



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: ¿Percusión argentina?, los percusionistas y el Estado: de la resistencia a la institucionalización**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Natalia Maderna**

**Hernán Parszewski**

**Leonardo Varela, dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2016**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



## **Agradecimientos de Natalia Maderna**

A mi compañero de tesina y amigo, Hernán Paryszewski, por estar siempre.

A las personas que me regaló la Carrera: Ailín Kesel, Cora Fassina, Celeste Farbman Lagos, Franco Vaca Braylan, Rocío Cortina, Sabrina Bettini, Melina Pons, Franco Contino, María Gabriela Johanneson, Gastón Tourn y Valeria Maghakian.

A los docentes que hicieron que la Carrera y el esfuerzo valiera la pena: Carlos Mangone, Santiago Gándara, Gustavo Varela, Pablo Alabarces, Rafael Blanco, Oscar Magarola, Yamila Mathon y Javier Palma.

A mi familia por bancar durante los 10 largos años de carrera: Agustina Maderna y Ma.Inés Genoud.

A mi compañero de ruta y padre de mi hija: Santiago Lucía y a mi hija, Catalina.

## **Agradecimientos de Hernán Paryszewski**

A mi compañera de tesina Natalia Maderna, por bancarme y escucharme.

A las increíbles personas que conocí a lo largo de la Carrera: Florencia Vissani, Celeste Farbman, Georgina Vaioli, Marcela Reidman, Laura Riera, Francisco Butler, Federico Dughetti, Bruno Levy, Carlos Sanabria, José Cordeiro, Guillermo Naveira y Matías Boiko.

A los docentes que alguna vez me rompieron la cabeza: Leonardo Varela, Carlos Mangone, Santiago Gándara, Gustavo Varela, Pablo Alabarces, Rafael Blanco, Mariano Gallego, Oscar Magarola, Yamila Mathon y Diego Rosemberg.

A los y las incondicionales: Leonel Deza, Gonzalo Montiel, Matías Higashi, Marina Beresñak y Luján Guinzio.

## Índice

1. Introducción.....	1
1.1. Sobre nuestra investigación.....	1
2.1. Percusión – una primera definición.....	2
2.2. Los orígenes.....	3
2.3. Las cuerdas de candombe, las murgas y las batucadas.....	5
2.3.1. El candombe.....	5
2.3.2. Las murgas.....	7
2.3.3. Las batucadas.....	8
2.3.4. El bombo legüero.....	9
2.4. Descripción de nuestro objeto de estudio.....	10
2.4.1. La Chilinga.....	10
2.4.2. El Choque Urbano.....	13
2.4.3. La Bomba de Tiempo.....	15
2.5. Los percusionistas y el Estado argentino.....	18
2.5.1. 1810 – 1879: La conformación del Estado-Nación.....	18
2.5.1.1. El Estado y los pueblos originarios.....	19
2.5.1.2. Los afrodescendientes.....	20
2.5.1.3. La construcción de <i>lo argentino</i> , el comienzo de la institucionalización (de la música). Echeverría, Alberdi y Sarmiento. ....	22
2.5.1.3.1. Echeverría.....	22
2.5.1.3.2. Alberdi.....	23
2.5.1.3.3. Sarmiento y el arte. 1869: primer curso oficial porteño.....	23

2.5.2. 1880 – 1909: Una oleada inmigratoria en un país en construcción. Una música <i>nacional</i> escrita con lápices de Europa.....	25
2.5.2.1. Inmigrantes europeos, murga y carnaval....	26
2.5.2.2. ¿Qué sucedió con la presencia de afrodescendientes y sus expresiones culturales?.....	26
2.5.3. 1910 – 1930: Ley Sáenz Peña y el surgimiento de la ciudadanía política.....	27
2.5.3.1. El nacionalismo.....	31
2.5.3.2. Nuevas instituciones.....	32
2.5.4. 1931 – 1945: La crisis del 29 y el impacto en el campo de la música: hacia una mayor autonomía <i>nacional</i> (y estatal).....	33
2.5.4.1. Más gobiernos fraudulentos y el golpe del ´43.....	37
2.5.5. 1946 – 1955: El peronismo.....	38
2.5.5.1. Perón, los intelectuales y la burocratización de la cultura.....	43
2.5.6. 1956 – 1975: Derrocamiento de Perón, institucionalización musical y el contexto previo frente a la última dictadura cívico militar.....	45
2.5.7. 1976 – 1982: La última dictadura militar.....	48
2.5.8. 1983 – 2001: Vuelta a la democracia y crisis del 2001.....	52
2.5.8.1. Los 90.....	53
2.5.9. 2002 – 2015: Post crisis del 2001 y kirchnerismo.....	55
3.1. Comparación de los grupos de percusión.....	58
3.1.1. Similitudes y diferencias.....	62
3. 2. Lo arcaico, lo residual, lo dominante y lo emergente.....	65
3.2.1. La Chilinga – Una nueva forma de aprender percusión.....	66

3.2.2. El Choque Urbano – una compañía teatral que hace percusión.....	67
3.2.3. La Bomba de Tiempo – un grupo de percusionistas con un director.....	68
3.2.4. Lo dominante.....	68
3. 3. Los grupos de percusión y lo popular.....	69
3. 4. El control del carnaval.....	71
3.5. El kirchnerismo y la cultura.....	73
3.5.1. El kirchnerismo y los grupos de percusión.....	75
3.5.1.1. El Choque Urbano – el grupo <i>elegido</i> .....	75
3.5.1.2. La Bomba de Tiempo – un show de músicos <i>profesionales</i> .....	77
3.5.1.3. La Chilinga – la militancia de base.....	78
3.5.1.4. Más beneficiados.....	81
3.6. Ahí donde sólo hay un espectáculo de música.....	81
3.6.1. La <i>ideología</i> .....	84
3.6.2. Del sistema de ideas a las prácticas (reguladas). <i>Habitus</i> : historia y cultura hecha cuerpo.....	85
3.7. Construcción identitaria.....	86
3.7.1. La música, mi vida. La percusión es movimiento, es el latido del corazón.....	87
3.7.2. El tango, una constante.....	93
3.7.3. <i>Lo nacional</i> , el gobierno, el Estado.....	94
3.7.4. <i>Nosotros - los otros</i> .....	102
3.7.4.1. El Choque Urbano – hacemos un <i>espectáculo</i> de percusión con instrumentos no convencionales, danza y teatro. <i>Somos artistas multidisciplinares</i> .....	102

3.7.4.2. La Bomba de Tiempo – Hacemos percusión desde la improvisación con señas, <i>somos percusionistas formados</i> .....	104
3.7.4.3 La Chilinga – Nosotros somos <i>lo popular</i> .....	106
3.8. ¿Percusión argentina?.....	108
3.8.1. Un signo en disputa.....	110
3.8.2. Cuando aparece el conflicto, el Estado actúa como mediador.....	113
4. Consideraciones finales.....	114
Bibliografía.....	124
Anexo.....	128

## 1. Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como propósito examinar la construcción identitaria de los grupos de percusión más reconocidos de la Argentina: La Chilinga, El Choque Urbano y La Bomba de Tiempo. A su vez, se analiza la influencia que tiene el Estado en esa construcción.

Para alcanzar este objetivo se recorre la historia de los grupos de percusión en el país para comprender cómo surgieron y se desarrollaron. De este recorrido histórico se focalizará en la relación de los músicos de estas formaciones y el Estado. A partir de esta primera aproximación, se analizarán distintos ejes del objeto de estudio como: la construcción estética y organizacional de cada formación, la conexión de los grupos de percusión y *lo popular*, su relación con el kirchnerismo, cómo sus protagonistas construyen su práctica musical en el *relato*, la disputa por el signo *percusión argentina*, entre otros puntos.

### 1.1. Sobre nuestra investigación

A partir de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010 se pudo observar un incremento de la inversión por parte del Estado en materia de Cultura<sup>1</sup>. Dentro de los grupos de música que empezaron a tener mayor presencia en la agenda cultural estatal fueron los grupos de percusión, principalmente los tres mencionados anteriormente. Esta primera consideración introdujo los primeros problemas que dieron inicio a la investigación: ¿Cuál es la relación de los bloques de percusión más reconocidos de la Argentina: La Chilinga, el Choque Urbano, La Bomba de Tiempo, con el Estado (particularmente con el gobierno kirchnerista)? ¿Cómo construye cada músico a su grupo en el *relato*? ¿Cómo construye a los *otros*? ¿Y al gobierno kirchnerista? ¿Qué lugar ocupan (y ocuparon) los grupos de percusión dentro del Estado-Nación?

En relación a estos interrogantes se formula la siguiente hipótesis:

Los grupos de percusión se conforman desde un lugar de *resistencia* hasta que son convocados por el Estado y se *institucionalizan*.

El corpus elegido son entrevistas semi-estructuradas realizadas a músicos de La Chilinga, El Choque Urbano y La Bomba de Tiempo.

---

<sup>1</sup> Este dato se desarrolla en el punto “3.5 El kirchnerismo y la cultura”.

Para comenzar se formularán unas primeras definiciones acerca del *campo de la percusión* para esclarecer qué se entiende por *percusión*, *grupos de percusión* y cuáles son las principales características de las *formaciones* que integran este *campo*: el *candombe*, la *murga* y los *bloques de batucada*.

En segundo lugar, se expondrá la relación entre los percusionistas y los distintos momentos históricos del Estado, desde 1810 hasta 2015. Luego se realizará una descripción detallada de los tres grupos de percusión tomados como objeto de estudio y se hará una tabla comparativa, a los efectos de establecer similitudes y diferencias.

Esta tesina se enmarca dentro de la perspectiva teórica de *Los Estudios Culturales*. Se utilizarán conceptos y definiciones de esta corriente teórica para analizar la historia del *campo* de la percusión, como las entrevistas realizadas. A partir de esta investigación se espera efectuar un aporte a los estudios sobre *música e identidad*.

## 2.1. Percusión – una primera definición

Para poder analizar el objeto de estudio propuesto, primero sería apropiado definir ¿qué es la percusión? Según el Diccionario *Akal/Grove de la Música*:

**Percusión, instrumentos de.** Denominación genérica de los instrumentos que suenan al sacudirlos o golpear una de sus partes, sea ésta una membrana o una placa o una barra de metal, madera u otro material duro. Cualquiera de ellos que tenga una membrana es un MEMBRANÓFONO, aquel cuyo sonido se produce por la vibración del material percutido es un IDIÓFONO. Los instrumentos de percusión pueden dividirse en dos clases: la de los que producen un sonido de altura definida y la de aquellos cuyo sonido es definido.<sup>2</sup>

Entonces, se entiende a la percusión como la acción de golpear o sacudir, tanto instrumentos u objetos (hasta el cuerpo mismo), que comúnmente se utilizan para marcar el ritmo en una formación musical. Entonces, por grupos de percusión definimos al conjunto o *colectivo* de sujetos que se dedican a hacer música con instrumentos de este tipo.

Podemos tomar como ejemplos de grupos de percusión a las cuerdas de tambores (integrada por los tambores chico, repique y piano) que forman parte de las comparsas de *Candombe* o bien las *batucadas* (que cuentan, por lo general, con los siguientes instrumentos: surdo, caja o redoblante, repique, timbal, agogó, chocalho y silbato). En un apartado se presentará la diferenciación entre estas dos formaciones, ya que forman parte de la investigación histórica de nuestro objeto de estudio.

---

<sup>2</sup> Sadie, Stanley, *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Akal, España, 2000, p. 716

## 2.2. Los orígenes

Para poder llegar a estudiar los procesos identitarios en torno a los grupos de percusión en la Argentina y su relación con el Estado, se considera pertinente empezar por los orígenes: ¿dónde surge la percusión? ¿cuáles fueron sus primeros usos?

Según se explica en el libro *La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas*, de Ana María Locatelli de Pέργamo:

Una de las teorías más recientes es la de Marius Schneider (1957:1-82), quien piensa que el origen de la música debe estar en los lenguajes tonales, cuna común de la música y del lenguaje. Un lenguaje tonal es aquél en el cual las palabras varían de significación no sólo por las vocales y consonantes que poseen, sino también por la entonación musical con que se pronuncian. Schneider estudió el lenguaje tonal de los *ewe* (pueblo africano) y pensó que ése debió haber sido el primer tipo de lenguaje que poseyó el hombre. Es éste un lenguaje dual (concepto y musicalidad) del cual habrían nacido la música (encauzándose hacia ritmos más regulados) y el lenguaje conceptual (encauzándose hacia ritmos más libres).

En los mensajes que los *ewe* y otros grupos africanos transmiten con sus tambores, recurren a las distintas alturas del lenguaje tonal y no a un código tipo Morse. A tal fin, tensan los parches de los mismos para que puedan reproducir las alturas propias de lenguaje tonal. Así, los 'tambores parlantes' hablarán igual que los ejecutantes.<sup>3</sup>

A partir de esta definición, se puede postular que la percusión nace en África y que una de sus primeras funciones era la de la trasmisión de mensajes. Para poder comprender los usos de la percusión en América Latina (y en Argentina), debemos examinar estas primeras prácticas en África, y cómo se fueron transformando hasta el día de la fecha.

Como explica Augusto Pérez Guarnieri, cuando hablamos de la cultura de África, "*hablamos de una cultura que forma parte de nuestra identidad latinoamericana y de una música que nos permite integrarnos al mundo; reencontrarnos para expresar lo que somos o lo que fuimos y, en algún momento, nos inhibimos de ser.*"<sup>4</sup>

El concepto de identidad será tratado posteriormente (tanto en el marco teórico, como en el desarrollo y la conclusión), pero es posible afirmar que la identidad es una construcción constante, un proceso en permanente movimiento y que en el caso de la identidad latinoamericana, esta mantiene rasgos de la cultura africana en la actualidad. Más adelante se detallarán qué prácticas musicales perduran y cuáles han perdido vigencia dentro de la construcción identitaria de los grupos de percusión en Argentina.

En cuanto a los usos y la práctica de la música en África se puede rescatar un párrafo de *África en el aula, una propuesta de educación musical* clarificador:

En África, la música se hace en todo lugar y momento, en ella participa todo el grupo social, incluso el visitante. El africano no acude a escuchar música sino a hacerla y a disfrutarla.

---

<sup>3</sup> Locatelli de Pέργamo, Ana María, *La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas*, Buenos Aires-Argentina, Ricordi Americana, 1981, p. 3

<sup>4</sup> Pérez Guarnieri, Augusto, *África en el aula, una propuesta de educación musical*, La Plata - Argentina, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001, p. 17

Este hacer musical no puede separarse de la acción que lo genera. Es decir, siempre se hace música para algo.”<sup>5</sup>

En este sentido, se desprende de la cita anterior que la música es parte de la cotidianeidad de los africanos, se ejecuta en el trabajo, en sus ritos religiosos, para transmitir un mensaje, etc. No tienen una distinción entre músicos profesionales y no profesionales o entre músicos y público, sino que los sujetos de esta comunidad la entienden como una práctica más de su vida.

En cuanto a la socialización en torno al arte y al uso de tambores en la sociedad africana, Guarnieri plantea:

“Es un rasgo distintivo, sobresaliente, de esta cultura. El arte refleja la integración comunitaria del hombre africano. Todos los integrantes de la comunidad participan del hecho artístico. Lo construyen, lo viven cotidianamente. Las funciones que cumple cada actor social se reflejan en las producciones, en las que cada uno realiza su aporte musical a través de timbres, sonidos y ritmos distintivos. Cada tambor, cada instrumento, se siente como una persona y posee su sonido y función individual.”<sup>6</sup>

Aquí se observa el papel de la percusión en la cultura africana, como la forma de expresión social que cada individuo produce en el conjunto que integra al tocar su instrumento. Cada actor social se verá reflejado por el instrumento que ejecuta y su individualidad en su forma de tocarlo. En este caso, la percusión excede al hecho artístico y se la practica desde un espacio cotidiano y en comunidad, es decir la práctica musical en la sociedad africana refleja y reproduce el carácter comunitario de ésta<sup>7</sup>.

Otro eje a tener en cuenta es la relación del hombre con la naturaleza y sus sonidos:

“El hombre no puede separarse de su entorno natural y social; existe en cuanto se relaciona con sus pares y con su medio ambiente. Esta comunión da como resultado una música cuyos sonidos se emparentan directamente con los sonidos de la naturaleza.”<sup>8</sup>

Es por ello que al practicar la música en África, suelen reproducir sonidos que imitan su entorno natural<sup>9</sup>, tanto con sus voces como con diversos instrumentos.

Otra dimensión a tener en cuenta es la *religiosidad* de la sociedad africana y su relación con las prácticas musicales:

---

<sup>5</sup> Íbidem, p. 27

<sup>6</sup> Íbidem, p. 28

<sup>7</sup> Como se expresa en libro *África en el Aula, una propuesta de educación musical: La práctica comunitaria de la música, la participación de la totalidad del grupo social, causa un gran efecto integrador entre quienes participan, creando lazos sociales, indefectiblemente.* (Pérez Guarnieri, Augusto, *África en el aula, una propuesta de educación musical*, La Plata - Argentina, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001, p. 29)

<sup>8</sup> Pérez Guarnieri, Augusto, *África en el aula, una propuesta de educación musical*, La Plata - Argentina, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001, p. 35.

<sup>9</sup> Esto primeros usos de la música y de los instrumentos de percusión se originan en el Paleolítico (Locatelli de Pérغامo, 1981).

“La vida de la sociedad tradicional africana es esencialmente religiosa. La música es funcional a las prácticas religiosas en las que el hombre invoca a sus Dioses o antepasados divinizados. Los ritmos, los cantos y los movimientos actúan como vehiculizadores de esta relación entre el hombre vivo y su complejo cosmogónico. La comunidad entera participa de estas prácticas en las que el poder místico-religioso – *ashé* – se transmite, se conserva, se desarrolla a través de la vivencia, de la experiencia directa y cotidiana.”<sup>10</sup>

Es decir, que la sociedad africana tiene arraigada en sus costumbres una fuerte religiosidad y dado que la música forma parte de sus quehaceres cotidianos, es también utilizada en sus rituales para invocar a sus Dioses.

En síntesis, podría afirmarse que los primeros usos de la música en África -donde se origina la percusión y los tambores cumplen un rol fundamental- se dan en la cotidianeidad de esta cultura, entre los que se destacan: la transmisión de mensajes entre los sujetos, la socialización e integración comunitaria y su uso para las prácticas religiosas. En cuanto a su sonoridad solía imitar a los sonidos de la naturaleza y sus ciclos, con lo cual podría repetir las mismas secuencias musicales de forma constante.<sup>11</sup>

### **2.3. Las cuerdas de candombe, las murgas y las batucadas**

La influencia musical principal en formaciones de tambores de La Chilinga, el Choque Urbano y la Bomba de Tiempo, viene de tres formaciones musicales: las batucadas, las cuerdas de candombe y las murgas. A continuación, se describirán brevemente sus orígenes, primeros y actuales usos, su estética, entre otros ejes.

#### **2.3.1. El candombe**

En el libro *Somos Candombe* se lo define de la siguiente manera:

El Candombe es un patrimonio cultural de la República Oriental del Uruguay creado por afrouruguayos a partir del legado ancestral africano, orígenes rituales y de su contexto social como comunidad, caracterizado por el toque de los tambores que hoy denominamos “chico”, “repique” y “piano”, su danza y canto. Ha sido declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por Unesco a su valoración y reconocimiento internacional.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Pérez Guarnieri, Augusto, *África en el aula, una propuesta de educación musical*, La Plata - Argentina, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001, p. 35.

<sup>11</sup> Como explica Augusto Pérez Guarnieri: La funcionalidad de esta música determina su carácter cíclico-repetitivo, ligado a los ciclos vitales de la naturaleza, al trabajo y a todas las actividades diarias. La repetición se constituye en un medio para el logro del objetivo de esta música: la acción. Cuando se trabaja en la cosecha, cuando se invoca a un Dios, cuando se intenta dormir a un niño, se hace música. No se obtienen grandes sinfonías con diversidad instrumental y actoral; simplemente se repiten frases, melodías y ritmos que le son imprescindibles al accionar del que se trate. (Pérez Guarnieri, Augusto, *África en el aula, una propuesta de educación musical*, La Plata - Argentina, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001, p. 37)

<sup>12</sup> Méndez, Leonardo, *Somos Candombe*, Casa de la Cultura Afrouruguayana, Montevideo - Uruguay, 2012, p. 7

En esta primera aproximación, se entiende al *Candombe* como un estilo musical que se practica con los tambores (o tamboriles) “chico”, “repique” y “piano”<sup>13</sup>, una danza y canto determinado. Más allá de que en la actualidad se asocie al *Candombe* como un ritmo perteneciente o surgido en Uruguay, debe aclararse que su origen se da en África. El investigador anteriormente citado, reflexiona acerca de la etimología de la palabra *Candombe* en relación a su lugar de surgimiento:

El término ka-ndombe en la lengua kimbundo significa danza con tambores o costumbre de negros, o danza de negros. El 27 de Noviembre de 1834 es señalado como la primera referencia escrita disponible del término candombe. Su desarrollo como expresión artística cultural estuvo muy ligada a la peripezia social de aquellas mujeres y hombres negros en el proceso posterior a la abolición de la esclavitud. Las primeras llamadas eran aquellas que se desarrollaban en el Cubo del Sur, a orillas de la ciudadela, donde cada tocador iba con su tambor “llamando” a sus compañeros que salían de las casas de sus “amos” a reunirse con el llamado de los tambores, mazacallas y marimbas.<sup>14</sup>

Es decir, que en un primer momento se entendía al *Candombe* como una danza con tambores ejecutada únicamente por negros esclavos de África. Además de practicar este ritmo y danza al aire libre, lo hacían en diversas salas de reunión denominadas como “salas” o “salas de Nación”<sup>15</sup> y los objetivos principales de sus encuentros residían en

(...) venerar las deidades, reunir fondos para quien más lo necesitase, conservando costumbres análogas a las de su lugar de origen. Se alentaba la vida, se encontraba consuelo y se hacían colectas para comprar la libertad de los que estaban en situación más dramática.<sup>16</sup>

Es decir, que las primeras ejecuciones del *Candombe* en Uruguay por africanos se realizaban con fines *religiosos*, como una búsqueda de conservación de sus costumbres (a modo de resistencia a la Colonia) y como un espacio en donde encontraban ayuda mutua.

---

<sup>13</sup> El tamboril es un instrumento de origen angolacongoleño que, por lo general, no se toca individualmente, sino con otros tamboriles de distintos tamaños y afinados en distintos tonos. Estos tonos, en cierto modo -y aunque su tesitura es más grave- equivaldrían a los registros de la voz humana. El tamboril llamado “chico” o “pique” (que es el guía de los otros tamboriles y que sigue un diseño rítmico constante), equivaldría a “soprano”; el “repique” -que se caracteriza por la improvisación de ritmos de relleno- a “contralto”; el “piano”, que improvisa -aunque algo menos que el anterior- ritmos sincopados de caprichosos acentos, correspondería al “tenor abaritonado”. Finalmente, el “bombo”, con una rítmica constante, sería el “bajo” del conjunto de voces de estos membranófonos. Equivale a los efectos sonoros del contrabajo de una orquesta y -con el “chico”- constituye la base rítmica del “juego” de tamboriles. (Carámbula, Rubén, *El Candombe*, Ediciones del Sol, Buenos Aires – Argentina, 1995, p. 58)

<sup>14</sup> Méndez, Leonardo, *Somos Candombe*, Casa de la Cultura Afrouruguaya, Montevideo, 2012, p. 8

<sup>15</sup> Las “salas” eran los locales de congregación de las “naciones”, el lugar habitual donde se reunían los distintos “tambos” para celebrar sus ruidosas y tradicionales fiestas. Estaban ubicadas en el domicilio de los “reyes”, por lo general, alguna vieja y derrumbada casona colonial de barro, piedra y típicas rejas que ellos alquilaban, o que a veces, algún amo de buena voluntad les facilitaba en cambio de su trabajo o en premio a su ejemplar servicio doméstico. Las salas eran características de Montevideo, pues en Buenos Aires los esclavos bailaban en los tambos y baldíos. (Carámbula, Rubén, *El Candombe*, Ediciones del Sol, Buenos Aires – Argentina, 1995, p. 25)

<sup>16</sup> Méndez, Leonardo, *Somos Candombe*, Casa de la Cultura Afrouruguaya, Montevideo, 2012, p. 8

En la actualidad, a las Comparsas de *Candombe* se las denomina como *Comparsas Negras o Lubolas*<sup>17</sup>, compuestas por todos aquellos que quieran participar en la misma sin distinción de origen o clase social. Estas formaciones están compuestas por

cantores, bailarines de ambos sexos y personajes típicos, entre ellos *la mama vieja, el gramillero y el escobero (o escobillero)*, acompañados por el ritmo generado con la *Cuerda de tambores*.<sup>18</sup>

En síntesis, el *Candombe* era una danza de personajes típicos con determinados tambores ejecutada únicamente por descendientes de africanos, como un espacio de culto a los dioses, un lugar de ayuda mutua y de resistencia de los esclavos de esta comunidad en Uruguay. En el presente, puede observarse una continuidad en la formación estética como musical, pero se practica en tanto expresión artística<sup>19</sup>.

### 2.3.2. Las murgas

*“Frac y galera, prendas usadas por los primeros negros, eran los despojos de los amos. Grandes y ridículas, se transformaron sobre el cuerpo bailarín en piel y tradición. Fueron prendas aristocráticas durante casi todo el siglo XIX hasta comienzos del siglo XX, sin embargo el frac, junto con otras prendas elegantes, fueron adaptaciones de las usadas por las clases trabajadores ya desde el siglo XVII.”*<sup>20</sup>

Si se busca situar en un año puntual de la historia argentina para toparse con los primeros pasos de la murga porteña, se debe retrotraer al año 1930. Ya había en Buenos Aires pequeñas murgas con 7 u 8 integrantes con bombos de latas, caras pintadas con corcho quemado y trajes de arpillera, que salían a cantar sus coplas por las calles porteñas.

---

<sup>17</sup> Como explica Leonardo Méndez (2012): Las primeras comparsas “modernas” de “negros” son “La Raza Africana” (1867) y “Pobres Negros Orientales” (1870). Paralelamente había comparsas de “blancos” pintados de “negros” denominada “Nación Lubola” comenzándose a denominar lubolos a sus componentes. Hoy, pasado más de un siglo de denominación incluye a todas las comparsas de Candombe. Los Lubolos, uno de los pueblos africanos de donde fueron traídos muchos esclavos en tiempos del tráfico negrero, estaban asentados en el territorio de Angola, ubicándose geográficamente en el centro de ese país y al sur del río Kwanza. Tuvo una presencia importante en Montevideo recogida en padrones y censos realizados a principio del siglo XIX. En Méndez, Leonardo, *Somos Candombe*, Casa de la Cultura Afrouruguaya, Montevideo, 2012, p. 9

<sup>18</sup> Machado Hugo, Muños Willy, Sadi, Jorge, *El toque de Candombe*, Chas-Chas Producciones, 1999, Buenos Aires - Argentina, p. 6

<sup>19</sup> A fines del siglo XIX y luego a lo largo del XX, los afro uruguayos de las naciones se reagruparán en Clubes, Sociedades de Negros, Asociaciones de Ayuda Mutua, Sociedades Filarmónicas y en Asociaciones Festivas Carnavaleras, más adelante denominadas Comparsas o Sociedades de Negros y Lubolos, evolucionando hacia formas más contemporáneas como la Comparsa de Candombe. (Méndez, Leonardo, *Somos Candombe*, Casa de la Cultura Afrouruguaya, Montevideo, 2012, p. 8).

<sup>20</sup> *El Corsito*, publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval. Director: Coco Romero. (Nº 21 – Mayo 2000).

A medida que transcurrían los años, la murga comenzó a buscar nuevos rumbos. La tela de satén o de raso empezó a reemplazar a la arpillera, la lentejuela sustituyó a los papeles brillantes y las caras tiznadas pasaron a pintarse artísticamente. En cuanto a los instrumentos, las latas dejaron su lugar al bombo con platillo; y de 7 u 8 integrantes, creció hasta convertirse en agrupaciones de setenta murgueros que se presentaban en distintos sitios representando a sus respectivos barrios con orgullosos estandartes.

Otro párrafo amerita el repertorio del carnaval murguero. Las canciones se van transmitiendo oralmente, modificándose en su andar de barrio a barrio, de murga a murga. Existen canciones añejas que se interpretan hace más de cincuenta años con las variaciones propias de toda transmisión generacional. En sus inicios, las murgas se ocupaban sólo de modificar las letras de las canciones, ya que las melodías solían ser de autores conocidos.

Las formaciones murgueras tradicionales contaban con un bombo con platillo, una voz solista y un coro que dejaba escapar un sonido más cercano al clamor en una cancha de fútbol que a un arreglo de voces.

En la actualidad hay cantores que han desarrollado el género carnavalesco y hasta puede hallarse la influencia del modelo uruguayo, compartiendo tanto el imaginario como el desarrollo de su carnaval con el porteño.

Fue a partir de la década del 60', que la forma de festejar el carnaval fue decayendo para los porteños. En 1976 y por un decreto de la última dictadura cívico militar, el carnaval desaparece del calendario. Con el retorno de la democracia, la ciudad de Buenos Aires comienza a recuperar la tradición de las fiestas murgueras resurgiendo algunas de ellas y naciendo otras en nuevos barrios con sus protagonistas.

### **2.3.3. Las batucadas**

A lo largo de la tesina se irá recorriendo el territorio argentino en función de visibilizar cómo las distintas provincias fueron funcionales al desarrollo de las diversas expresiones musicales y sus respectivos géneros: con mayor influencia folclórica algunas, con el tango como protagonista otras, con los bombos y platillos desde sus comienzos y con una influencia muy fuerte de los países limítrofes.

Si de las batucadas se trata, hay que situarse en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, como en muchas otras pequeñas y grandes ciudades del Litoral de la Argentina. Es allí donde puntualmente se observa la práctica de toques de instrumentos de percusión idiófonos y membranófonos, tanto en contextos lúdicos como así también con finalidades

festivas como es el carnaval. Las formaciones de estos músicos se organizan bajo un nombre distintivo y un director. Este tipo de agrupaciones son las denominadas *batucadas* y buscan representar y hasta colaborar con la identidad de un barrio.

El elemento rítmico adquiere un rol fundamental durante las performances musicales. Pueden surgir composiciones colectivas o de sus directores en las cuales pueden divisarse patrones rítmicos tradicionales de la zona, como así también géneros musicales argentinos como el malambo, y afroamericanos como el samba brasileño y el candombe uruguayo.

El primer *bloco* afro de Brasil nació en 1974 y se llama *Ilé Aiyé*, que introdujo una *nueva música carnavalesca bahiana*<sup>21</sup>. Estos *blocos*, en un principio, estaban compuestos únicamente por comunidades negras de Bahía que con el pasar de los años fueron integrando personas sin distinción de color de piel, ni nacionalidad. El etnomusicólogo Gerard Béhague investigó acerca de su organización musical:

El uso de los instrumentos se limita a los tambores, “surdos”, “repiques” y cajas (*tarol*), y otras percusiones, en el acompañamiento del canto casi siempre responsorial. La organización rítmica básica, llamada “toque afro-primitivo”, consistía al principio en la de la samba de tempo lento a moderado, en una textura percusiva muy rica y poderosa. Los cantos del *bloco* afro trataban de una gran variedad de temas afro-brasileros y de la llamada diáspora, siempre en relación a la historia y los problemas del mundo negro.<sup>22</sup>

De este primer *bloco* afro nace el reconocido grupo de percusión brasilera *Olodum* en 1979 creando el ritmo *samba reggae* (que mezcla estructuras afro-caribeñas con una gran influencia del reggae jamaicano), que es retomado por músicos de los grupos de percusión de la Argentina, como La Bomba de Tiempo, La Chilinga, o Cafundó.

#### **2.3.4. El bombo legüero**

El bombo legüero es el instrumento de percusión que suele utilizarse a la hora de tocar folklore en la Argentina, no así para otros géneros musicales. A partir del año 2003 comienza a realizarse una marcha de bombos por las calles de Santiago del Estero promovida por el luterero Froilan “Indio” Gonzales.

Este instrumento es un membranófono de dos parches de cuero amarrados a un cilindro de madera y se lo percute con dos palos de madera (uno tiene una esfera formada con

---

<sup>21</sup> Béhague, Gerard, *La “samba reggae”: invención de un nuevo ritmo símbolo de la negritud bahiana (Brasil)*, Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá - Colombia, 2000, p.2 y 3

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 3

cuero). Se llama legüero porque puede escuchárselo a leguas. Y su origen tiene influencia de los tambores de África<sup>23</sup>.

Se agrega este instrumento, porque suele asociarse a la construcción identitaria del campo de la *percusión* en la Argentina, no así a los grupos de percusión analizados a lo largo del desarrollo teórico.

## 2.4. Descripción de nuestro objeto de estudio

En este apartado se hará una descripción de La Chilinga, El Choque Urbano y La Bomba de Tiempo, a partir de los siguientes ejes:

- a. Descripción general, cantidad de músicos, instrumentos utilizados, formación (profesional o amateur).
- b. El espectáculo: lugar y relación con el público.
- c. Relación de cada formación con el dictado de clases.
- d. ¿Cómo se organiza jerárquicamente cada espacio? ¿Quiénes toman las decisiones?

### 2.4.1. La Chilinga

*a. Descripción general, cantidad de músicos, instrumentos utilizados, formación (profesional o amateur).*

La Chilinga surge en 1995 como una Escuela popular de percusión (la denominan *popular* como sinónimo de no formal o no tradicional, no asociada a carreras que ofrecen títulos oficiales o habilitantes, con nivelaciones excluyentes, con planes de estudio o con requisitos de inscripción), dedicada a la enseñanza y ejecución de diversos ritmos afro americanos como el Samba Reggae, el Candombe, la marcha camión, como toques de Bembé, Rumba, Son, Makuta, como ritmos propios de la misma Escuela. Sus estudiantes van desde los 6 años hasta los 80 inclusive y en 2015 cuenta con más de 800 inscriptos.

El creador y director general de esta Escuela, es Daniel Buirá, primer baterista de *Los Piojos*<sup>24</sup> y actual baterista de *Vicentico*<sup>25</sup>. La idea de crear esta institución, surge de los estudios de música realizados por él en algunos países de Latinoamérica como Brasil, Cuba y Uruguay.

---

<sup>23</sup> Rivero, Carlos, *Bombo legüero y percusión folklórica*, Argentina, Melos Ediciones, 2004, p. 7

<sup>24</sup> Banda de rock argentina formada a finales de 1987. [http://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_piojos](http://es.wikipedia.org/wiki/Los_piojos)

<sup>25</sup> Músico argentino solista, co-fundador de la banda *Los Fabulosos Cadillacs*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Vicentico>

El nombre de esta organización proviene de un tema de Rubén Rada (músico y amigo de Daniel Buirá) “Chinga Chilinga” del disco ¡Qué barbaridad! (1985) y sus rasgos diacríticos<sup>26</sup> son: la utilización de un pantalón negro con tres tiras de color naranja, celeste y verde y cada bloque tiene una remera distintiva, en donde en alguna parte, se muestra el logo de La Chilinga o su nombre.

En la actualidad, cuenta con 36 docentes de formación *amateur* (muchos de ellos formados allí). Se dictan clases en seis espacios ubicados en Capital Federal y la provincia de Buenos Aires, distribuidas en el barrio de Saavedra, Nuñez, Florencio Varela, Palomar, Martín Coronado y Lomas de Zamora. En 2012 se instaló una nueva sede en Villa General Belgrano, provincia de Córdoba.

Cuentan con cuatro discos de autoría de la mayoría de los profesores de la Escuela, como de músicos invitados: Percusión (1998), Viejos Dioses (2001), Raíces (2007) y Banda Fantasma (2010).

La banda que ha grabado los discos, no se encuentra ensayando en estos momentos y muchos de sus participantes han decidido dejar esta institución para dedicarse a armar proyectos personales.

Por otro lado, esta organización desde sus inicios, participa junto a la agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, en marchas, actos y escraches, como de otros espacios políticos como La Campora, Kolina y Nuevo Encuentro.

Los instrumentos utilizados en las batucadas que se conforman en esta escuela de percusión son: el redoblante, los bombos graves y agudos, los surdos medios, el timbal bahiano y el repique. Cada una de las batucadas cuenta entre 10 y 40 intérpretes, dirigidos por un director. También se dictan talleres de ritmos o instrumentos específicos (como candombe o bombo legüero), pero no es la orientación principal de esta organización.

#### *b. El espectáculo: lugar y relación con el público.*

Los espectáculos de La Chilinga suelen darse dos veces al año en cada una de las sedes en donde se encuentran dando clases su docentes, como una muestra de lo hecho

---

<sup>26</sup> Un rasgo diacrítico se convierte en referente identitario dependiendo de determinados contextos; así por ejemplo: el vestido o el idioma entre los blanco mestizos, no son rasgos diacríticos exclusivos de su identidad, pero entre algunos de los pueblos indios, el vestido y el idioma, continúan siendo un rasgo diacrítico identitario muy importante, que hace evidente su pertenencia y diferencia (Guerrero Arias, Patricio, *La cultura: estrategias conceptuales para entender la ideintidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Ediciones Abya-Yala, Quito – Ecuador, 2002, p. 104)

durante el año. Por lo general, el público está conformado por familiares y amigos de quienes tocan en alguna formación que se presenta en cada muestra.

Además, esta escuela de percusión ha realizado presentaciones en el teatro ND Ateneo y ha marchado junto a la agrupación Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S los 24 de marzo, en conmemoración de la última dictadura militar argentina (1976-1983), logrando de la mano de este compromiso político, cierta visibilidad pública. También ha participado en otras fechas como el Primer Festival Internacional de Percusión *Toque* en TecnoPolis o en diversos actos de La Campora o Kolina<sup>27</sup>.

En sus presentaciones habituales dentro de sus sedes, los músicos se encuentran a la misma altura que las personas que integran el público, que pueden encontrarse sentados, como parados. En cada muestra se presentan, por lo general, cuatro o cinco bloques de la formación citada, como también alguna formación de otros talleres específicos que se dictan en esta escuela (como candombe o bombo legüero). Cada bloque toca ritmos presentados dentro del programa que tiene esta escuela y cada docente le imprime su estilo, como sus variaciones.

#### *c. Relación de cada formación con el dictado de clases.*

El principal ingreso económico de esta organización se encuentra en el dictado de talleres que tiene en sus diversas sedes y desde su conformación se autodenominan como escuela *popular*. Asocian la noción *popular* por ser un espacio de enseñanza no formal, porque otorgan becas a aquellos que no puedan pagar el arancel mensual, y por no pedir ningún conocimiento previo para ingresar.

Para sus clases tienen un programa escrito por Daniel Buirá de 7 años en el que los alumnos deberán aprender ciertos ritmos con sus variaciones. Se divide a los alumnos por instrumento durante los primeros encuentros por sus conocimientos, aptitudes y consideraciones del docente/director de cada bloque y cada alumno podrá participar de otros bloques, si el director de esa formación así lo considera. Por otro lado, cada docente suele utilizar este espacio para difundir sus proyectos musicales personales, como así también el dictado de clases particulares de música.

#### *d. ¿Cómo se organiza jerárquicamente cada espacio? ¿Quiénes toman las decisiones?*

Esta organización está dirigida por Daniel Buirá, Graciela Buirá (su hermana) y Tomás Barbeira (su sobrino) y cada docente dirige uno o más bloques en relación a su

---

<sup>27</sup> Agrupaciones políticas que apoyan el gobierno de Néstor Kirchner (2003 – 2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007 – 2015).

disponibilidad horaria, designado por el director general de la institución. Luego de esa primera línea de toma de decisiones hay un referente de cada una de las sedes que debe responder por la misma y debe dar cuenta de todo lo que sucede en ella, a quienes dirigen La Chilinga.

Los días martes todos los docentes, como estipula el programa de La Chilinga, deben reunirse en la sede de Palomar, situación que no siempre se concreta. Cada bloque puede proponer fechas por fuera de la institución y se podrá utilizar o no la remera de La Chilinga en el evento, si así lo decide el director general o del bloque.

La ideología política de la dirección de esta institución es peronista/kirchnerista por su acercamiento y participación en actos de agrupaciones como La Cámpora (inauguración de la Unidad Básica Ernesto Berner en Septiembre de 2014, homenaje a Nestor Kirchner en la ex ESMA en Octubre de 2014, acto de la juventud en el Luna Park en Septiembre de 2010, por citar algunos ejemplos), Kolina (Festival para recordar la Noche de los Lápices en la Comuna12 en Septiembre de 2014), Nuevo Encuentro, JP Descamisados (entre otros espacios) y por lo dejado expresado de manera pública (como a través de las redes sociales) por quienes dirigen y siguen la dirección de esta organización. Se ha invitado a tocar en diversos actos de las agrupaciones citadas a los alumnos, más allá de que muchos de los docentes que dictan talleres no asuman un apoyo partidario hacia el kirchnerismo o simplemente participan porque se lo piden o porque disfrutan de hacer percusión, sin importar quien auspicie el evento.

## **2.4.2. El Choque Urbano**

*a. Descripción general, cantidad de músicos, instrumentos utilizados, formación (profesional o amateur).*

El Choque Urbano es una compañía que combina percusión, danza y teatro en sus espectáculos. Esta organización nace en 2002 de la agrupación “Caturga” (surgida a su vez del grupo “Catalinas Sur”) un grupo de teatro comunitario que integraba teatro con percusión hecha con instrumentos tradicionales. Luego de su separación de esta agrupación los integrantes del Choque Urbano deciden empezar a hacer percusión con instrumentos no convencionales<sup>28</sup>, actividad que siguen realizando en la actualidad.

En sus espectáculos actuales se presentan entre 7 y 13 artistas multidisciplinares, acompañados de técnicos, productores y directores. Cuando arman obras como “La

---

<sup>28</sup> Realizan percusión con ollas, pelotas, bolsas de plásticos, tachos, tubos de pvc, hasta solamente con el cuerpo mismo.

Nave” o “Tecno” suelen participar más de 20 artistas, pero en la actualidad realizan *performances* de menor envergadura. La formación de los músicos, en su mayoría, es *amateur*.

Los instrumentos que utilizan están formados por elementos reciclados: tachos, ollas, mangueras, tubos de pvc, palos de escoba, bolsas, etc.; también utilizan timbres, megáfonos o hacen percusión corporal (percusión solamente utilizando su cuerpo).

*b. El espectáculo: lugar y relación con el público.*

En sus espectáculos en teatros el público se encuentra sentado en butacas de forma numerada y los músicos se encuentran en un escenario que se encuentra por encima de quienes los observan. Cuando realizan presentaciones al aire libre (que suele suceder en giras y en sus shows más recientes), los músicos se encuentran sobre un escenario y el público parado observándolos.

En el 2003, cuando surge El Choque Urbano, presentaron “La Fábrica de Sonidos” en el Teatro La Comedia<sup>29</sup> con el asesoramiento teatral de Oski Guzman y con la dirección y composición musical de Santiago Ablin.

Luego de presentar este espectáculo en Buenos Aires, recorrieron varias ciudades de la Argentina y viajaron por Asia, Europa y Latinoamérica, mostrando este primer show.

En mayo de 2008, estrenaron “La Nave” con algunos cambios en el elenco, pero con la misma dirección. Este espectáculo se realizó durante 3 años en escenarios de Argentina y Latinoamérica.

En abril de 2011, inauguran la presentación “Baila” en el Konex (el mismo espacio donde se realiza sus shows La Bomba de Tiempo desde 2006) en donde se fusionan con la compañía de danza CEM (Compañía en Movimiento) y le agregan un espacio importante a la danza, como a la percusión (que era predominante en sus espectáculos anteriores).

Por otro lado, en 2011 inauguraron Tecnópolis junto a la presidenta Cristina Fernández de Kirchner e introducen cada nueva edición de este parque temático y tienen en el predio un sector llamado “La fábrica de sonidos”, que cuenta con instrumentos hechos con materiales reciclados en donde realizan pequeñas presentaciones, como dictan talleres de forma gratuita.

*c. Relación de cada formación con el dictado de clases.*

---

<sup>29</sup> Ubicado en la calle Rodríguez Peña 1062 con capacidad para 450 personas en su sala principal.

Desde el 2014, algunos percusionistas de El Choque Urbano empezaron a dictar talleres de percusión corporal, percusión con objetos, teatralidad en la música y coreografía, en el Centro Cultural “Caras y caretas”<sup>30</sup> y al año 2015 contaron con 200 alumnos inscriptos. También varios de los integrantes dan clases particulares de percusión en general, como de algún instrumento en particular.

Por otro lado, han brindado talleres de percusión gratuitos tanto en TecnoPolis (Villa Martelli – Buenos Aires) como en otros lugares de la Argentina, financiados por el gobierno nacional precedido por Cristina Fernández.

d. ¿Cómo se organiza jerárquicamente cada espacio? ¿Quiénes toman las decisiones?

La dirección general de la organización y la producción está a cargo de Manuel Ablin y la dirección musical por su hermano, Santiago Ablin. A su vez, forma parte de la compañía el hermano mayor de los dos, Sebastián Ablin, que también toma las decisiones más importantes de la compañía.

Desde la dirección se han declarado como kirchneristas públicamente, y esta es uno de los motivos (además del espectáculo que brindan) por los que se los ha convocado a participar de gran cantidad de actos oficiales, como el armado de su espacio en TecnoPolis.

### 2.4.3. La Bomba de Tiempo

a. *Descripción general, cantidad de músicos, instrumentos utilizados, formación (profesional o amateur)*

La Bomba de Tiempo surge en 2006, ideada por Santiago Vázquez<sup>31</sup> (primer director) y esta formación de músicos fue seleccionada, en un primero momento, por él, quien creó

---

<sup>30</sup> Ubicado en Venezuela 330

<sup>31</sup> Músico, multi-instrumentista, compositor, director, productor, y generador de proyectos culturales. Estudió batería, percusión, piano, guitarra, mbira, composición, armonía y contrapunto en forma privada en Argentina, España, EEUU y otros países. Recibió una beca del *California Institute of the Arts* para estudios de Composición y World Music, donde estudió composición, armonía y contrapunto, orquestación, dirección orquestal, tabla hindú, gamelan de Java y de Bali, tambores koreanos, etc.

Comenzó como baterista a los 10 años, realizando su primera gira internacional a los 17 años, y desde entonces ha tocado y grabado como baterista y percusionista con gran cantidad de grupos y artistas, como *Luis Salinas, Néstor Marconi, Juana Molina, Mono Fontana, Dino Saluzzi, Alejandro Lerner, Roberto Goyeneche, Lito Vitale, Miroslav Tadic, Vitor Ramil, Duo Cangura, Richard Schindell* y *Pedro Aznar*, entre muchos otros.

Ideó, fundó y dirigió entre otros los grupos La Bomba de Tiempo, Puente Celeste, La Grande, Colectivo Eterofónico, Será una Noche y el Grupo de Mbiras de Buenos Aires.

En la actualidad, además de tener su banda solista y La Grande, es director académico del CERPS (Centro de Estudios de Ritmo y Percusión con Señas) fundado en 2011. (Fuente: [www.santiagovazquez.com](http://www.santiagovazquez.com))

un sistema de señas para dirigir a los percusionistas desde la *improvisación*, luego dejó este proyecto para dedicarse a otros.

A la hora de tocar en vivo este grupo musical está conformado por 16 músicos con formación profesional, en donde 15 son dirigidos por un director. En cada uno de sus shows (a partir de que dejó el proyecto Santiago Vázquez), el rol de director va rotando cada dos o tres temas. Suelen ocupar este lugar: Alejandro Oliva, Richard Nant, Lucas Helguero, Andrés Inchausti y Juan Pablo Francisconi y Gabriel Spiller. Suelen utilizar los siguientes instrumentos de percusión: djembés, congas, güiro, chekeré, repiques (de madera y cuero), chico, surdo, tumbadora, tambor piano, semillas, campanas, quinto, guanacha y sabar.

Ha escrito y editado con la Editorial Atlántida el *Manual de Ritmo y Percusión con Señas*, libro en español e inglés en el que expone en forma gráfica y accesible su lenguaje de ritmo y percusión con señas para músicos y público amplio.

Es Director Académico del CERPS (Centro de Estudios de Ritmo y Percusión con Señas) que ha fundado en el año 2011 con el objetivo de generar un polo de desarrollo e investigación en todo lo referente a ritmo y a la divulgación del lenguaje de Percusión con Señas, donde también dicta cursos y seminarios de dirección y lenguaje rítmico avanzado.

Ofrece la realización de talleres y seminarios de Ritmo y Percusión con Señas, así como clases maestras sobre diversos conceptos de composición rítmica; encuentros de capacitación para todo tipo de organizaciones con foco en temas de coordinación, trabajo en equipo, innovación, liderazgo, creatividad e integración.

#### *b. El espectáculo: lugar y relación con el público.*

En los shows en vivo, los músicos se sitúan en un escenario que se encuentra a mayor altura que el público, que se encuentra de pie, bailando. Cada uno de los instrumentos está amplificado y tiene un control de volumen por un sonidista. Además cuentan con camarógrafos que proyectan en el momento en varias pantallas, las *performances* de los músicos de manera grupal, como individual. También participa un iluminador que va complementando cada uno de los ritmos con diferentes *juegos de luces*.

Desde el año 2006 suelen dar la mayoría de sus presentaciones en el espacio cultural *Konex* (en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) ubicado a tres cuadras del Abasto, en Sarmiento 3131. Aquí se ven espectáculos de música, teatro, hasta poesía en *vivo*, entre otros.

Desde el comienzo de este proyecto, realizaban sus shows de improvisación musical los días lunes titulado como “Lunes Bomba”, instaurado de la misma manera al día de la fecha. También agregaron durante el año algunas presentaciones los días sábados o domingos, llamados “Fiesta Bomba” (Verificar bien la data). Por lo general, en cada show invitan a músicos reconocidos (solistas como bandas) para que los acompañen en algunos temas<sup>32</sup>.

A su vez, han realizado presentaciones en varios puntos del país, financiados por empresas, por el gobierno nacional, el gobierno de la ciudad, como también presentaciones para agrupaciones políticas como El Gleyzer, o un show en el estadio cubierto de Argentinos Juniors y en el Luna Park.

### *c. Relación de cada formación con el dictado de clases*

Santiago Vázquez es el director académico de CERPS (Centro de estudios de ritmo y percusión con señas) en donde se dictan talleres regulares de percusión (ensambles de percusión con señas, técnicas de dirección de percusión con señas, audioperceptiva rítmica 1, entre otros) como talleres intensivos y workshops. Estos talleres se dictan en el Centro Cultural Konex por seis docentes (incluyendo a su director).

Por otro lado, la mayoría de los integrantes de La Bomba de Tiempo dictan talleres de percusión grupales, como particulares y tocan en otros proyectos musicales<sup>33</sup>.

### *d. ¿Cómo se organiza jerárquicamente cada espacio? ¿Quiénes toman las decisiones?*

Hasta dejar el proyecto, Santiago Vázquez tomaba las decisiones de La Bomba de Tiempo y lo ayudaba en la organización Marina Belinco (directora de prensa). En la actualidad La Bomba de Tiempo está declarada como una S.R.L (Sociedad de Responsabilidad Limitada) en las que las 16 personas que la integran (15 músicos más su

---

<sup>32</sup> Tocaron con ellos René de Calle 13, Massacre, el Chango Spasiuk, Pablo Lescano, Kevin Johansen, Gustavo Cordera, Los Auténticos Decadentes, Ricky Maravilla, Palo Pandolfo, Diego Frenkel, Pocho la Pantera, Javier Malosetti, Raly Barrionuevo, Dante Spinetta, Lisandro Aristimuño, Adriana Varela, Liliana Herrero, Hugo Lobo, Lito Vitale, Ricardo Tapia, Juan Subirá, Martín Buscaglia, Celeste Carballo, Federico Parra, Minino Garay, entre otros.

<sup>33</sup> Algunos ejemplos son:

Andrés Inchausty es director general “La escuela de percusión”, tiene una banda solista y dirige *Beautiful Trash - Música de Bjork para ensamble de percusión*.

Alejandro Oliva es director general del “Taller de percusión Aceite de Oliva” y toca como percusionista en la banda de Pedro Aznar.

Richard Nant, además de tocar instrumentos de percusión, es trompetista de “Ingrid” y “Argentos Jazz” y es director de la “Conti Big Band”.

directora de prensa) pueden tomar las decisiones por igual, sin embargo la persona que suele organizar y coordinar los shows es Marina Belinco.

Muchos de los intérpretes se han posicionado públicamente de forma individual como grupal a favor del gobierno de Cristina Fernández en diferentes ocasiones. A su vez, han participado en un gran número de actos oficiales, también dentro del programa “Igualdad Cultural” fomentado por el gobierno kirchnerista, como en Tecnopolis en varias oportunidades.

## **2.5. Los percusionistas y el Estado argentino**

A continuación presentaremos un recorte de la historia en función de la relación que puede encontrarse entre el Estado y los percusionistas en la Argentina; tratando de focalizar en la relación puntual entre el Estado y los géneros y formaciones musicales (como el Candombe las murgas y las batucadas), que fueron retomados por los grupos de percusión que analizaremos a lo largo de esta tesina de investigación: La Chilinga, La Bomba de Tiempo y el Choque Urbano.

Se presentarán los siguientes períodos tomando en cuenta los diversos momentos históricos del Estado argentino: 1810 – 1879: La conformación del Estado-Nación; 1880 – 1909: Una oleada inmigratoria en un país en construcción. Una música nacional escrita con lápices de Europa; 1910 – 1930: Ley Sáenz Peña y el surgimiento de la ciudadanía política; 1931 – 1945: La crisis del 29 y el impacto en el campo de la música: hacia una mayor autonomía nacional (y estatal); 1946 – 1955: El peronismo; 1956 – 1975: Derrocamiento de Perón, institucionalización musical y el contexto previo frente a la última dictadura cívico militar; 1976 – 1982: La última dictadura militar; 1983 – 2001: Vuelta a la democracia y crisis del 2001 y 2002 – 2015: Post crisis del 2001 y kirchnerismo.

### **2.5.1. 1810 – 1879: La conformación del Estado-Nación**

En 1810 la Argentina se encontraba en un proceso de construcción del Estado-Nación, con una reciente independencia de España. Para este proceso se necesitó de la creación del relato de *lo argentino*, la construcción de una *identidad nacional*, a partir de la *literatura*<sup>34</sup>, como de la *música*. Durante esta época (1810 -1879) la percusión en el país se practicaba principalmente por los esclavos traídos de África y por los pueblos

---

<sup>34</sup> En referencia a esta época y la construcción del *gaucho* como representación de *argentino*, las coplas de los payadores tocadas con guitarra y bombo legüero, debe nombrarse al libro *Martín Fierro* de José Hernández como la publicación más destacada dentro de la *literatura gauchesca*.

originarios; también empezaron a surgir los primeros corsos. A su vez, se empezaron a ver los primeros escritos sobre música, tanto *clásica* como *popular* a manos de intelectuales de la época como Echeverría, Alberdi y Sarmiento.

A continuación se dará cuenta de este momento histórico y las prácticas que se sucedían alrededor de la ejecución de la percusión en el país.

### 2.5.1.1. El Estado y los pueblos originarios

Durante este período habitaban en la Argentina una gran cantidad de población perteneciente a los pueblos originarios, que fue atacada y diezmada por el Estado a lo largo de los años. El uso de la música por parte de estos grupos fue documentado como parte de fiestas religiosas o rituales. Puede tomarse como ejemplo los festejos de los araucanos:

(...) el tambor, es el bien conocido *kultrún*, inseparable del *machi* y denominado por los araucanos, con mayor exactitud *rrali* (o rali) *kultrún*, es decir “tambor plato” para diferenciarlo del *kakél kultrúm*, hecho con trozo de tronco cilíndrico, provisto de dos membranas y mucho menos difundido que el anterior.

En el capítulo X, al hablar de “Fiestas religiosas de los indios”<sup>35</sup> –Guinnard–, acota nuevas observaciones sobre nuestro tema. Dice lo siguiente:

Fiesta consagrada a Vitautru –Dios del bien– Danzan. Las mujeres cantan en tono plañidero y se acompañan golpeando un tambor de madera recubierto de piel de gato montés, abigarrado de colores y dibujos semejantes a los que tienen en el rostro. Los hombres hacen piruetas sin cambiar de lugar, saltando sobre la pierna opuesta a la de la mujer, y soplan a pleno pulmón en un trozo de junco hueco que da un sonido agudo y ensordecedor.

Danza mixta, entonces, colectiva. Tal vez el *cunquén* o *Kunkén* que, según dice Carvallo, “se reducía a que las parejas diesen pequeños saltos al son de flautas y tamboriles”.<sup>36</sup>

También se encontraron escritos acerca de los Puelches y Aucas que vivían en Carmen de Patagones en 1829:

Veamos a continuación qué aporta D’Orbigny a nuestro estudio. Con motivo del viaje realizado el 18 de febrero de 1829 a las tolderías de Carmen de Patagones dice en cierto pasaje:

... Al regresar encontré a los Puelches y Aucas de las primeras tolderías en medio de juegos y fiestas; también habían hecho hablar al oráculo que, como lo he dicho más arriba, es, bajo otros nombres, el mismo Achekenat-kanet. Asistí a una danza ejecutada por los Aucas; formaron una línea de lanzas plantadas en tierra, y los hombres de un lado, las mujeres del otro, comenzaron a saltar de una manera bastante acompasada cantando y bailando al ruido sordo y monótono de una flauta de caña de cinco agujeros, de la que sacaban algunos sonidos nasales. Obtenían así una especie de armonía grosera por medio del frotamiento de un gran hueso de pájaro sobre un arco, al cual en vez de cuerdas, se le atan crines de caballo; o bien soplando con una calabaza. Esta

<sup>35</sup> Guinnard: *op. cit.*, p. 112.

<sup>36</sup> Cita del libro: Ex. Casamiquela: *Estudio...*, p.125. En Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires – Argentina, 2009, p.234.

danza es con mucha frecuencia interrumpida por libaciones, que obligan a los bailarines a acostarse. Parece que pasaron toda la noche bailando y bebiendo, porque al día siguiente, cuando regresé temprano para oír el responso del oráculo, los encontré en el mismo estado.<sup>37</sup>

La danza del *lonkoméo* de los Patagones que vivían en Santa Cruz en 1869 es otro ejemplo descrita por George Chaworth Musters:

Esta vez todo el mundo comió en sus propios toldos. Al terminar la comida, Casimiro me hizo saber que a la noche habría baile. Estuve esperando con mucho interés esa “reunión íntima” y a poco vi que algunas de las mujeres iban a traer una gran cantidad de leña que colocaban en la parte exterior de la tienda. Enseguida, al oscurecer, se hizo una fogata, primeramente fuera del recinto sagrado. Todas las mujeres se sentaron alrededor de ella, en el césped, pero a alguna distancia de los hombres, que se habían sentado también en el suelo, con excepción de cuatro y los músicos.

La orquesta consistía en un tambor hecho con un pedazo de cuero tendido sobre un tazón y de una especie de instrumento de viento formado con un fémur de guanaco agujereado que se lo lleva a la boca, soplándolo, y se toca con los dedos; o con un arco corto de crin de caballo.

Cuando todo estuvo listo, y mientras varias de las viejas cantaban en su estilo melodioso, la banda empezó y cuatro indios embozados en frazadas de tal modo que sólo se les veía los ojos, y con la cabeza adornada de plumas de avestruz, entraron marchando en el círculo y se pusieron a dar vuelta lentamente alrededor del fuego, al compás de la música.<sup>38</sup>

Como se desprende de las citas anteriores, el uso de los instrumentos de percusión por los pueblos originarios, como también se analizó en el apartado *Percusión – los orígenes*, era para festejos religiosos, para invocar a sus dioses y en esta práctica no se distinguen músicos profesionales, ni público espectador.

### 2.5.1.2. Los afrodescendientes

Cuando se abolió la esclavitud en la Argentina, había una gran cantidad de población africana que fue traída en barcos como esclavos para su explotación hasta 1861<sup>39</sup>. Entre las costumbres que mantenían se encontraba la del toque de tambores en rituales religiosos y como un espacio de resistencia y comunitario. Su presencia fue tan importante que llegó a existir *El Barrio del Tambor* (denominación que se utilizó tanto en

---

<sup>37</sup> Cita de libro: De *Voyage...* El fragmento pertenece a la traducción española de Alfredo Cepeda: *Viaje a la América meridional, realizado de 1826 a 1833*, Buenos Aires, Futuro, 1945, p. 699. En Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires - Argentina, 2009, p.223.

<sup>38</sup> Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires - Argentina, 2009, p. 238)

<sup>39</sup> *El Corsito*, publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval. Director: Gualberto Elio Romero (N° 38, febrero 2010).

Entre Ríos, como en Buenos Aires). Al respecto de este tema se puede leer la publicación *Presencia Afro en Entre Ríos* de Pablo Suarez en la revista *El Corsito*<sup>40</sup>:

### **El Barrio del Tambor**

En 1822, el gobierno de Entre Ríos ratifica en la provincia las disposiciones de la Asamblea General del año 1813, entre las cuales se declaraba la llamada libertad de vientres “prohibiendo el tráfico de esclavos en el territorio de la Unión y dando por libres a todos los que nacieron en él de la esclavatura existente”. En el mismo año comienza a construir la capilla norte de la actual iglesia San Miguel. Y es a partir de entonces que comienza a conformarse el barrio sobre los terrenos que la iglesia poseía al norte y al este de la capilla. Luego, en 1836 se coloca la piedra fundamental de la nueva iglesia de San Miguel, y se proyecta la actual Av. Rivadavia que uniría el Puerto con el centro de la ciudad. A consecuencia de esto, los terrenos del Barrio del Tambor comienzan a cotizarse y la Iglesia decide venderlos, desencadenando un palatino proceso de dispersión de la comunidad afroparanaense.

(...)

El barrio de los negros, se llamó “del tambor”, porque en las reuniones que generalmente celebraban los sábados por la noche, tañían esos aparatos y otros análogos, para acompañar sus danzas y cánticos nativos. Al compás de sus instrumentos, entonaban melancólicas canciones en idioma angola o mozambique, que rememoraban el lejano país, al mismo tiempo que los viejos y sus hijos, bailaban candombes, tangos y danzas similares, ejecutadas con los rituales conservados fielmente a través de los años.

Durante las fiestas de Carnaval, los negros, libres y esclavos, formaban asociaciones y comparsas, que recorrían las calles y visitaban las casas de familia, cantando y bailando, acompañadas por orquestas formadas con guitarras, acordeones, algún violín y los tambores tradicionales.

(...)

Para cuando se creó el Virreynato de Río de la Plata habían ingresado por él al continente, y mediante los traficantes franceses e ingleses habilitados por la Corona española, más de 60.000 individuos. Si bien la demanda mayor estaba en el Alto Perú y las minas de plata de Potosí, en el Litoral se conseguía con relativa facilidad y a un mejor precio.

A medida que las ciudad crecían en población y extensión, iban apareciendo en sus arrabales, los pequeños caseríos de negros libertos. Fuera ya de las casas de sus amos pero lo suficientemente cerca de las casas o empresas de sus eventuales patrones, daban forma a espacios urbanos y sociales completamente únicos, donde reconstituían parte de sus identidades y a la vez forjaban una cultura mestiza.

Con los nombres de “Barrio del Tambor” o “Barrio del Candombe”, se conocía popularmente al sector de Paraná donde vivían más negros durante el siglo XIX, denominativos que no eran exclusivos de esta ciudad, ya que también el primero identificó en Buenos Aires al arrabal de Monserrat, residencia de los morenos libertos, junto con el “Barrio del Mondongo”, la Plaza de la Fidelidad, Santa Lucía y Concepción.

(...)

En los “tangos”, sitios elegidos para desarrollar danzas rituales y festivas, un grupo de hombres formaban un círculo y libaban percusiones y cantos que (...) provocaban el baile de quienes se ubicaban en el centro de la ronda. Los instrumentos eran fabricados artesanalmente con materiales del lugar, como troncos y osamentas, que trabajaban hasta arrancarles los sonidos deseados.

---

<sup>40</sup> *El Corsito*, publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval. Director: Gualberto Elio Romero (N° 38, febrero 2010, p. 5 y 6).

En resumen, Argentina contaba con una gran presencia de afrodescendientes que practicaban sus rituales y danzas al ritmo del tambor.

Es importante remarcar esta mirada acerca de la percusión como parte de ritos divinos y como una práctica de encuentro, para poder analizar y comparar, más adelante, con el uso de las actuales formaciones de percusión más reconocidas del país.

### **2.5.1.3. La construcción de *lo argentino*, el comienzo de la institucionalización (de la música). Echeverría, Alberdi y Sarmiento.**

#### **2.5.1.3.1. Echeverría**

Una de las figuras más destacadas en la creación del relato o la construcción de *lo argentino* fue Esteban Echeverría a través de publicaciones como *Rimas* (1837) en donde escribe *La cautiva* o *El Matadero* (escrito entre 1838 y 1840), y que a su vez redactó publicaciones de música como “Proyecto de una colección de canciones nacionales” y compuso canciones junto con Juan Pedro Esnaola. Como explica la doctora en Música Pola Suarez Urtubey<sup>41</sup>:

Con estas últimas líneas, Echeverría anticipa ya su ideología estética. “Arte que no se anime de su espíritu [del pueblo], y no sea la expresión de la vida del individuo y de la sociedad, será infecundo”, escribe en el capítulo XI del *Dogma Socialista*, bajo el título de “Emancipación del espíritu americano”. Influida por Herder y por los Schlegel, proclama que la comunidad popular nacional es en última instancia el origen de las creaciones estéticas y culturales. Por este camino, escuchando, como quería Herder, “la voz del pueblo que canta”, entendía Echeverría que era posible construir un arte y una civilización fecunda. “Ser grande en política – lo vemos afirmar – no es estar a la altura de la civilización del mundo, sino a la altura de las necesidades de su país (...). Un pueblo que esclaviza su inteligencia a la inteligencia de otro pueblo o civilización tiene en sí su poesía y por consiguiente sus formas poéticas características: cada siglo su poesía y cada pueblo o civilización, sus formas artísticas.

Es cierto que cuando Esteban Echeverría llegó de Europa trayendo las ideas de Herder, que conoció en la traducción francesa de Edgard Quinet y todas las ideas del nacionalismo romántico alemán introducidas en Francia por Madame de Stael, ya se había hecho escuchar la rústica musa del campo argentino. Bartolomé Hidalgo había anunciado con sus trovas el primer amanecer y la guitarra del payador había acunado los ímpetus revolucionarios de la patria naciente. Pero Echeverría transformó ese despertar espontáneo de música y poesía en hecho cultural consciente de su propio valor y de su significación ética y estética. De ahí emana la situación de precursor que le asigno en esta historia del pensamiento argentino en torno de la música.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires - Argentina, 2009, p.38)

<sup>42</sup> *Ibidem* 29, p.41.

A diferencia de los pueblos originarios, Esteban Echeverría era un intelectual que orientaba sus publicaciones y composiciones musicales a la estructuración del Estado Nación y a la creación del *pensamiento argentino*. Desde esta perspectiva, siempre reivindicó la figura del *gaucho* como representación de la *patria* y de la “civilización”.

Como se observa de lo antedicho, su manera de entender la música estaba influenciada por pensadores de Europa y componía desde un lugar más *clásico* que *popular*, o si se quiere desde estudios en *instituciones* y no desde la *intuición* o *repetición* de los sonidos de la naturaleza. Más allá de que intenta crear melodías que integren “tonadas indígenas” junto a Esnaola<sup>43</sup>, fracasan y prefieren publicar escritos y melodías que representen la *voz del pueblo*, de manera estructurada conforme a su formación estética, política y cultural.

#### 2.5.1.3.2. Alberdi

Otra figura que se destacó en la creación y difusión de escritos sobre música (como de literatura, filosofía y derecho) en torno a la construcción de un Estado Nación en el territorio argentino fue Juan Bautista Alberdi:

Con el *Ensayo de un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad y El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, inicia Juan Bautista Alberdi su trayectoria de escritor. Luego vendrán, en 1834, la *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, fuertemente influida por los románticos franceses o, como dice el propio autor, “por las plumas melancólicas de Madame Stael, de Chateaubriand, Hugo y Lamartine”. Poco después, en 1837, nace el *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, trabajo ya fundamental en el que Alberdi se ubica en la gran línea del futuro autor de las *Bases y punto de partida para la organización política de la República*, de 1852.

Alberdi llegó a ser eje de la política intelectual argentina y de las corrientes literarias, pero sobre todo filosóficas, que dieron base a la organización nacional. En torno de él existe una impresionante bibliografía.<sup>44</sup>

#### 2.5.1.3.3. Sarmiento y el arte. 1869: primer curso oficial porteño

En la misma línea de pensamiento de Alberdi y Echeverría se encontraba Sarmiento y sus ideas de *civilización* para el *pueblo argentino* en formación. En la publicación N° 32 de *El Corsito* (octubre 2005) se presenta una investigación sobre la figura de Sarmiento y su relación con las expresiones artísticas y musicales. Se cita a continuación:

En febrero 1869 se inauguró el primer curso oficial porteño durante los primeros meses de su presidencia. Toda su persona estaba inspirada por el sentido teatral de la vida. Fue decorador y actor en una compañía de aficionados, crítico teatral, y siempre aspiró a dotar al país de un Teatro Nacional. Organizó fiestas y desfiles escolares, concebidos como

---

<sup>43</sup> Se sugiere leer para este punto: Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires - Argentina, 2009, p. 32

<sup>44</sup> Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires - Argentina, 2009, p. 46

espectáculos. Durante su mocedad bailó pericones, zamacuecuas, polcas. En Alemania descubrió los vales de Strauss, a los que llamó “un invento de los ángeles”. Cuando escribe sobre estos temas se lo cree poseído del frenesí dionisiaco.

Como dato relevante para esta investigación, puede remarcarse que en febrero de 1869 se institucionaliza el primer curso porteño haciéndolo *oficial* (se hace *oficial*, en tanto que el poder de *oficializar* un espectáculo lo tiene el Estado), a manos de la presidencia de Sarmiento. Por otro lado, se destaca su interés y devoción por el teatro y la música. En palabras de Pola Suarez Urtubey en relación a este último punto:

También como Alberdi, Sarmiento se preocupó por la enseñanza y difusión de la música, aunque se advierte un matiz diferente en la manera de considerar este arte en relación con el hombre y la sociedad. Para Alberdi, aunque no lo diga textualmente, la música eleva al hombre a través de la consideración de lo bello. Es un planteamiento estético, por tanto, el suyo. En cambio, para Sarmiento, el arte tiene ante todo una función ética. No nos apartemos de este principio. Todos sus escritos periodísticos sobre arte lo muestran iluminado por este concepto.<sup>45</sup>

Por último, importa advertir que en la idea de Sarmiento está siempre presente el concepto de una educación musical popular, extensiva a todos sin distinción, a través de la escuela. “Se enseña a leer al mismo tiempo que a cantar”, escribe, aludiendo a que es por entonces tan beneficiosa la influencia de la música que en los países más adelantados de Europa, como Alemania y Francia, su enseñanza ha descendido a nivel de escuela primaria. De esta manera, Sarmiento anticipa en varias décadas –entre nosotros- que el niño es tan potencialmente músico como potencialmente parlante.<sup>46</sup>

Más allá que se marca una diferencia en relación a la perspectiva acerca de la música por parte de Sarmiento y Alberdi, los dos la piensan como parte del proyecto político que organizaría a la Argentina a partir de instituciones regladas por el Estado (organización típicamente Europea). Por un lado, Alberdi, como Echeverría, pensarían a la música como vehiculizadora de las representaciones del territorio que habitaban enmarcados en el *nacionalismo* y a su vez, Sarmiento la pensaría como un espacio de enseñanza por parte de docentes hacia estudiantes y como una disciplina que el Estado iría *oficializando* para incorporar las expresiones culturales y artísticas como parte de su estructura.

En síntesis, Echeverría, Alberdi y Sarmiento utilizaban a la música (como otras expresiones artísticas) para reforzar la estructura y construcción del Estado Nación *argentino*, mientras que los pueblos originarios y los afrodescendientes, principalmente, como parte de rituales divinos y festejos.

---

<sup>45</sup> Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires - Argentina, 2009, p. 86

<sup>46</sup> Suarez Urtubey, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires - Argentina, 2009, p. 90

## 2.5.2. 1880 – 1909: Una oleada inmigratoria en un país en construcción. Una música *nacional* escrita con lápices de Europa

*En ocasiones, la historia de la música argentina ha transcurrido fuera del país. Un país de inmigración y emigración compulsiva. La identidad cultural no siempre tiene un domicilio permanente.*<sup>47</sup>

Durante la presidencia de Julio Argentino Roca (“la generación del 80’), periodo en que la Argentina experimentó grandes progresos, uno de ellos fue la promoción de la inmigración a la Argentina, modificando así el paisaje rural del país como de las grandes ciudades en pleno auge. La ocupación de la pampa húmeda, el avance del ferrocarril fueron algunas de las características de la época que colaboraron con la creación de nuevos pueblos en áreas antes despobladas. La gran oleada de inmigrantes provenientes de Europa en un país en plena conformación de sus instituciones y fronteras, condicionó el relato de *lo nacional*, que tenía como objetivo por parte de los sujetos que lo difundían, generar un discurso hegemónico que avalara la construcción de las recientes instituciones aglomeradas dentro del Estado Nación<sup>48</sup>.

Esta búsqueda por crear un nacionalismo que representara *lo argentino* y la gran oleada inmigratoria también afectó al campo de la música. Como se desprende de la siguiente cita:

Los compositores nacionalistas del Centenario posaron su mirada en el horizonte pampeano, convencidos de que sólo del acervo criollo y rural podía brotar una música de identidad argentina, mientras la ciudad de Buenos Aires hervía de música inmigrantes y el tango le imponía su ritmo al centro y a los conventillos. Pero como bien señaló Leopoldo Hurtado, en toda música académica de orientación nacionalista siempre estuvo latente una paradoja: la de que, al fin y al cabo, quería dejar de serlo. En el anhelo, sin duda respetable, de querer crear una obra que identificara al país y que a la vez tuviera validez universal, había un reconocimiento implícito de que sólo Europa, con su autoridad, determinaba qué cosa era universal y que cosa no lo era.<sup>49</sup>

Es decir que la música universalmente aceptada por la comunidad de músicos y compositores que se encontraban avalados por la estructura de un Estado en construcción provenía de Europa. En breves palabras, los autores de la música *nacional*,

---

<sup>47</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 15

<sup>48</sup> *No hubo otro período en el que la proporción de extranjeros en edad adulta haya sido tan significativo; por más de setenta años, el 60% de la población de la Capital Federal y casi el 30% en las provincias de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe, eran inmigrantes. La europeización del país y la modificación del carácter nacional, tan anhelados por la generación del ochenta, la elite política del momento, se tradujo en una política inmigratoria abierta.* VER <http://www.argentina.gob.ar/pais/poblacion/49-inmigraci%C3%B3n.php>

<sup>49</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 16

buscaban representar a través de ritmos y melodías a la Pampa, con su vida rural y criolla, pero su formación musical provenía Europa y a su vez, los inmigrantes de este continente empezaban arribar al país con sus costumbres y géneros musicales.

### **2.5.2.1. Inmigrantes europeos, murga y carnaval...**

La gran masa de inmigrantes que provenían de Europa llegaron para poblar la Argentina y para formar parte de la clase trabajadora que demandaba el Estado para poder estructurarse a lo largo de todo el territorio. Su llegada, además de servir como mano de obra, trajo sus prácticas populares. Leandro Francica y Andrés Gulfo (2012) explican este momento histórico, tomando como ejemplo a Campana:

En los albores del modelo agroexportador, a fines del siglo XIX, Campana, -fiel reflejo de dicho proceso- no haciendo la salvedad de sus principales características socio-económicas, recibe la llegada de una gran cantidad de inmigrantes. Provenientes en su gran mayoría de Europa, principalmente de España, Francia e Italia, quienes traen consigo no sólo su fuerza como mano de obra, sino también sus tradiciones, costumbres y demás expresiones populares: comparsas (que se manifiesta con antelación al modelo agroexportador), orfeones, desfile de carrozas alegóricas, orquestas y murgas.

Durante la primera década del Siglo XX hacen irrupción en los carnavales del Río de la Plata y sus alrededores manifestaciones culturales que se presentan bajo el nombre de murgas –si bien se encuentran registros anteriores a esas fechas donde agrupaciones musicales utilizan esta denominación- se podría decir que adquiere relevancia en esta década la utilización del nombre y un estilo propio que con posterioridad marcará tendencia.

Puertos como Buenos Aires, Montevideo, y Campana adquieren gran relevancia, y las murgas comienzan a tener presencia para los carnavales.<sup>50</sup>

A partir de la cita anterior puede afirmarse que el surgimiento de las murgas, como tales, se origina en los primeros años del siglo XX (como manifestación cultural proveniente de Europa) y con ellas, la introducción de sus bombos y danzas típicas.

### **2.5.2.2. ¿Qué sucedió con la presencia de afrodescendientes y sus expresiones culturales?**

En el apartado histórico anterior (1810 – 1879) se documentó la gran presencia de afrodescendientes en la Argentina que habitaban los “Barrios del tambor”, con sus prácticas musicales y danzas. Al igual que los pueblos originarios y sus costumbres, la población afrodescendiente fue reducida y ocultada por la estructuración de un Estado

---

<sup>50</sup> Artículo *La Gaitana* de Leandro Francica y Andrés Gulfo, en *El Corsito*, publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval. Director: Gualberto Elio Romero (N° 42, febrero 2012).

que miraba hacia Europa. En palabras de Norberto Pablo Cirio (2010), que toma como ejemplo la ciudad de Buenos Aires para pensar este proceso:

A lo largo de nuestra historia, en no todos los censos se consideró relevante recoger información sobre la procedencia étnica de los habitantes. Sin embargo, a través de aquellos que sí la recabaron sabemos que el máximo porcentual de afroporteños fue de 30,1% en 1806, aunque en 1887 apenas representaban el 1,8% de la población total. Durante el sistema esclavista los negros eran usados en múltiples tareas, pero principalmente en el servicio doméstico, como símbolo de estatus social y económico.

Según la memoria oral mantenida al presente por los descendientes de aquellos esclavizados, ese período no tuvo ningún cariz humanitario ni familiar por parte de los esclavócratas, como se sostiene desde el discurso historicista blanco.<sup>51</sup>

En lo concerniente a esta tesina de investigación, por un lado muchos ritmos que tocaban los esclavos de África con sus tambores fueron retomados para fusionarse con otros instrumentos y bases rítmicas (puede tomarse como un ejemplo el tango). Por otro lado, los sujetos que dirigían el Estado (junto con la clase dominante que los acompañaba) privilegiaron la murga y el carnaval de los inmigrantes europeos por las danzas y prácticas musicales de los afrodescendientes que siguieron existiendo, pero en menor proporción, debido a múltiples causas<sup>52</sup>.

### **2.5.3. 1910 – 1930: Ley Sáenz Peña y el surgimiento de la ciudadanía política**

En 1912 se dictó la ley que daría lugar, más adelante, al sufragio universal y obligatorio por la que la población votaría a sus representantes en el Congreso:

A partir de octubre de 1910, el nuevo presidente Roque Sáenz Peña, luego de entrevistarse y acordar con Yrigoyen, aceleró una reforma sustantiva del régimen electoral. Para ello, presentó, en diciembre de 1910, dos proyectos de ley que consistían en la elaboración de un nuevo padrón electoral, para lo cual se efectuó un nuevo enrolamiento general, con el objeto de lograr una mejor organización del ejército de línea y crear padrones electorales, de modo que se utilizara la libreta de enrolamiento militar como libreta cívica.

(...)

Finalmente, el 13 de febrero de 1912, fue sancionada la ley 8871, denominada, a partir de ese momento, ley Sáenz Peña.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Cirio, Norberto Pablo, *Afroargentino del tronco colonial. Una categoría autogestada*, en *El Corsito*, publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval. Director: Gualberto Elio Romero (N° 39, octubre 2010, p. 1 y 2).

<sup>52</sup> La raza negra quedó diezmada por varios motivos, aunque fueron las guerras y epidemias las que hicieron estragos. También influyó la falta de apoyo económico del Gobernador Rosas, quien tras la derrota de Caseros, ya no tuvo posibilidades de seguir protegiéndolos. El aluvión inmigratorio de la segunda mitad del siglo pasado, los desplazó del servicio doméstico, de los oficios artesanales y de los tradicionales puestos callejeros. (Carámbula, Rubén, *El Candombe*, Ediciones del Sol, Buenos Aires – Argentina, 1995, p. 30)

<sup>53</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 109 y 110.

A partir de la ley Sáenz Peña puede afirmarse que nace la ciudadanía política. Esta ley tenía ciertas restricciones y fue una herramienta utilizada tanto por conservadores como radicales para la lucha por el ejercicio del poder público:

Se sostiene que la ley 8871 creó la ciudadanía, se discute si la amplió. Las restricciones continuaron para las mujeres, los argentinos residentes en los territorios nacionales y los extranjeros que, como fue explicado, constituían un número más que considerable. No debe olvidarse que, en el plano municipal, el voto continuó a la condición de contribuyente.

Al mismo tiempo, los conservadores, cansados de la dependencia de los caudillos locales, de extracción popular, que manejaban la coacción y la manipulación del voto, se propusieron sustituir por una “obligatoriedad” que, suponían, se orientaría hacia las figuras (de su partido) más destacadas por su notoriedad social e intelectual.

Los primeros resultados de la aplicación de la nueva ley, aunque no representaron un fracaso, presajaron inconvenientes. En las elecciones de 1912, los partidos conservadores se impusieron en algunas provincias, pero en Santa Fe y Capital triunfaron los radicales, los socialistas obtuvieron, en esta última jurisdicción, la segunda posición. Esto anunciaba lo que ocurriría algunos años después: la obtención de la primera magistratura por parte de Hipólito Yrigoyen.<sup>54</sup>

Esta ley fue sumamente importante para la conformación de un Estado reciente y en pleno proceso de estructuración y surgimiento de las instituciones que lo conforman. En 1916 se dieron las primeras elecciones con esta ley implementada:

En 1916, en las primeras elecciones nacionales según la ley Sáenz Peña, se impone la fórmula Yrigoyen – Luna.

Aunque el resultado parecía consagrar a la dupla radical, esta apenas superaba el 45% de la totalidad de los votos. Esto dejaba a Yrigoyen en una situación de debilidad política, sin mayoría en el parlamento y con muchas provincias en manos de la oposición conservadora, que controlaba también la Corte Suprema de Justicia y los grandes diarios.

El radicalismo en el gobierno emprendió una política democratizadora que se manifestó en diferentes proyectos de ley, que en su mayoría fueron bloqueados o rechazados en el Congreso Nacional por la oposición conservadora.<sup>55</sup>

Durante su mandato Yrigoyen buscó mantener un vínculo con los trabajadores que no era bien visto por los conservadores que lo tildaban de “populista”:

Uno de los temas más polémicos de la administración radical fue su relación con el movimiento obrero que osciló entre el reconocimiento de los sindicatos como interlocutores válidos, y la represión.

Las condiciones de vida de los trabajadores argentinos empeoraron con la guerra. La reducción de los embarques de cereal perjudicó al campo; miles de arrendatarios y obreros rurales emigraron a la ciudad y conformaron un ejército laboral de reserva que afectó el nivel de trabajo y remuneración de los trabajadores porteños. Por si esto fuera poco, entre 1916 y 1919, en Buenos Aires el costo de vida aumentó casi un 100%.

La llegada de Yrigoyen y el radicalismo al gobierno despertó en los trabajadores grandes esperanzas. Los gobiernos conservadores los habían tratado con dureza y desinterés,

---

<sup>54</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 111

<sup>55</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 123

haciendo un uso frecuente de la “ley de residencia” para impedir manifestaciones y reclamos.

(...)

Inicialmente, Yrigoyen extendió su política reformista al plano sindical. Contempló los reclamos de sindicatos negociadores, como la Federación Obrera Ferroviaria y la Federación de Obreros Marítimos, que integraban un sector de la FORA. Su política sindical fue distinta con los gremios que prefirieron la huelga a la negociación, como los frigoríficos y municipales, controlados por anarquistas y socialistas: en estos casos, no dudó en reprimir.

Luego de 1919, el gobierno intentó recuperar la iniciativa promoviendo una serie de reformas y leyes sociales. Propuso la jornada laboral de ocho horas, reglamentó el trabajo de mujeres y niños, otorgó leyes jubilatorias y trató de incrementar la injerencia del Estado en la economía.

El mejoramiento de la situación económica permitió al gobierno iniciar una política de ampliación del empleo en la administración pública.

Esta política de expansión del gasto público generó conflictos dentro y fuera del partido, pero amplió su base social.<sup>56</sup>

Con un sector de la clase trabajadora que lo apoyaba, pero con las elites dominantes del país en su contra, Yrigoyen termina su mandato para cederle la presidencia por 6 años a Marcelo T. de Alvear:

Las medidas adoptadas por Alvear contemplaron los gustos de la clase conservadora, de la que el mismo presidente (miembro de una rica familia de terratenientes) procedía.

Los grandes diarios y las clases altas celebraron la llegada de Alvear a la presidencia como el fin del predominio de la chusma yrigoyenista: uno de ellos había vuelto al gobierno.

Eran tiempos de prosperidad y de una riqueza que continuaba mal repartida.

La protesta social continuaba; durante todo el período de Alvear estallaron 519 huelgas que involucraron a más de 400 mil trabajadores.

(...)

En 1924, bajo la anuencia del presidente, un sector del radicalismo antiyrigoyenista fundó la Unión Cívica Radical Antipersonalista (en oposición al radicalismo yrigoyenista). De ese modo se fracturó el radicalismo entre el sector que respondía a Yrigoyen, llamado “personalista”, y los comités que respondían a Alvear.

En realidad, se evidencian en la ruptura dos estilos que respondían a diferencias metodológicas y hasta de origen social: el yrigoyenismo, con su inserción más popular, con nuevos nombres, y el alvearismo, aristocrático, conservador, más vinculado al pasado.

(...)

En sus primeros años de gobierno, Alvear y los radicales de orientación conservadora que lo acompañaban se apresuraron a reducir el gasto público. Despidieron a numerosos empleados públicos, entre ellos a radicales nombrado por la administración anterior. Muchos de los que perdieron su empleo se encolumnaron nuevamente con Yrigoyen. La división del partido hizo más notoria la ascendencia popular de Yrigoyen, que hacia 1927 estaba en condiciones de regresar al gobierno.<sup>57</sup>

En 1928 vuelve Yrigoyen al poder, pero con menor lucidez que su primera presidencia por ser un adulto mayor y con un sector amplio de la clase dominante argentina y los estratos medios en su contra:

---

<sup>56</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 126 y 127

<sup>57</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 134

Yrigoyen retornaba con sus 77 años a la presidencia. Sus reflejos políticos ya no eran los mismos que en su primera presidencia. Esto se evidenció en la elección de sus colaboradores, muchos de los cuales llevaron a cabo actos de corrupción.

Su breve gestión se desarrolló dentro de un panorama económico mundial muy complicado y desfavorable para la Argentina.

A pesar de este contexto, el gobierno radical intentó una política progresista. Ordenó la creación de 1700 escuelas en todo el país, presentó un proyecto de ley orgánica de educación que no fue aprobado por el Parlamento, dictó medidas que favorecieron a chacareros y agricultores y creó el Instituto del Petróleo. Nombró a numerosos agentes en la administración pública nacional, decisión que fue objetada, durante el año 1930, por la Sociedad Rural Argentina y la Unión Industrial, las cuales le solicitaron al gobierno que arbitrara las disposiciones necesarias para la reducción del gasto público.

Yrigoyen procuró establecer el monopolio del Estado sobre la explotación petrolera. Esta medida será permanentemente rechazada por el senado en manos de los conservadores y cuestionada por las empresas petroleras inglesas y norteamericanas.

El antiyrigoyenismo abarcaba un espectro muy amplio: la Federación Universitaria Argentina (FUA) se alejaba aceleradamente de su apoyo inicial a aquel Yrigoyen que había convertido en ley los principios básicos de la reforma universitaria de 1918 y llamaba ahora a Yrigoyen “caudillo senil y semibárbaro”; los socialistas independientes lo llamaban “mazorquero”; los socialistas también lo atacaban, al igual que los comunistas que los tildaban de “gobernante fascista”. Los conservadores no se quedaban atrás y trataban al presidente de “montonero vergonzante”.

En estas circunstancias, resurgió el antipersonalismo y creció la influencia del general Agustín P. Justo.

Para 1930, con las crisis de Nueva York afectando a todos los países de Latinoamérica, con todos los partidos políticos en su contra y con un sector del ejército fortalecido, que apoyaba al general Agustín P. Justo y José Félix Uriburu, Yrigoyen fue derrocado:

Pese a que la crisis arribó paulatinamente, las clases dirigentes, que habían conspirado contra el yrigoyenismo en épocas mejores, no dejaron de advertir que se avecinaban tiempos de privación y malestar social.

Algunos sectores de la dirigencia política y militar argentina comenzaron a pensar que las democracias liberales no garantizaban una cuota mínima de orden, por lo que no correspondía continuar confiando en ellas.

El instrumento para desalojar al radicalismo del gobierno era el ejército. Desde comienzos del siglo XX, bajo la conducción del General Ricchieri, el ejército se había constituido en una organización burocrática poderosa, recelosa de su autonomía, y desconfiada del poder político. Hombres como el radical antipersonalista Leopoldo Melo, el nacionalista Juan E. CArulla y el diputado conservador Manuel Fresco acordaron con el ex ministro de guerra de Alvear, general Agustín P. Justo, y el general José Félix Uriburu, la realización de un golpe cívico-militar el 6 de septiembre de 1930. El escritor Leopoldo Lugones se encargó de redactar la proclama golpista.

Los efectivos con los cuales Uriburu avanzó hacia la casa de gobierno contaron con la adhesión de los estudiantes universitarios, que salieron a manifestar a favor del golpe junto con numerosos civiles conducidos por la dirigencia opositora. Yrigoyen renunció ese mismo día.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 139 y 140

### 2.5.3.1. El nacionalismo

Esta época estuvo marcada por el intento de crear un *imaginario social* que nucleara al Estado nacional en su reciente formación. Es decir, generar a través de la literatura y la música (apelando a la figura del *gaucho* y su *contexto rural*) una construcción simbólica que organizara la idea del Estado – Nación argentino.

Más allá de este intento, a los compositores de aquella época les faltaría bastante para poder crear un orden simbólico *nacionalista*, sobre todo poder desembarazarse de cierta tendencia *européista* a la hora de componer música.

Esto puede desprenderse de la cita que hace Sergio Pujol sobre Alberto Williams<sup>59</sup> para dar cuenta de esta visión:

Evidentemente, el nacionalismo como expresión dominante de la música académica argentina todavía tenía un largo camino por recorrer. Justamente eso podemos inferir de las siguientes palabras con las que Williams respondió a una convocatoria del diario *La Nación* para su número extraordinario de 1910:

La música argentina se orienta hacia las fuentes populares. Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de “folk-lore” rastrear las melodías originales. Deben servirse de esos preciosos documentos de genio de nuestros payadores para inspirarse en ellos, para extraer el perfume y comunicarlo a las ideas. Los jóvenes compositores deben tratar de argentinizar sus tendencias y no andarse remedando como papanatas a toda clase de bichos decadentes europeos... (Pelletieri, 1980:76).<sup>60</sup>

Esta situación se daba, por un lado, por el desconocimiento de ciertos ritmos e instrumentos por parte de los nuevos compositores. Por ejemplo:

Cuando en 1921 comentó para la revista *El Hogar* el espectáculo de Andrés Chazarreta en el teatro Politeama, se encontró por primera vez en su vida con un bombo legüero: Una orquesta típica, si puede llamarse orquesta un compuesto de arpa, dos guitarras, violín, flauta y una especie de tambor provenzal rústico, al que llaman bombo los santiagueños, acompaña algunas danzas y canciones [...] El perfume de argentinidad, el hálito de patria que se respira oyendo estas canciones del norte de la República, hace pensar en lo impostergable y necesario de su colección y selección artística. La Rioja, Salta, Catamarca, Entre Ríos, deben encerrar tesoros que no conocemos y que enriquecerían con notas nuevas las inspiraciones de los compositores argentinos. (Citado por García Muñoz, 1970:43).<sup>61</sup>

Por otro lado, ya se marcaba una distinción entre música académica o artística y popular, que dificultaba la creación de una música *nacional*, ya que los compositores más

---

<sup>59</sup> Alberto Williams (1862 – 1952) fue uno de los compositores y escritores de teoría musical más reconocidos de Argentina enmarcado dentro del nacionalismo musical. Uno de sus escritos más reconocidos es “el rancho abandonado”, que busca representar la vida del gaucho de esa época, a través de versos y melodías. A su vez compuso numerosas piezas para orquesta sinfónica, como piezas para piano.

<sup>60</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 25

<sup>61</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 27

renombrados tenían una formación *académica* y los sonidos más autóctonos (y lo músicos no académicos) de ese entonces, estaban más conectados con *lo popular*.<sup>62</sup>

### 2.5.3.2. Nuevas instituciones

Desde 1910 a 1930 se crearon una serie de instituciones en torno a la música, que comenzaron a generar un impacto tanto en los compositores (sobre todo académicos), como en la clase media reciente.

Como se desprende del libro *Cien años de música argentina*<sup>63</sup>:

A diferencia de la creación -y quizá también de la plástica- la producción musical académica necesitó imperiosamente de una serie de instituciones que no sólo la sostuvieran económicamente, ofreciéndole escenarios, difusión y financiación, sino que también la dotaran de una cierta estructura educativa. Al principio, fue la iniciativa privada la que brindó esos servicios. Pero a lo largo de los años 20, un Estado más preocupado por disponer de una cultura que lo representara fue avanzando sobre el área musical. Si en 1931 el traspaso del teatro Colón a la municipalidad de Buenos Aires fue visto como la culminación de un proceso de estatización iniciado en 1925 con la creación de la orquesta, el ballet, el coro y el cuerpo técnico del teatro, el crecimiento del Conservatorio Nacional de Música significó una mayor obligación del Estado nacional con la educación artística. Desde luego, la educación en los conservatorios europeos siguió despertando interés entre los jóvenes músicos en condiciones de costearse esa clase de formación, pero dejó de ser, como en tiempos de Alberto Williams, el único camino para incorporar información y saberes específicos. (página 33 y 34)

(...)

Más allá de las fricciones entre establecimientos identificados con determinadas estéticas, la vida de conservatorio pasó a ocupar, desde un punto de vista sociológico, un lugar bastante importante en la formación artística de la clase media. (página 34)

(...)

En cuanto a la actividad profesional, el período que estamos viendo fue el de la creación de distintas entidades gremiales y culturales. Echemos un vistazo veloz: Sociedad Nacional de Música, Asociación Wagneriana, Sociedad Argentina de Música de Cámara, Asociación Filarmónica Argentina, Asociación Amigos del Arte -que contaba con una subcomisión de música- y, sobre todo, la Asociación del Profesorado Orquestal (APO), nacida en 1919 a partir de la Sociedad Musical de Mutua Protección. La APO desarrolló una gran actividad entre 1922 y 1930. Su orquesta filarmónica estuvo comandada por algunas batutas célebres: Ernesto Drangosch, Ferruccio Cattelani y especialmente el director suizo Ernest Ansermet, amigo de Victoria Ocampo y gran impulsor del repertorio de música moderna. (página 34 y 35)

En resumen, esta época estuvo marcada por el comienzo de un marco institucional (privado como público) alrededor de la música, ordenada en favor de los compositores

---

<sup>62</sup> Como explica Sergio Pujol: En suma, la exigencia de dotar de un mayor contenido “argentino” a las composiciones creadas bajo el carácter del nacionalismo chocaba con la idea misma de “música artística” imperante en las primeras décadas del siglo XX. Para un músico académico – y por entonces sólo lo académico ostentaba la plena condición de artístico- era imposible imaginar una aplicación directa de un material popular en el cuerpo de una obra de cámara o sinfónica, algo que sería bastante habitual en los albores del siglo XXI. (Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 28)

<sup>63</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 33, 34 y 35.

(más académicos que empezaron a componer música nacionalista) y de una clase media que veía en la música un signo de status social. Es importante tener en cuenta este proceso, como la diferenciación entre músicos académicos y populares/amateurs, la distinción entre música como práctica cotidiana (como sucedía en la tribus africanas), la diferenciación entre músicos y público, y el Estado como reciente sujeto político que comienza a retomar a la música para generar un relato *nacionalista* y crea instituciones para organizar y regular su actividad, para comprender cómo continuo este proceso hasta llegar a la actualidad. En pocas palabras, tanto en el período anterior (1880 – 1909), pero sobre todo en este (1910 – 1930) empieza a verse la preocupación del Estado por utilizar a la música para favorecer su propia estructuración.

#### **2.5.4. 1931 – 1945: La crisis del 29 y el impacto en el campo de la música: hacia una mayor autonomía *nacional* (y estatal)**

Esta etapa comenzó con un golpe de Estado en la Argentina (en 1930 José Felix Uriburu derroca a Hipólito Yrigoyen) y fue denominada como la *Década Infame* (hasta 1942), en donde empezó a originarse un cambio de paradigma económico: se comenzó a pasar de un modelo agroexportador a un proceso de industrialización por sustitución de importaciones, que generó grandes migraciones internas del campo a la ciudad.

En el libro *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010* se detallan algunas de las medidas del gobierno de Uriburu que se citan a continuación:

Una vez en el gobierno, Uriburu propuso reformar la Constitución, creó la Legión Cívica (un cuerpo paramilitar) que llegó a contar con miles de hombres, imitando los ejércitos políticos de Mussolini (camisas negras) y de Hitler (camisas pardas) y desarrolló una política represiva en lo político y sindical. El general “Von Pepe”, como lo llamaban a Uriburu por sus simpatías por los militares alemanes, creó una sección especial en la policía destinada a perseguir a los dirigentes gremiales y a los opositores en general. El comisario Leopoldo Lugones, mucho menos poético que su padre, introdujo el uso de la picana eléctrica en los interrogatorios. Se decretó la pena de muerte y hubo varios fusilados.

(...)

Uriburu dictó un decreto confidencial y sumamente ingenioso, estableciendo que el gobierno se haría cargo de todas las deudas privadas de los oficiales del ejército. Todo lo que los oficiales tenían que hacer era informar a su coronel que tenían una deuda; no se requerían detalles ni se formulaban preguntas. Parece que los oficiales supieron aprovechar la ocasión, porque mucho tiempo después los diarios informaban que el decreto le había costado al país más de 7 millones de pesos. Un buen sueldo rondaba por ese entonces los 100 pesos.

En febrero de 1931, la convocatoria a elecciones en la provincia de Buenos Aires, contra todos los cálculos, dio el triunfo al radicalismo. Las clases dirigentes prefirieron regresar a la democracia formal, con gobiernos parlamentarios sustentados en el fraude electoral -que ahora llamaron “patriótico”, porque le ahorra a la patria “el horror del gobierno de la chusma radical”- practicado con éxito antes de la sanción de la ley Saénz Peña.

Ante el fracaso de Uriburu apareció una figura de recambio: el general Agustín P. Justo, quien junto con Julio A. Roca hijo integrará la fórmula presidencial para las fraudulentas

elecciones de noviembre de 1931. No hubo sorpresas y Justo asumió la presidencia en febrero de 1932.

El general y su vicepresidente representaban fielmente las aspiraciones de la oligarquía criolla y las necesidades del imperio británico.

No parecían preocuparse por la miseria, la desocupación y el hambre en un país considerado entre los primeros productores de alimentos del mundo.

(...)

La experiencia radical había dejado una profunda huella en las clases populares, y la crisis económica mundial sacudía a los países latinoamericanos, limitando y desvalorizando sus exportaciones y dificultando sus importaciones. Estas razones llevaron a los conservadores a recomponer las relaciones comerciales con Gran Bretaña y a desarrollar el mercado interno.<sup>64</sup>

En este contexto histórico y en relación a la formación de las murgas y a las prácticas alrededor del carnaval, paulatinamente empezaron a mezclarse negros y blancos en este festejo. Esto empezó a suceder por la gran oleada inmigratoria europea al país y demuestra el carácter integrador y trasclasista (que se analizará en el desarrollo) del *carnaval*. Como explica la doctora en Antropología Alicia Martín:

Registros que remiten a las décadas de 1930, 40' y 50' ubican de forma unívoca a familias de negros porteños que organizaban agrupaciones de carnaval. Estos grupos tienen entonces denominaciones europeas: murgas, centro-murgas o comparsas. Por algunas fotografías de archivo podemos suponer que aún organizadas por familias de afrodescendientes, estos grupos integraban también a personas fenotípicamente blancas. Posiblemente haya habido apropiaciones e imitaciones entre blancos y negros que festejaban el carnaval, en intercambios de distinto valor de equivalencia, pero dentro del mismo campo popular y en distintos niveles de práctica carnavalesca. El acompañamiento musical sólo de percusión, la integración de desfiles bailados a la actuación de la murga porteña, la importancia del baile en estos grupos, retoma patrones de la estética de los desfiles candomberos con vigencia pública a fines del siglo XIX. Sus denominaciones, la poética y vestimenta, parecen responder a hibridaciones más europeas e inmigrantes.<sup>65</sup>

Otro dato importante a tener en cuenta de este período fue la firma del pacto Roca-Runciman con Gran Bretaña, que le brindaba concesiones al capital extranjero a cambio de la exportación de carne del país, como otras materias prima. A su vez, se creó el Banco Central de la República Argentina en 1935 (compuesto por el gobierno nacional, los bancos nacionales y extranjeros), como otros organismos estatales reguladores (Junta Nacional de Granos, Junta Nacional de Carnes, etc) y empresas públicas (Fabricaciones Militares, Altos Hornos Zapla, etc.)<sup>66</sup>. Este momento histórico fue condicionado en gran medida por la llamada crisis del '29 o el crack bursátil de la bolsa de Nueva York.

---

<sup>64</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 141 y 142

<sup>65</sup> Martín Alicia publica en *El Corsito* compilado por Gualberto Elio Romero, N° 38, 2010, p. 8

<sup>66</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cada\\_Infame](https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cada_Infame)

Luego de las consecuencias de esta crisis en Argentina (como en otros países de América Latina) se empezó a generar una crítica desde los músicos, como desde otros sectores, al sistema económico vigente. En palabras del historiador Sergio Pujol:

Cuando en 1934, estando al frente del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) de Montevideo, el musicólogo Francisco Curt Lange intuyó la existencia de una “americanismo musical”, no se equivocaba. Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México, Heitor Villa-Lobos en Brasil, Theodoro Valcárcel en Perú, Amadeo Roldón en Cuba y Agustín Barrios en Paraguay: ellos estaban inmersos en búsquedas similares a las probadas por Gilardi y sus compatriotas.

Esta sincronía no puede menos que sorprender. Fue como si todos los compositores del continente se hubieran puesto de acuerdo para darle un empuje definitivo a la música académica producida en sus respectivos países. ¿De qué manera la grieta abierta en 1929 estaba afectando la invención musical? No resulta sencillo explicar la música a partir de los hechos históricos, pero tal vez sí se pueda formular el problema inversamente. Aquellas partituras refrendaban el deseo de autonomía nacional en el contexto de una crisis económica generalizada que había destruido el orden liberal.<sup>67</sup>

En síntesis, los músicos de Argentina de mediados de los '30 buscaban componer partituras en consonancia con la coyuntura histórica nacional con el fin de colaborar con el sentimiento patriótico, con una postura crítica al sistema liberal imperante. Más allá de esta búsqueda de autonomía, como contrapartida, durante estos años llegaron a la Argentina una gran cantidad de músicos europeos que emigraban de sus países a causa de los destrozos producidos por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Entonces la música de este momento histórico (sobre todo lo *clásico*) se vio teñida por una fuerte influencia de músicos europeos, más allá del proceso cultural impulsado por los intérpretes argentinos<sup>68</sup> o mejor dicho, la búsqueda de autonomía por parte de los músicos argentinos se realizó acompañada de músicos exiliados de Europa.

Un ejemplo claro de esta situación fue la llegada al país del compositor español Manuel de Falla emigrado de su país natal y considerado como uno de los mayores representantes del nacionalismo musical (Pujol, 2013).

---

<sup>67</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 59

<sup>68</sup> La nómina de músicos europeos exiliados en los 30 y 40 es grande y reveladora. Las causas de esos desplazamientos, por demás dramáticas, son bien conocidas, si bien vale tener en cuenta que en la elección de la Argentina como destino de emigración tuvo mucho que ver la solidez que el país – no sólo Buenos Aires – había alcanzado en materia de actividad musical. En ese sentido, figuras como Ernest Ansermet, Erich Kleiber<sup>68</sup> -cita en el libro: Klieber se nacionalizó argentino y vivió en nuestro país entre 1936 y 1949- o Jean Bathori habían realizado en la década de los 20 una gran tarea a favor de las tendencias más avanzadas. Lo notable del período siguiente fue que, al menos en ese nivel de calificación artística, la corriente no se cortó, por más que muchos recordaban con alguna nostalgia los estimulantes “años locos”. Prácticamente no hubo en el país orquesta sinfónica que no absorbiera talentos desterrados de Europa. (Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 65)

A su vez, la situación económica mundial impactaba en el mercado de la música: desde la vida económica de los compositores, los lugares con música en vivo hasta las letras de aquél entonces se vieron influenciadas por la crisis económica. Uno de los géneros musicales más importantes que sufría esta situación era el tango y en este contexto, se muere, el 24 de junio de 1935 en Medellín, Carlos Gardel. Tuvieron que pasar varios años para que se produjera una recomposición dentro del campo de los músicos del tango.

En relación a lo antedicho, otro dato a tener en cuenta de este momento histórico fue el surgimiento de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (Sadaic) en 1936<sup>69</sup>.

Es decir que alrededor de la música se empezaría a conformar un campo que velaría por el derecho de autor de los músicos más reconocidos en el mercado, sobre todo los que formaban parte de los circuitos del tango. En esta nueva organización que se empezaba a conformar en torno al mercado de la música, el folclore siguió un camino parecido al del tango:

Tuvo sus duplas autorales y sus grupos e intérpretes más celebrados. Sus revistas y secciones en los diarios de mayor tirada. Sus programas de radio, cuando no sus propias emisoras. Sus salones céntricos y sus enclaves barriales. Su vida nocturna y su vida soleada. Paradójicamente, aquellas provincias de las que provenía el acervo folclórico terminaron recibiendo, ya editados para el consumo en forma de disco o partitura, la versión hecha mercancía de lo que habían generado. Pero esto no debe entenderse con prejuicios apocalípticos. Al fin y al cabo, buena parte del llamado “género folclórico” fue producto y documento del desarraigo del hombre de provincia obligado a trasladarse a Buenos Aires en busca de mejores condiciones de trabajo. Otra vuelta sobre las viejas tensiones del federalismo argentino.<sup>70</sup>

Dentro de esta conformación del mercado de la música, surgiría una de las figuras más reconocidas del folclore argentino, que tuvo un gran auge en esta época y durante el peronismo: Atahualpa Yupanqui<sup>71</sup>. En sus canciones buscaba representar la vida de los trabajadores del campo y sus seguidores más acérrimos eran trabajadores de las

---

<sup>69</sup> En materia de derecho autoral, la creación de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (Sadaic), en 1936, fue un verdadero acontecimiento para la música argentina. Su fundamento legal era la ley de propiedad intelectual redactada por el diputado Roberto Noble. Sancionada por el Congreso en 1933, aquella ley fue un paso importante, aunque incompleto, en la profesionalización de los músicos. Determinaba, por primera vez, medidas de protección contra el plagio y la reproducción no autorizada. No fue un hecho fortuito que en el directorio de Sadaic hayan batallado algunas figuras centrales del tango, como Francisco Canaro, Francisco Lomuto, Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo: el tango impulsó su propia defensa, su profesionalización definitiva. Implícitamente, el reconocimiento a los compositores y autores fue una operación de legitimación de la música popular, cuya única fuente de financiación era el mercado de entretenimientos. (Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 78).

<sup>70</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 87

<sup>71</sup> En palabras de Sergio Pujol: Como Gardel y el tango, Yupanqui y el folclore sellaron una sociedad de perfecta equivalencia. (en Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 90)

provincias de Tucumán, Salta y Jujuy, que encontraban una fuerte conexión con su música.

En resumen, esta época estuvo marcada por otra gran oleada de músicos europeos que influenciaron a los músicos (sobre todo los *clásicos*) del país, como la creación de SADAIC que resguardaba y garantizaba ciertos derechos a los músicos del país, sobre todo de los intérpretes más reconocidos de tango y folclore.

#### **2.5.4.1. Más gobiernos fraudulentos y el golpe del '43**

En 1938 gana las elecciones mediante el fraude la fórmula Ortiz-Castillo y sus primeras decisiones fueron las siguientes:

El nuevo presidente asumió en febrero de 1938 y, olvidándose de su origen político fraudulento, pretendió combatir el fraude, interviniendo la provincia de Buenos Aires, reducto conservador. Esta política le costó un grave enfrentamiento con su propio partido. Otro conflicto apareció en 1939, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La clase dirigente argentina era aliada económica de Gran Bretaña; sin embargo, gran parte de la oficialidad del ejército argentino adhería al pensamiento nacionalista y simpatizaba con las políticas de control y orden social desarrolladas por los gobiernos fascistas durante los años 30. Con los triunfos militares alemanes durante los años 39 y 40, la simpatía hacia Alemania se convertirá, para muchos, en admiración.

Ortiz mantuvo frente a la guerra la tradicional política de neutralidad, que costó mantener, luego del ingreso de los Estados Unidos en el conflicto en diciembre de 1941. Los Estados Unidos, en la Conferencia de Río de Janeiro (enero de 1942) presionó a los países latinoamericanos para que rompieran relaciones diplomáticas con Alemania e Italia. Argentina se negó.

Ortiz renunció por enfermedad a la presidencia en junio de 1942. Lo sucedió el conservador Ramón S. Castillo, quien retomó las prácticas fraudulentas y trabajó para asegurar el triunfo de Robustiano Patrón Costas (considerado simpatizante de los aliados) en las futuras elecciones presidenciales.<sup>72</sup>

Un dato a remarcar sobre esta época (que influyó a la siguiente) fue el avance de ideologías ultra- nacionalistas como respuestas a la crisis del modelo económico vigente:

El ascenso de las ideas nacionalistas, a fines de los años 30, respondía a múltiples razones, entre ellas, el éxito que en la Europa de Hitler, Mussolini, y Franco (dictador recientemente triunfante en la guerra civil española de 1936-39) estaba obteniendo el fascismo, ideología nutrida por el estado del hombre, siempre que este fuera fiel a su comunidad nacional.

El avance de las ideologías nacionalistas en Europa y la Argentina estaba asociado a la profunda crisis que tanto el liberalismo político como el económico venían experimentando desde fines de la Primera Guerra Mundial. Este conflicto convirtió en polvo la confianza en el progreso y en los derechos "inalienables" del individuo, proclamados hasta el hartazgo por los liberales. La economía de libre mercado capitalista había sido incapaz de superar la crisis de 1929, y los dirigentes políticos liberales, en Europa y Argentina, pactaban con los fascistas allá o recurrían al fraude en nuestro país. Fueron muchos los que, hacia el

---

<sup>72</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 148 y 149

comienzo de los años 40, consideraron al liberalismo como un conjunto de abstracciones falsas, incapaz de concretar ningún tipo de soluciones.<sup>73</sup>

Por último en 1943 se produciría otro golpe de Estado por el clima que se vivía cercano a las elecciones y porque el candidato propuesto por Castillo (Patrón Costas) que ganaría nuevamente a través del fraude electoral, no tenía una amplia aceptación en las líneas del ejército:

El ambiente parecía propicio para las conspiraciones. Así lo entendieron los militares del Grupo de Oficiales Unidos (GOU), una logia que fue creciendo en influencia dentro de las filas castrenses.

Sus miembros no ocultaban su admiración por el nazifascismo y se declaraban partidarios de la neutralidad, anticomunistas, pero contrarios al fraude electoral.

Finalmente, el GOU se decidió a actuar el 4 de junio de 1943 derrocando al presidente Castillo.

Tras unos días de confusión, asumió la presidencia el General Pedro Pablo Ramírez.

Las primeras medidas del gobierno militar no dejaron lugar a dudas sobre su orientación ideológica: se decretó la educación religiosa obligatoria en las escuelas estatales, fueron expulsados de las universidades los docentes que no hicieran una explícita adhesión al culto católico y se llegó al absurdo de prohibir el uso del lunfardo en los tangos.

En el campo internacional el gobierno mantuvo la neutralidad y se decidió a aprovechar la situación económica mundial que favorecía a nuestro país.<sup>74</sup>

De las líneas de este grupo de oficiales surgiría uno de los líderes carismáticos más reconocidos de la historia argentina que en 1946 asumiría como presidente (luego de ocupar el cargo de Secretario de Trabajo y Previsión en 1944) durante dos períodos consecutivos: Juan Domingo Perón.

### **2.5.5. 1946 – 1955: El peronismo**

Para la asunción de Juan Domingo Perón en el poder fue necesario la participación de la clase obrera nucleada en los sindicatos<sup>75</sup>, que tuvo un rol fundamental durante todo el período. A partir de la llegada de Perón al poder, se empieza a dar un proceso de verticalización y burocratización que se centrará en la figura del coronel y toda organización o persona que le dispute ese poder será directamente intervenida. A continuación se citarán algunos datos para dar cuenta de dicho proceso:

---

<sup>73</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 152 y 153

<sup>74</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 154

<sup>75</sup> El peronismo incorporó a la clase obrera a la política nacional, fomentando la sindicalización y legalizando los derechos del trabajador. La estructura sindical montada por Perón permanecerá por muchos años en la historia argentina y en épocas de prohibiciones del partido Peronista, serán los sindicatos los que se harán cargo de la resistencia. (Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 169)

La acción de los sindicatos que constituyeron la base del Partido Laborista fue decisiva en el triunfo electoral de Perón.

Luego de la victoria, tanto el Partido Laborista como la CGT (Confederación General del Trabajo) se convirtieron en un riesgo para Perón. Lo preocupaba el grado de autonomía e independencia y las posibles exigencias de estas organizaciones. Por ello, el recién electo presidente disolvió el Partido Laborista y destituyó al Secretario General de la CGT, en ese momento enfrentado a Perón. Perón había lanzado la candidatura a la Secretaría General de la CGT de su ministro del interior (Borlenghi), pero había sido rechazado; fue elegido Luis Gay, dirigente del Partido Laborista ya enfrentado con Perón, a quien, mediante diversas acusaciones nunca comprobadas, se expulsó del cargo en enero de 1947.

En 1948, los gremios que habían apoyado la candidatura de Perón formaron el Partido Peronista.

La concepción verticalista, es decir el hecho de que las principales decisiones se tomaran desde la cúpula, queda plasmada en la formulación de varios artículos del Estatuto Orgánico del Partido Peronista, que estipulaba que el Partido actuaría dispuesto a sacrificar todo a fin de ser útil al general Perón y que constituía una unidad doctrinaria, en cuyo seno no serían admitidas posiciones o banderas atentatorias a esa unidad. Además, se señalaba que el general Perón, en su carácter de jefe supremo del peronismo, podía modificar o anular decisiones de las autoridades partidarias, como así también inspeccionarlas, intervenirlas o sustituirlas.

De aquí en adelante, se aceleró la verticalización del sindicalismo. Esto significó que, en la mayoría de las organizaciones sindicales, ocuparon cargos de importancia sindicalistas leales al presidente.<sup>76</sup>

Otro eje importante a tener en cuenta a la hora de presentar los primeros años del peronismo fueron sus planes económicos, el primer y segundo Plan Quinquenal, la nacionalización de empresas y las relaciones internacionales establecidas con Gran Bretaña, como con Estados Unidos. El primer Plan Quinquenal fue redactado por Miguel Miranda, presidente del Banco Central y del IAPI (Instituto Argentino de Promoción del Intercambio), que se basaba en el desarrollo de la industria liviana y el estímulo del mercado interno. En mayor detalle se extrae del libro *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810*:

El primer Plan Quinquenal intentó transformar la estructura económica del país fomentando la industria liviana y estimulando el mercado interno. El plan se fijaba como metas: lograr una economía autosuficiente para 1951, repatriar la deuda externa, reducir la propiedad extranjera de los servicios públicos y aumentar el consumo.

Paralelamente, el Estado peronista emprendió una importante política de estatizaciones acorde con una corriente mundial en ese sentido. Las reservas acumuladas por nuestro país durante la guerra proveyeron al gobierno de los fondos necesarios para pagar las nacionalizaciones. El caso más famoso fue el de los ferrocarriles. Hacía tiempo que los británicos querían deshacerse de la poco rentable red ferroviaria argentina. Habían encargado al conservador Federico Pinedo un proyecto para vendérselo al Estado. Finalmente, la operación se concretó en 1947. El Estado argentino pagó por “buenos” materiales rodantes viejos y una infraestructura totalmente atrasada.

El hecho fue presentado por la propaganda peronista como un triunfo de la soberanía nacional y se convirtió en una fiesta. Las ventajas de la estatización de los ferrocarriles

---

<sup>76</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 168 y 169

tenían que ver con la baja de las tarifas y los fletes, lo que benefició a los usuarios y a los productores nacionales. El tamaño de la empresa la convirtió pronto en una aparentemente inagotable fuente de empleos políticos, lo que a la larga, la llevaría al sobredimensionamiento y al déficit.

(...)

El gobierno peronista llevó adelante una importante inversión en el sector energético creando la empresa Gas del Estado y ampliando enormemente la presencia de YPF en el mercado nacional. Además, en marzo de 1950, se creó la empresa aerocomercial Aerolíneas Argentinas.

La industria vinculada al mercado interno gozó de una inédita protección estatal. Florecieron las fábricas de heladeras, cocinas y motonetas destinadas a una clase trabajadora que con salarios dignos, aumentó notablemente su capacidad de consumo.

La industria de la construcción tuvo un desarrollo extraordinario, estimulada por los numerosos planes de vivienda del gobierno, los préstamos hipotecarios y la política de obras públicas.<sup>77</sup>

A través de estas políticas económicas el peronismo buscaba incorporar a los sectores populares a un estilo de vida que antes no tenían y fomentar el consumo, para que la conflictividad social decreciera. De esta manera podía mantener “controlada” a la clase trabajadora, como a los empresarios. Luego de su primer mandato (1946 – 1952), Perón fue reelecto gracias a la reforma constitucional de 1949 (impulsada por él), con un amplio apoyo de la clase trabajadora y de la mujeres, recién incorporadas al sufragio a través de la ley 13.010<sup>78</sup>. Más allá del intento del peronismo por hacer de la industria el principal ingreso monetario del país, su modelo económico entró en crisis debido a las presiones del mercado mundial y otros factores internos:

Entre 1947 y 1949, las exportaciones argentinas de productos manufacturados comenzaron a decaer: su valor fue menos de un tercio que el de 1945-1946. Entre 1959 y 1954, la caída en el rubro de zapatos fue vertiginosa. Este y otros factores explican por qué en los años 1947 y 1948 se comenzó a abandonar la idea de una política industrial dirigida hacia afuera y comenzó a dirigirse la producción industrial al mercado interno.

A comienzos de 1948, se produjo una trascendental decisión económica norteamericana que afectó directamente los intereses de nuestro país: los dólares que a través del Plan Marshall los Estados Unidos prestaba a los países europeos destruidos por la guerra, no podrían ser utilizados para comprar productos argentinos. A esto se sumó la decisión del gobierno norteamericano de aumentar la producción de cereales dando subsidios a sus agricultores, y de financiar la venta de cereales a Europa. Los Estados Unidos liberaron grandes cantidades de cereales que tenían almacenados.

Durante 1949, un acuerdo comercial con Gran Bretaña aseguró el intercambio de carne por petróleo del Oriente Medio, controlado por los británicos. Perón se mostró decepcionado por los precios que había obtenido para nuestras carnes. En este contexto, no solo la carne

---

<sup>77</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 171, 172 y 173

<sup>78</sup> Durante la campaña electoral de 1946, Perón había prometido otorgar a las mujeres el derecho al voto. Evita había formado una “Comisión pro voto femenino” con el objetivo de apurar la sanción de la anhelada ley. Finalmente, en 1947 el Congreso Nacional promulgó la ley 13.010 que incorporó a las mujeres a la vida política. (Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 175)

Argentina perdía cotización: lo mismo ocurría con los cereales. El aumento de producción de los agricultores norteamericanos y la recuperación de la agricultura europea ocasionaron la baja de los precios de nuestras materias primas.

De esta forma, en el período comprendido entre 1949 y 1952 concluyó la fase expansiva del modelo y se inició la crisis. Descendió la producción en el sector agrario, en parte debido a la sequía de 1949, un 8% respecto del año anterior, y continuó descendiendo en 1950.

(...)

La severa sequía ocurrida entre 1951 y 1952 complicaba aun más las cosas, obligando a la formulación de un plan económico de emergencia.

El segundo Plan Quinquenal, lanzado en diciembre de 1952, cambió definitivamente el rumbo económico y favoreció el desarrollo agrícola sobre el urbano, al capital y los beneficios sobre el trabajo y los salarios, la industria pesada sobre la ligera y las exportaciones sobre el consumo interno. De este modo, se destinaron más recursos a la agricultura para aumentar las ganancias por exportaciones, se planificó un aumento de la superficie de tierras sembradas y para superar la escasez de mano de obra agrícola, se propuso que trabajaran los reclutas del ejército. El IAPI comenzó a comprar productos a precios superiores a los del mercado mundial y a hacer campañas para diversificar la economía rural; se promovió la recuperación industrial estableciendo control de precios, salarios y aumentando la productividad. Perón acordó con los sindicatos y con la dirección de las empresas el aumento de la productividad.

Se comenzaron a buscar nuevas inversiones extranjeras. En este contexto se radicaron en el país la *Fiat*, la *Kayser*. Pese a todos estos esfuerzos, las bases del modelo peronista comenzaron a tambalear y se tuvo que aceptar el acercamiento con los Estados Unidos, materializado en el polémico contrato petrolero firmado con la *Standard Oil* de California, que contradecía gran parte de los principios doctrinarios peronistas y daba enormes ventajas a la compañía norteamericana.<sup>79</sup>

Para precisar aun más acerca de la crisis del plan económico del peronismo y sus consecuencias en los sectores medios y la clase trabajadora puede leerse lo postulado por Carlos Mangone y Jorge Warley:

A partir de 1949 se produce el comienzo del desgaste de la economía instrumentada por el gobierno peronista. La incumplida previsión de una tercera guerra mundial, sumada a la caída de los precios internacionales de nuestros productos, no permite continuar el ritmo de capitalización de la industria liviana que había caracterizado el período 1946-1949. Los sectores urbanos, antes beneficiados, empiezan a experimentar los ajustes económicos producidos tras el alejamiento de Miguel Miranda del Ministerio de Economía. La clase media y la pequeña burguesía que formaban los profesionales y comerciantes minoristas inician un progresivo alejamiento político del gobierno. Por su parte, éste tendrá sus primeros enfrentamientos serios con la clase obrera; las huelgas de Tucumán y de gráficos en Buenos Aires eran el síntoma de una crisis social que provocará en 1951 la declaración del estado de guerra interno.

El hecho de que el gobierno no pudo, ahora, mostrar sus logros económicos hace que su preocupación mayor de aquí en más sea instrumentar las medidas necesarias para mantener el control político. Este endurecimiento del régimen, que se reflejará en una importante reducción de las libertades democráticas, será el otro factor junto con la pérdida de su nivel económico, que influirá en las clases medias y en su sector universitario para reforzar su actitud opositora.

En medio de una situación socioeconómica crítica, el gobierno alternaba la represión de los conflictos gremiales con propuestas políticas que movilizaran a los sectores que conformaban su base social. La clase media empezaba a ver en estas maniobras una

---

<sup>79</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 176 y 177

conducta de instrumentación totalitaria del poder. Comenzó una oposición salvaje que incluía críticas certeras, como algunos aspectos de la Constitución de 1949 o del régimen electoral de 1951, pero también despropósitos como las reservas ante la implantación del voto femenino o de ciertos beneficios sociales.

(...)

Claro que el giro de la administración peronista no sólo era en el aspecto interno. Por aquellos años se pasa del declamado antiimperialismo, convertido en objetivo enfrentamiento en muchos casos, al alineamiento con la política económica y exterior de Estados Unidos.<sup>80</sup>

Para 1955 el peronismo había cosechado un gran número de enemigos provenientes de diferentes sectores: terratenientes, empresarios, la iglesia, estratos medios, parte de las Fuerzas Armadas, entre otros. Ya en 1951 su gobierno tuvo un intento fallido de golpe de Estado, no así en 1955 organizado por los sectores antedichos:

Hacia 1955, la política nacionalista reformista del peronismo, aunque apaciguada, continuaba molestando a diversos sectores de la sociedad argentina. Afectaba los intereses de los exportadores con el IAPI y las transferencias de ganancias al exterior con una política regulatoria de los envíos. El gobierno resistido por dos importantes sectores sociales: la gran burguesía y los grupos terratenientes. Para estos sectores constituían una traba, tanto para el desarrollismo como para el liberalismo ortodoxo, que consideraban que el peronismo se refería inadecuadamente al “Estado de los trabajadores” y que había que establecer claramente la diferencia existente entre Estado y “movimiento obrero”.

El nuevo rumbo adoptado por el gobierno disgustó justamente a aquellos grupos e instituciones que lo habían acompañado en 1946: las Fuerzas Armadas, sectores del clero, intelectuales con tendencia nacionalista y la administración pública. Mediante el cambio de rumbo, el gobierno revisaba su política social y adoptaba una política económica que comenzaba a ser bien recibida por las clases acomodadas.

La acción armada se produjo el 16 de junio de 1955. Ese día aviones de la Marina, en un operativo dirigido por los contraalmirantes Samuel Toranzo Calderón y Aníbal Olivieri, el vicealmirante Benjamín Gargiulo y los marinos Isaac Rojas y Francisco Manrique, bombardearon la Plaza de Mayo dejando un saldo de casi dos mil muertos.

Esa misma noche grupos de peronistas, que veían detrás de la intentona el apoyo eclesial, quemaron las principales iglesias de Buenos Aires y la propia Curia metropolitana.

(...)

La sublevación estalló en Córdoba acaudillada por el general Lonardi y fue apoyada por varias divisiones del ejército y la totalidad de la Marina. Los combates duraron cinco días a lo largo de los cuales la armada logró controlar el litoral marítimo y amenazó con bombardear las refinerías de petróleo de la Plata y a la propia ciudad de Buenos Aires si Perón no renunciaba. El presidente constitucional entregó el gobierno a una junta de militares leales que negoció con Lonardi las condiciones de la renuncia.<sup>81</sup>

Luego de una breve contextualización histórica de esta etapa se pasará a profundizar acerca de lo sucedido en relación a los intelectuales, la cultura, la música y la percusión durante el peronismo.

---

<sup>80</sup> Mangone, Carlos y Warley, Jorge, *Universidad y peronismo*, CEAL, Buenos Aires – Argentina, 1984, p. 33 y 34

<sup>81</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 184

### 2.5.5.1. Perón, los intelectuales y la burocratización de la cultura

Durante el gobierno de Juan Domingo Perón se generó una relación conflictiva entre intelectuales y el gobierno, principalmente, por una avanzada en la regulación y uso por parte del Estado hacia la cultura. En otras palabras, en esta época se comenzaría dar un proceso de mayor burocracia hacia la cultura, buscando controlarla y encausarla como herramienta a favor de los intereses del Estado. En relación a este punto Flavia Fiorucci expresa:

El conocido rechazo de la mayoría de los intelectuales frente a la emergencia del peronismo era el telón de fondo donde debía operar el gobierno. Atinadamente, si lo que se buscaba era evitar reacciones adversas, Perón escogió un intelectual para dirigir la Comisión de Cultura. No obstante, las relaciones entre estos dos sectores se inauguraron con un conflicto. El Poder Ejecutivo nombró al historiador revisionista Ernesto Palacio como presidente de la Comisión Nacional de Cultura. Palacio, un conocido escritor nacionalista, dio su primer paso en falso cuando otorgó el Gran Premio de Honor de la Comisión de Cultura al ex ministro de Relaciones Exteriores del presidente Castillo (Enrique Ruiz Guiñazú) por un libro sobre Malvinas. La decisión contradecía lo que había dictaminado oportunamente el jurado de expertos el cual se había expedido a favor de la obra de Ricardo Rojas *El Profeta de La Pampa – Vida de Sarmiento* sobre el prócer educador. Las reacciones fueron diversas pero sirvieron para establecer el tono de abierta animosidad que caracterizaría desde entonces las relaciones entre la intelectualidad y la burocracia cultural. Este evento confirmaba a los intelectuales antiperonistas que la burocracia cultural servía bajo el peronismo a las intenciones más temidas: a la intervención lisa y llana de la política en el campo intelectual. El debate suscitado por el premio continuó en el recinto legislativo. Aún cuando Palacio gozaba de respeto, no logró convencer a sus colegas del carácter desinteresado de su gestión. A fines de 1947 debió renunciar a la presidencia de la Comisión Nacional de Cultura.<sup>82</sup>

Este fracaso inicial, el consecuente intento oficial de empezar de nuevo una relación que se revelaba difícil desde la primera hora, y el “oportuno” reclamo de algunos intelectuales de ser incluidos en la reforma social peronista, aceleró la puesta en marcha de la gran invención del gobierno en materia de gestión cultural: la creación de la Subsecretaría de Cultura en febrero de 1948. La fundación de ésta se insertaba en una reforma burocrática de mayor envergadura: la separación de la administración de justicia y educación. Concretamente, el peronismo apartó de la órbita del Ministerio de Justicia la política educativa y cultural al crear la Secretaría de Educación de la Nación y el Ministerio de Educación un año después.<sup>83 84</sup>

A partir de la creación de la Subsecretaría de Cultura en 1948, como parte de un proceso de burocratización, el gobierno de Perón buscaba avanzar cada vez más hacia el control de la Cultura, a través de medidas proteccionistas hacia la música, el cine o el arte, como una apertura del mercado artístico hacia los sectores subalternos. En pocas palabras, hay una búsqueda muy fuerte por parte del gobierno de conectar con artistas y músicos reconocidos del momento, en apoyo a las medidas de gobierno, como de la apertura del mercado de la *cultura alta* (y sus espacios, como por ejemplo El Colón) hacia

<sup>82</sup> Detalles de este debate se pueden leer en Diana Quattrochi-Woisson Diana, *Los males de la memoria: historia y política en la Argentina*, (Emecé, Buenos Aires, 1995), p. 260 - 266

<sup>83</sup> Según el decreto tanto el secretario de educación como la secretaria tenían prerrogativas de ministro y ministerio respectivamente.

<sup>84</sup> Fiorucci, Flavia, *La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y Estado*, Working Paper N° 20, Latina American Studies Center, University of Maryland, College Park, 2007

los sectores medios y populares, con el mismo fin. En esta época se creó todo un *cancionero* alrededor del peronismo, como medidas proteccionistas hacia el campo de la música, que favorecieron tanto a los músicos, como a su público. En palabras de Sergio Pujol:

Si bien el peronismo no sale a promover la identificación entre la “Nueva Argentina” y algún género o estilo en particular, se estrenan obras y canciones de gesta política. En primer lugar, “La marcha peronista”, que en 1949 graba con mucha convicción Hugo del Carril.<sup>85</sup> Luego Nelly Omar interpreta la milonga “La descamisada”, de Enrique Pedro Maroni y Antonio Elú, y Francisco Canaro registra su versión de “Los muchachos peronistas”. Los hermanos Ábalos no se quedan atrás: su chacarera “La 46” tiene una significación política inocultable. En el sector clásico, Elsa Calcagno compone *A una mujer* –se presenta como “sinfonía dramática”- y Ástor Piazzolla extiende sus por entonces pretendidas aspiraciones sinfónicas al panegírico *Epopéya argentina. Movimiento sinfónico para narrador, coro y orquesta*. Pero, con excepción de la marcha, estas ofrendas musicales serán olvidadas enseguida. Lo que realmente tiene efectos duraderos en la vida musical del país son las medidas proteccionistas, así como la bonanza de los sectores medios y populares que ahora disponen de más dinero en el bolsillo para gastar en algo más que alimentos, vestimenta y educación. El teatro Colón incorpora funciones populares – a precios populares, claro- y florecen conciertos gratuitos aquí y allá. Las orquestas de tango y de jazz corren de una emisora de radio a la otra, cuando no se demoran en estudios de grabación, para cerrar la semana animando bailes populosos. También tocan en bares y confiterías, en algunos abiertos para esos fines desde las once de la mañana. Los grupos folclóricos, del chamamé a la zamba, brindan sus oficios en inmensos salones atiborrados de jóvenes trabajadores llegados de las provincias.<sup>86</sup>

Teniendo en cuenta esta relación que buscaba generar el Estado hacia la música y su uso, debe expresarse que esta etapa es una de las más significantes en relación al lugar que ocupa la percusión hoy en el país. El uso de los bombos en espacios que no pertenecen al mercado de la música, como las marchas o la cancha por parte de un partido político lo introduce Juan Domingo Perón dentro de las prácticas del Partido Justicialista. Como explica el Master en Música Hispana, doctorado en etnomusicología, Salvatore Rossano:

El bombo, instrumento militar y circense al principio, instrumento principal del carnaval porteño luego, se ha dedicado a acompañar durante años la fiesta ‘del pueblo’ en los espacios públicos. “El coronel”, sagaz estratega, supo hacer tesoro de la simbología y riqueza de esta fiesta popular (no olvidemos que la famosa Marcha Peronista resulta ser un

---

<sup>85</sup> Cita del libro: Circulan varias creencias sobre la autoría de la marcha más famosa de la Argentina. Desechadas las versiones de que había sido compuesta por Rodolfo Sciamarella o por Domingo Marafioti –la orquesta de este último acompañó a Hugo del Carril en el disco de 1949, de ahí tal vez la confusión-, todo parece indicar que se trató de una marcha de un club deportivo de Barracas, aunque tampoco se puede desechar del todo la hipótesis de que se trató de una marcha del gremio de los gráficos, con melodía pianista Norberto Ramos. La letra –sobre eso no hay controversias- fue escrita por el ministro de Educación Oscar Ivanissevich.

<sup>86</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 94 y 95

viejo canto de murgas y que se exigían bombos gratis a los constructores por apoyar la “causa del partido”) utilizándolas con fines políticos. Así que el instrumento pasó a ser un elemento imprescindible en las marchas peronistas y, aunque también hoy en día otros partidos lo utilizan, sigue siendo considerado un símbolo ligado a la figura de Perón. Los campos se mezclaron aún más cuando el bombo pasó a ser adoptado para acompañar los cantos de las hinchadas.<sup>87</sup>

En la creciente intervención del Estado en la cultura<sup>88</sup> (y sobre todo en la música), el peronismo supo incorporar los bombos que se utilizaban en los carnavales de los sectores subalternos de la sociedad como herramienta de expresión en las manifestaciones y actos que realizaban. Esto generó una mayor visibilización del bombo como instrumentos de las clases populares y acercó a este sector (mayoritariamente) a poder tocar un instrumento y a hacer música. Puede afirmarse que a partir de esta etapa los bombos serán los instrumentos más utilizados en las calles y en las canchas del país.

### **2.5.6. 1956 – 1975: Derrocamiento de Perón, institucionalización musical y el contexto previo frente a la última dictadura cívico militar**

Luego del derrocamiento de Perón, llegaría al poder Frondizi, considerado el más peronista de los radicales. Parafraseando a Sergio Pujol, el nuevo presidente quería retomar el discurso industrialista de los años 40, pero combinándolo con inversiones extranjeras y una modernización general del país.<sup>89</sup> Esto impactaría directamente en las políticas culturales de la época, como el momento que vivirían los artistas y músicos de ese entonces.

En el año 1958 nació uno de los espacios de la música y el arte más reconocidos del país: el Instituto Di Tella. En esos años pasaron artistas como Antonio Berni, Julio Le Parc, Marta Minujin, Leopoldo Maler, entre muchos otros. Por otro lado, de esta organización surgió en 1963 El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales

---

<sup>87</sup> Rossano, Salvatore, en *El Corsito* compilado por Gualberto Elio Romero, N° 40, 2011

<sup>88</sup> El aumento de las partidas presupuestarias para el área puede leerse como un signo del “compromiso” político del régimen con la empresa. Las partidas se triplicaron, pasando de 1.355.500 pesos a 3.817.000 pesos (cita en el artículo: Ver detalle en Decreto 1709, 24 de enero de 1949, incorporado al Boletín del Ministerio de Educación, N 13, Enero de 1949). Esto representa una proporción claramente mayor a la que aumentó el gasto público real en su totalidad, que creció en el período que va de 1947 a 1948 en aproximadamente un 40% para luego estacionarse. (Fiorucci, Flavia, *La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y Estado*, Working Paper N° 20, Latina American Studies Center, University of Maryland, College Park, 2007, p.6)

<sup>89</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 124

(CLEAM) con financiación de la Fundación Rokefeller, dirigido por Alberto Ginastera<sup>90</sup>, como un espacio de vanguardia para la experimentación, aprendizaje y composición musical.

Más allá de la creación de estas dos organizaciones y del auge musical de los años 60 de la mano de bandas como Los Gatos, Los de Fuego, Manal, Almendra o Sui Generis con el golpe de Estado de 1966 al entonces presidente, Arturo Illia, que postularía como nuevo mandatario a Juan Carlos Onganía dejaría un claro camino de hostigamiento y censura hacia la música y el arte, que se acentuaría a partir de la última dictadura militar de 1976. A su vez, la situación económica del país (marcada por el ataque a la industria nacional, el ajuste y el deterioro del trabajo estable) hacían muy difícil el desarrollo de músicos y artistas en el país, por lo que muchos decidieron continuar su carrera en otros países, produciéndose una gran “fuga de cerebros”.

Durante estos años de fuerte politización en la Argentina, los músicos de folclore más reconocidos como César Isella, Armando Tejada Gómez, Daniel Toro, Horacio Guarany y Atahualpa Yupanqui tuvieron un gran auge, debido a su compromiso con las perspectivas revolucionarias del momento (no así los representantes del tango). Como explica Sergio Pujol:

La fuerte politización de los años 70 encontró su mejor canal de expresión en una canción testimonial de genealogía folclórica: “Fuego de Animaná”, “Cuando tenga la tierra”, “Si se calla el cantor”, “A desalambrar”, “Hermano dame tu mano”. En ningún otro momento de la historia argentina hubo un repertorio tan funcional a las inquietudes sociales y políticas. ¿Por qué eso sucedió con el folclore y no con el tango?

En cierto modo, el primer quinquenio de los 60 fue al folclore lo que la década del 40 al tango: un período en la historia del género percibido como esplendoroso, dador de inspiración y objeto privilegiado de memoria. Pero mientras el tango había rechazado politizar su “contenido” a favor de un gobierno por el que sin duda sentía una simpatía

---

<sup>90</sup> Con respecto a la creación del CLEAM, Sergio Pujol explica: El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLEAM) fue creado en 1963, en el marco del Instituto Di Tella y con recursos de la Fundación Rockefeller. Su director fue Alberto Ginastera, dato que habla tanto de la proyección continental con que fue ideado el Centro como de la gran capacidad del músico para convertir su imagen “nacionalista” en sinécdoque de vanguardia. En 1958, Ginastera había fundado la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en la Universidad Católica de Buenos Aires. Esa facultad hubiera sido un buen lugar para desarrollar un proyecto de enseñanza en música de vanguardia –de hecho, ésa fue la propuesta que Ginastera le hizo, sin éxito, al rector monseñor Octavio Derisi-, pero pronto se vio que al Di Tella no había con qué darle. Tenía empuje, dinero, un espacio en la calle más concurrida del país, un nombre asociado al automóvil más popular del momento y, más focalmente, un conglomerado de expresiones artísticas dentro del cual la música podía decir lo suyo, sin condicionamientos de mercado ni rémoras de tradicionalismo. (Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 126)

inocultable, el folclore estableció un vínculo muy productivo con el ideario revolucionario de los años 60 y 70.<sup>91</sup>

En cuanto al carnaval, en el que participaban ya no solamente afrodescendientes, sino también inmigrantes europeos y criollos, creció exponencialmente en la cantidad de integrantes durante este período. El espacio de desahogo, de baile y percusión fue incrementándose, sobre todo en la década del '70. Puede tomarse como ejemplo el artículo publicado acerca del carnaval en Corral de Bustos (provincia de Córdoba) de ese momento:

En la década del 70, a través de una iniciativa de los responsables de Sporting Club, dieron forma a una idea, la planificación de lo que luego se daría en llamar Expo "El Carnaval Mayor".

Puso en marcha la nueva era de los carnavales en Corral de Bustos; siete noches imponentes, treinta mil personas donde se dieron cita los artistas plásticos a través del diseño de carrozas, veinte comparsas, princesas, payasos y mamarrachos (categoría de disfraz con tradición en la zona) y la visita de personas llegadas de distintas partes del país. Esta experiencia "Expo 71" también fue transmitida por las ondas radiales y televisivas rosarinas. De esta manera empezó aquel movimiento de rescate de los días del rey Momo organizados por el club de la casaca celeste, pero no fue suficiente. Después sería el "Expo 2". En el año 72, las ocho noches de festejo convocaron 40.000 personas y 1.200 participantes en la movilización de las carrozas; hubo orquestas musicales, bandas y números de atracción. El 72 fue un hecho de mayor resonancia en el país en cuanto a los festejos de las carnestolendas se refiere.

(...)

En la tercera edición de los festejos en honor a Momo se extendieron por diez noches de bullicio y alegría arrojando saldos imprevisibles. Se dieron cita en el club Sporting 97.700 personas; en los escenarios desfilaron 42 conjuntos orquestales, en las calles del curso estuvo la comparsa "Marumbá" de la provincia de Santa Fe, que sería el elemento catalizador de la idea de conformar una comparsa propia, que se realizaría el siguiente año. Así, poco a poco la mueca del rey Momo se convirtió en risotada estruendosa y bullanguera, rescatando ese tiempo bien intencionado que en otras épocas vivió nuestro país cuando las rojas señales del almanaque nos decían: Carnaval.

El año 74 trasgredió los límites de Corral de Bustos y su zona; Carlos Paz vió reflejado en sus carnavales organizada por la gente del Sporting Club, toda la magnificencia de la "Expo". Salió la Comparsa "Guanabara", con ciento veinte personas de Corral de Bustos bajo la dirección de Alfredo Nager, y así; conformando la comparsa propia, circularon bajo un gran despliegue musical y visual, treinta comparsas, cuarenta y cinco orquestas, hubieron concursos de carrozas, reina y disfraces sueltos. Se aglomeraron en las diez jornadas 99.000 personas. Y entonces fue el canto del cisne, la "Expo" había cumplido su primera etapa, su nombre iba a ser fuente de vida para otro ciclo de festejos carnavales. Al cerrarse las diez noches del carnaval 1975 un saldo de caras satisfechas y expresiones alegres.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 142 y 143

<sup>92</sup> Gualberto Elio Romero, *Carnavales de Corral de Bustos en los años 70*, en *El Corsito* compilado por Gualberto Elio Romero, N° 15, diciembre de 1998, p. 2

El carnaval creció, muchos músicos se comprometieron políticamente con críticas a la forma de vida y de gobierno a través de sus letras, las agrupaciones revolucionarias del país (como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo) también habían crecido en cantidad de militantes y en accionar estratégico, en contra del sistema imperante. Los jóvenes y los sectores populares se apoderaban, cada vez más de las calles. Estas expresiones daban cuenta de un momento histórico político-cultural propicio para un momento revolucionario (fuertemente influenciado por la revolución cubana de 1959 y su proceso en marcha), que fue censurado y destruido de raíz por la última dictadura militar que comenzó en 1976.

### **2.5.7. 1976 – 1982: La última dictadura militar**

El 24 de marzo de 1976 la junta militar comandada por Videla, Massera y Agosti, tomó el poder e instauró en el país una dictadura cívico militar que dejó un saldo de 30.000 desaparecidos<sup>93</sup>, robo y apropiación de bebés y todo tipo de crímenes de lesa humanidad. Este terrorismo ejercido desde el Estado fue conocido como Proceso de Reorganización Nacional. Otras de las acciones ejercidas por este gobierno de facto fueron: suspensión de la actividad política, del derecho a huelga, se disolvieron los partidos políticos, el Congreso de la Nación<sup>94</sup>, se intervino la CGT, los medios de comunicación y se aplicó la censura a toda expresión que fuese en contra de los intereses de dicho gobierno<sup>95</sup>.

En relación a la vida de los músicos durante la última dictadura militar puede citarse lo expuesto por Sergio Pujol:

---

<sup>93</sup> Debe aclararse que durante el gobierno constitucional de Isabel Perón existieron más de 1000 casos de desaparición forzada de personas a manos de la Triple A (Alianza Antiterrorista Argentina) y otros grupos paramilitares.

<sup>94</sup> La presidencia la ejercía la Junta Militar conformada por las tres fuerzas militares.

<sup>95</sup> Una de las tareas del censor, llevada a cabo por la interpósita persona del agente de inteligencia, era la de recorrer las tiendas del centro para pesquisar discos que incitaran a la revolución. A esos materiales la dictadura los denominaba “discos guerrilla”, mientras que sus intérpretes eran catalogados como “comunicadores llave”. Con esos términos – y no conforme con las listas negras, los artistas “desaconsejados” y los exiliados políticos-, el autoritarismo burocrático se proponía expurgar la discografía argentina, del mismo modo que controlaba los estantes de las librerías y las carteleras de teatro y cine. Eran los pasos necesarios para efectivizar la disciplina social, en el contexto del terrorismo de Estado.

En la medida en que el Proceso se había propuesto la refundación (“reorganización nacional”) del país, la mayoría de los artefactos culturales emanados del espíritu rebelde de los 60 y 70 debían ser incautados. ¿Cómo hacer para que ese período tan efervescente de la historia reciente quedara, si no en el olvido total – finalmente, la dictadura intentaba crear hegemonía a partir de la demonización de los años 70-, al menos opacado por un presente de orden y progreso? No hubo quema de discos como sí de libros, pero la incautación de “discos de guerrilla” se llevó a cabo con energía y enardecimiento. (Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 167)

Desde luego, la seguridad de un músico dependía, en gran medida, de sus ideas políticas, así de simple. El hecho de que pudiera desarrollarse con relativa normalidad en un momento tan poco “normal” del país estaba indicando ese grado de apoliticidad que la dictadura le exigía a hombres y mujeres de la cultura. Con el retorno de la democracia en 1983, ese nivel de exposición cobró un sentido diferente, en medio de una revisión de las conductas públicas de personas notorias. Cabe recordar que no fueron pocos los compositores e intérpretes acreditados que desempeñaron labores en áreas del Estado, lo que generó algunas recriminaciones.<sup>96</sup>

A través del Decreto 21.329 firmado el 9 de junio de 1976, Jorge Rafael Videla dejaría sin efecto los feriados de carnaval, como parte de un plan de disciplinamiento hacia la sociedad. Esto, junto a la situación que se vivenciaba en ese entonces, repercutió en la vida y el espacio de las murgas en la Argentina. Puede decirse que no desaparecieron todas las agrupaciones murgueras, pero sí que muchas cambiaron las calles por los teatros y sus letras fueron escritas cuidadosamente<sup>97</sup>.

Con el paso de los años la dictadura militar empezó a perder consenso en la sociedad y a través de ciertos hitos buscaba proclamarse en el poder: por ejemplo, el mundial de 1978 en donde la selección argentina fue consagrada con el primer puesto del podio. Pero el hecho histórico que buscaba religitar a los militares en el poder fue la guerra declarada a Gran Bretaña por el territorio de las islas Malvinas. El conflicto fue declarado el 2 de abril de 1982 por quien comandaba la Junta Militar para esa fecha, Leopoldo Galtieri y finalizó el 14 de junio de ese mismo año. La guerra generó que un porcentaje muy importante de la sociedad se posicionara a favor del nacionalismo y defensa del territorio nacional, donde luego se demostró que la Argentina nunca tuvo posibilidades reales de ganar el enfrentamiento bélico.

---

<sup>96</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 172 y 173

<sup>97</sup> La prohibición del festejo de carnaval no es total, pero la eliminación de esos feriados resulta un duro revés para la actividad de las murgas. El espacio público se va reduciendo progresivamente y muy pocas murgas logran sobrevivir. Al respecto, Coco Romero insiste en romper el mito de que durante la dictadura la murga desaparece. La murga no muere, pero queda bastante relegada. Son las murgas del conurbano las que mantienen la tradición latente. Es gracias a esas agrupaciones que vienen a bailar a la capital que la murga renace con el advenimiento de la democracia. Pero en el período dictatorial la murga no sólo queda marginada, sino que sufre cambios en sus características. Se produce un cruce con la comparsa que genera, sobre todo, que se le dé mayor importancia al desfile y al baile que a lo escénico y al canto. Además las murgas empiezan a transitar por circuitos alternativos a la calle (que es su lugar principal de desarrollo) en donde la murga comienza a habitar. El género es retomado y reciclado por diversos grupos de teatro. También toman parte en la lucha política y los movimientos civiles. Todos estos espacios son hendijas que posibilitan la vuelta al ruedo de los “viejos murgueros”. Pero uno de los cambios fundamentales es la pérdida de la fuerza de la palabra. ([http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/392/murga\\_y\\_carnaval\\_coco\\_romero\\_y\\_las\\_murgas\\_del\\_rojas.html](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/392/murga_y_carnaval_coco_romero_y_las_murgas_del_rojas.html))

El conflicto trajo repercusiones en el ámbito de la música y generó la vuelta de ciertos músicos que hasta ese entonces estaban proscriptos:

Para la historia de la música popular argentina, la guerra de Malvinas tiene una significación que sobrepasa del marco de la dictadura militar. Quizá esto se pueda decir también de otros temas o registros del pasado argentino reciente. Pero en el caso de la música, la guerra determinó un punto de inflexión en la historia específica que tal vez no haya sido tan pronunciado o visible en campos como el de la producción teatral o el de la literatura. En cambio, la música argentina se modificó bruscamente. Quizá no en el interior de su propio lenguaje; ni siquiera en el temario al que apelarían las letras de canciones. Hay muy pocas canciones estrictamente “malvinenses” – “Reina Madre” de Raúl Porchetto, “Comunicado 166” de los Violadores y, también, “No bombardeen Buenos Aires” de García-, y de hecho se recuerdan algunas bastante anteriores a la guerra, como “La hermanita perdida” de Atahualpa Yupanqui. Pero sí hubo una importante incidencia de la guerra en la política de difusión musical.

Como ya vimos, el género venía creciendo cuantitativamente desde 1981, después de un par de años muy dificultosos. Tal vez lo hubiera seguido haciendo sin la guerra, aunque con otro ritmo, seguramente. Pero es difícil exagerar la importancia de aquellos meses en el posicionamiento del rock frente a la sociedad. Hasta Malvinas, teníamos el registro de un posicionamiento del rock frente a la dictadura. De hecho, las canciones más claramente críticas del autoritarismo habían surgido de la cultura del rock, que podía permitirse un repertorio parcialmente marcado por la crítica política. Obviamente, estas canciones circulaban de manera restringida. Los medios las ignoraban, o las confinaban a espacios marginales. Hoy tendemos a creer que ese corpus fue percibido, celebrado y objetado masivamente. Se trata de una percepción distorsionada: la escala del rock nacional antes de Malvinas no era la que tendría más tarde, y esa fue, posiblemente, una de las principales razones de su supervivencia en 1976-1982. Por lo tanto, la guerra, que ocultó y desfiguró tantas cosas, terminó permitiendo que el rock nacional pudiera exteriorizarse a gran escala. Podemos entonces decir, con alguna ironía, que 1982 fue su *annus mirabilis*, marcado a fuego por la guerra y las políticas internas que ésta generó, en medio de un clima contradictorio y por momentos absurdo.<sup>98</sup>

Como se desprende de la cita anterior, la guerra de Malvinas favoreció a muchos músicos del rock nacional, no solamente devolviéndoles un espacio en los medios, como en los principales escenarios del país. Pero esto no sólo sucedió con el rock, sino que también los intérpretes de tango y folclore tuvieron su rédito a partir de la guerra:

Lógicamente, el tango y el folclore ganaron espacio, más el segundo que el primero. Mercedes Sosa, cuya rehabilitación pública se había concretado en febrero de 1982, en una sorprendente serie de conciertos en el teatro Ópera, volvió a la radio, donde había estado proscripta desde mediados de los 70. Atahualpa Yupanqui, que no llegó a estar expresamente prohibido durante la dictadura pero era uno de los músicos “desaconsejado” por el aparato de censura, cantó por televisión “La hermanita perdida”, su canción malvinense. Cosa análoga sucedió con Horacio Guarany, los Javis, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarroza, entre otros. Como puede verse, la dimensión latinoamericana del conflicto también se trasladó a las programaciones musicales.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 183

<sup>99</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 185

Luego de la derrota del ejército argentino en la contienda por Malvinas, el gobierno de facto había perdido legitimidad en la sociedad y a fines de 1983 se realizó un llamado a elecciones que sacaron de la proscripción a los partidos políticos. En ese entonces se presentaron dos listas: el justicialismo y el radicalismo, en el que salió electo presidente Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical.

### **2.5.8. 1983 – 2001: Vuelta a la democracia y crisis del 2001**

El 30 de octubre de 1983 se realizaron las elecciones presidenciales que darían como vencedor a Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical. Con su presidencia se volvió a la democracia y dio inicio al juicio a las juntas militares de la última dictadura militar<sup>100</sup>. El Proceso de Reorganización Nacional, además de haber cometido todo tipo de crímenes de lesa humanidad, aumentó la deuda externa casi un 600% (la deuda externa se elevó de 7.875 millones de dólares al finalizar 1975, a 45.087 millones de dólares al finalizar 1983) y comenzó un proceso de desinversión en la industria nacional (favoreciendo al capital extranjero). Este endeudamiento trajo severas complicaciones en materia económica al nuevo gobierno. Debe aclararse que para 1983 muchos países de América Latina seguían siendo gobernados por dictaduras dentro del marco del Plan Cóndor de Estados Unidos.

Luego de los primeros juicios que condenaron a Videla, Massera, Viola, Lambruscini y Agosti, la Cámara Federal decide enjuiciar a los militares subordinados. A partir de esta decisión el ex presidente electo obtiene la sanción de Ley de Punto Final que daba un plazo de sesenta días para realizar acciones penales que denunciaran delitos de lesa humanidad. Esto trajo como consecuencia un aceleramiento de los juicios (contrariamente de lo que esperaba el gobierno) en donde se llegaron a procesar 400 oficiales y una crítica muy fuerte por parte de diversos sectores la sociedad, sobre todo de la Organizaciones de Derechos Humanos. Por otro lado, al producirse esta gran cantidad de juicios, un sector importante de militares de rango más bajo se sublevó y decidieron tomar cuarteles en todo el país, comandados por el ex coronel Aldo Rico<sup>101</sup>. Este hecho terminó con una negociación entre Alfonsín y los militares sublevados, de la que surgió la ley de Obediencia de Vida, que se implementaría días más tarde. Esta ley determinaba que los

---

<sup>100</sup> Para ello se creó la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP)

<sup>101</sup> A este momento histórico se lo denominó *Levantamiento de Semana Santa*

militares con rango inferior a coronel eran inimputables y también fue fuertemente criticada por amplios sectores de la sociedad.

Otra de las medidas destacadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín fue la reforma<sup>102</sup> a la ley sindical de la dictadura, sin una previa consulta a los sindicatos. Esta ley no llegó a su aprobación final, ya que fue rechazada por la Cámara de Senadores y entonces, se mantuvo en vigencia la ley de la dictadura. A su vez, la CGT no fue normalizada, no se convocaron a paritarias para discutir los salarios y convenios laborales y algunas obras sociales sindicales se mantuvieron intervenidas. Sumado a la alta inflación y el crecimiento de desempleo, esta situación generó un distanciamiento por parte de la clase trabajadora y provocó una alta conflictividad social expresada en paros y movilizaciones.

Como expresión de la vuelta a la democracia, en el plano de la música se dieron encuentros entre músicos de diferentes géneros:

La intolerancia había decrecido de manera directamente proporcional a las conquistas de la democracia. Eso era bueno, sobre todo en el marco de la posdictadura. Mercedes Sosa y Charly García se reunían a grabar juntos. Divididos interpretaba “El arriero” de Yupanqui con la aprobación de Suma Paz. Mariano Mores y Andrés Calamaro compartían disco y escenario para felicidad de ambos. “Palo” Pandolfo hacía migas con el “Tata Cedrón” y Daniel Melingo le ponía música a los versos reos de Luis Alposta. Gerardo Gandini hacía arreglos para canciones de Fito Páez –antes había despotricado contra el rock, pero el tiempo había pasado velozmente, sin dejar rencores-, después de haber tocado unos meses al lado de Piazzolla. Y Barenboim se daba el gusto de interpretar unos tanguitos en piano de cola. ¿Qué tenía eso de malo?

En verdad, fueron pocos los encuentros “cumbre” entre músicos de distintos géneros y estilos que lograron trascender aquella coyuntura de buena vecindad y celebración de la diversidad. Eran proyectos que parecían provenir más del gesto político de la convivencia cultural que de una necesidad artística e intelectual más profunda. De cualquier manera, el primer efecto que produjeron fue sobrecogedor. En un país sesgado por fuertes oposiciones –en materia musical, la brecha generacional no había sido la oposición menos violenta-, escuchar en armonía voces de procedencias muy diferentes fue una experiencia de educación cívica.<sup>103</sup>

Por otro lado, el tango volvió a los escenarios de Buenos Aires, como símbolo de localismo (y resistencia) frente al proceso de globalización que empezaba a vislumbrarse:

En 1983, el espectáculo *Tango argentino*, coreografiado y dirigido por los argentinos Claudio Segovia y Hector Orezza, subió al escenario del Chatelet de París, para luego emigrar a Nueva York y convertirse, en poco tiempo, en uno de los musicales más aclamados del Broadway de los 80. No hay aproximación al tema del revival del tango que no empiece por aquí: un espectáculo de tango “auténtico” –el bailarín Virulazo y el cantor Goyeneche, entre otras glorias, aventaban cualquier sospecha de facturación adulterada- que, a manera de boomerang, le devolvía a los argentinos aquello que como sociedad no habían sabido preservar ni valorar en su justa medida.

---

<sup>102</sup> Esta reforma fue conocida como la “Ley Mucci”

<sup>103</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 196

La calidad identitaria de *Tango argentino* armonizaba con las lógicas exigencias del espectáculo internacional. ¿Un milagro? No. Más bien un encuentro feliz: el de la reserva tanguera con las demandas de localismo y etnicidad de los tiempos globales. Si todas las capitales son más o menos iguales, si los no lugares descriptos por Marc Augé homogeneizan nuestro tráfico cotidiano; si el inglés es *lingua franca* en un mundo que parece haber desterrado la historia de su mapa, ¿cómo no otorgarle valor a esas expresiones culturales que nos recuerdan la existencia de antiguas marcas de identidad? Marcas que aún resisten, como pueden. De hecho, que *Tango argentino* reuniera sobre un escenario tantas glorias del género porteño era un aviso de que no todo había pasado impiadosamente. El tango no estaba muerto, tal vez su larga agonía había sido una extraña estrategia de supervivencia, como la criogenia aplicada a un paciente a la espera de una cura futura. Finalmente, esa cura parecía haber llegado: ahora la gente volvía al tango. Y reparaba en aquello que nunca se había ido: el Sexteto Mayor -dirigido por los históricos José Libertella y Luis Stazo-, Roberto Goyeneche, la orquesta de Osvaldo Pugliese, etcétera.<sup>104</sup>

Más allá de esta vuelta al tango y ciertas expresiones artísticas y musicales que aplaudían la vuelta a la democracia, los nuevos mandatarios no encontraban el rumbo para controlar la economía del país, hecho que les generó severos problemas para poder gobernar. El gobierno de la Unión Cívica Radical intentó controlar la inflación con diferentes programas económicos, como el Plan Austral y más adelante el Plan Primavera, pero no tuvo éxito. Los índices de pobreza, de desempleo y trabajo no registrado crecían cada vez más y para 1989 se produjo un proceso de hiperinflación que llevó a la sociedad a un estado de desesperación y caos generalizado, produciéndose numerosos saqueos y un estado de movilización social constante. Ante esa situación Alfonsín decide adelantar las elecciones, que dieron como vencedor al candidato del peronismo, Carlos Saúl Menem. La situación social siguió empeorando y el entonces presidente terminó por transferir la cinta de primer mandatario de forma anticipada el 8 de julio de 1989.

### **2.5.8.1. Los 90**

Esta década estuvo marcada por la caída del Muro de Berlín, el triunfo de Estados Unidos de la Guerra Fría y la implementación del Consenso de Washington redactado por los mandatarios del Fondo Monetario Internacional, un programa que a través de una serie de medidas daría paso al neoliberalismo como modelo económico. Sus pautas centrales fueron la desregulación del mercado, la privatización de empresas estatales, la flexibilización laboral y la especulación financiera. Este proceso también sería conocido como globalización (por la globalización del mercado). Esta política económica fue llevada adelante tanto por las dos presidencias de Carlos Menem (1989 – 1999), como la de Fernando De la Rúa (1999 – 2001). Como consecuencia de las políticas económicas del

---

<sup>104</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 217 y 218

neoliberalismo, en estas dos presidencias, se produjeron momentos de hiperinflación que reducían en gran medida el valor del salario real y una crispación social generalizada.

Debe agregarse que en dichas presidencias se dieron numerosos hechos de corrupción que llevaron a la pérdida de legitimidad de los ciudadanos hacia quienes ejercían el poder público en ese momento<sup>105</sup>.

Como reflejo de los sucesos que se vivían en esa época surgen dos nuevos subgéneros musicales que describen en sus letras la vida de los sectores más desprotegidos de la sociedad (los sectores marginales y la clase trabajadora): el rock chabón<sup>106</sup> y la cumbia villera<sup>107</sup>. En relación a las murgas, en los 90 comienzan a resurgir como un espacio de expresión de los barrios de Buenos Aires y nace la organización “Agrupación Murgas” que buscaba darle un mayor espacio a esta disciplina que combina danza y percusión. También debe desatacarse el rol que jugó Gualberto “Coco” Romero para la difusión de esta expresión artística con el comienzo de sus talleres de murga en el centro Cultural Rojas en 1989 y la publicación de divulgación e investigación del carnaval “El Corsito” en 1995. En 1997 a través de la ordenanza 52039<sup>108</sup> se estableció como Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires las actividades desarrolladas por las asociaciones agrupaciones / artísticas de carnaval, redactado por murgas independientes de Matanza y presentada por la concejal Sandra Oviedo. Esta ordenanza empieza a reglamentar las actividades del carnaval, donde establece que el Gobierno de la Ciudad debe emitir una partida presupuestaria para estas actividades durante los corsos en febrero, como debe

---

<sup>105</sup> Puede citarse el caso de María Julia Alzogaray condenada a once años de prisión por hechos de corrupción al privatizar empresas del Estado durante la presidencia de Menem o el caso de contrabando de armas imputado a dicho ex primer mandatario. Se puede agregar la denuncia de sobornos a diputados de la Nación que generó la renuncia del vicepresidente de Fernando De La Rúa, Carlos Álvarez, entre otros casos.

<sup>106</sup> Bandas como Los Piojos y La Renga lideraron, dentro del cada vez más incontinente rock argentino, el llamado *rock chabón* o *barrial*. Hijo putativo de Los Redondos –aunque no del todo reconocido por sus padres– y en las antípodas de la escena de música electrónica, este nuevo matiz estilístico reivindicó un tipo de comunicación más directa y socialmente expandida. Entre los referentes internacionales, los Rolling Stones ocuparon un lugar central. Siempre habían gustado entre el público argentino del rock, pero su influencia se volvió más extensa al fragor del fenómeno de las tribus urbanas ser un “rolinga” significó, en la Argentina del neoliberalismo, una identidad de “aguante” y fidelidad a los valores del viejo rock and roll. (...)

Las canciones del rock chabón hablan del barrio, del fútbol, de los estragos de la noche, del “aguante” como una actitud ambigua entre el exceso físico y la resistencia política. Este rock, nuevo en su respaldo social y clásico en su forma musical, parte de la matriz independiente pero se expresa con un lenguaje de comunicabilidad amplia e inclusiva, con especial llegada a los jóvenes de los sectores populares. (Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012p. 216).

<sup>107</sup> El grupo Damas Gratis, de Pablo Lescano, y Pibes Chorros lideraron la especie, que a causa de sus referencias al submundo del delito y la droga debió enfrentar algunas situaciones de censura. Para algunos sociólogos, la cumbia villera alcanzó rango de canción de protesta, en la medida en que sus letras exponían con crudeza y frontalidad las verdades de la pobreza y la desesperanza generadas por las políticas neoliberales del menemismo. (Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2012, p. 224).

<sup>108</sup> <http://ar.vlex.com/vid/ordenanza-n-31835959>

garantizar espacios para que estas agrupaciones puedan ensayar y se crea la Comisión de Carnaval, como ente organizador de los carnavales.

En lo concerniente a nuestro objeto de estudio en 1995 nace el grupo (y escuela de percusión) La Chilinga, dirigida por el primer baterista de Los Piojos, Daniel Buira. En el apartado “Antecedentes de nuestro objeto de estudio” y durante el Desarrollo se describirá esta organización, como así también el Choque Urbano (que surge en 2003) y La Bomba de Tiempo (en 2006).

Finalmente, las políticas económicas del neoliberalismo redactadas por el FMI (Fondo Monetario Internacional) y el Banco Mundial llevaron a un gran porcentaje de la población a encontrarse cerca de la línea de pobreza y esto incrementó la movilización social. En 1996 un grupo de desocupados de Neuquén realiza el primer piquete en la Argentina, como forma de protesta en contra de los despidos de la empresa YPF en Cutral-Có. Esta metodología de protesta se basa en el corte de ruta, extendiendo la protesta y la convocatoria a la manifestación no solamente a los afectados por despidos o políticas económicas nacionales. Esta forma de manifestarse empieza a utilizarse en diferentes puntos del país y así, surge el movimiento piquetero en el país, como un espacio que canaliza los reclamos de los desocupados.

La situación socio-económica del país se fue agravando cada vez más, a causa de las medidas económicas del gobierno de Fernando De La Rúa (como continuidad del gobierno anterior), los casos de corrupción registrados de su gobierno, la presión mediática y la movilización social creciente (de piquetes, cacerolazos, manifestaciones de organizaciones sociales, como asambleas de vecinos organizados, etc.), devino en el estallido social de diciembre 2001, que generó la renuncia del presidente y su salida en helicóptero de la Casa Rosada.

### **2.5.9. 2002 – 2015: Post crisis del 2001 y kirchnerismo**

Esta etapa se caracteriza por tener un primer momento de crisis de legitimidad en las instituciones y sus representantes (2002 a 2003 con la consigna “Que se vayan todos”) al pasaje de tres presidencias (Néstor Kirchner 2003-2007, Cristina Fernández 2007 – 2011 y es reelecta Cristina Fernández de 2011 – 2015) con una reactivación de la economía y una mayor legitimidad social que la producida por la crisis de 2001. Para explicar con

mayor precisión este contexto histórico se cita el libro *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*:

El 20 de diciembre de 2001, el presidente De la Rúa concluyó su mandato huyendo de la Casa de Gobierno, expulsado por una sublevación de millares de personas en las calles, como conclusión de un largo proceso de tensiones económicas, políticas y culturales. El “Que se vayan todos” tan popularizado a comienzos de 2002 fue una expresión de rechazo global al orden existente, en donde todos los poderes sociales fueron cuestionados sin conformarse en un programa alternativo. Tanto el Poder Ejecutivo, el Legislativo y el Judicial como los gobiernos locales y sectores de la gran empresa, más vinculados con la corrupción estatal (empresas privatizadas) o con la especulación ruinosa para las capas medias (los bancos), sufrieron marchas de repudio, cacerolazos, “escraches” y eran incluidos de alguna manera en aquella consigna que señalaba de manera difusa la voluntad de librarse de toda una dirigencia que había perdido legitimidad.

Luego de esos meses de movilización se produjo cierta recomposición de la autoridad estatal, que fue pacificando el conflicto a partir de algunas medidas concretas: la estabilización económica post devaluación, planes sociales asistenciales (Plan Jefas y Jefes) y devolución o compensación a los ahorristas para calmar a los sectores medios.

El Gobierno anticipó el llamado a elecciones, modificando la reglamentación electoral; en abril de 2003, el peronismo consiguió, dividido en tres candidaturas, más del 60% de los votos, mientras que las fuerzas asociadas al “Que se vayan todos” fracasaron, tanto los que propugnaron la abstención electoral como quienes presentaron candidatos. La presidencia fue asumida por Néstor Kirchner, segundo candidato ganador luego de la renuncia del ex presidente Menem, que instaló a su gobierno como superación de las políticas económicas y sociales del neoliberalismo, integrando algunas reivindicaciones contenidas en el “Que se vayan todos”, sobre todo la del costado de recuperar un país en serio. El resultado, con medidas de saneamiento institucional como la depuración de la Corte Suprema y la reversión de la impunidad en la violación a los derechos humanos de la última dictadura militar, le valió una rápida instalación, contando con un amplio apoyo social. En octubre de 2007, la senadora Cristina Fernández de Kirchner fue quien asumió la presidencia de la república con más del 40% de los votos emitidos.<sup>109</sup>

Un eje importante a tener en cuenta sobre este período es en relación a la distribución económica:

Desde 2003 se produjo un crecimiento del PBI del 8% anual, lo que generó un mejoramiento en la ocupación de la mano de obra y disminución de la indigencia.

La reactivación industrial y la realización de las obras públicas tuvieron una consecuencia económica inmediata: bajar la tasa de desocupación al 8%. Incluso el salario real se ubicó un 16% por encima del de 2001, el peor año de la crisis del modelo de convertibilidad, aunque aún se mantiene por debajo del ingreso real durante el auge de la convertibilidad (1998).

La política de gobierno produjo aumentos nominales del salario mínimo, vital y móvil, de las jubilaciones mínimas, cierto impulso para que se retomaran las negociaciones colectivas de trabajo y otorgamiento de jubilación a quienes no habían realizado aportes, medidas que contribuyeron a un mejoramiento social con relación a la crisis de 2001. Hubo un mejoramiento de las condiciones de vida en la clase trabajadora; sin embargo, la participación de los asalariados en el ingreso para 2007 fue del 28%, inferior a la de 2001. En

---

<sup>109</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 346

2009, el gobierno otorgó la Asignación Universal por Hijo, una antigua reivindicación de diferentes organizaciones sociales.<sup>110</sup>

En el marco de la primera presidencia de Cristina Fernández se realizaron los festejos del Bicentenario en todo el país con la presencia y participación de otros presidentes latinoamericanos como Rafael Correa (Ecuador), Evo Morales (Bolivia) Fernando Lugo (Paraguay), Lula da Silva (Brasil), Pepe Mujica (Uruguay) y Sebastián Piñera (Chile). Los festejos tuvieron actividades de todo tipo: desde muestras de aviación, desfiles militares, muestra de esculturas y pinturas al aire libre, shows de danza, paseos gastronómicos, restauración del Teatro Colón, etc., y la actividad más destacada fue la presencia de músicos sumamente reconocidos en diversos escenarios a lo largo del país. Por nombrar algunos de los músicos que participaron: Luis Alberto Spinetta, Fito Paez, León Gieco, Gustavo Santaolalla, Pablo Milanés, Soledad Pastoruti, Peteco Carabajal, la murga uruguaya Agarrate Catalina, entre muchos otros. Como dato a tener en cuenta en relación a esta tesina de investigación, participaron de este evento La Chilinga, el Choque Urbano y La Bomba de Tiempo (éste último grupo cerró los festejos junto al Chango Spasiuk con el himno nacional argentino).

En relación a este festejo histórico se expone:

Unas semanas antes, el periodismo enfrentado a la presidenta Cristina Fernández de Kirchner aseguró que el tinglado montado en la avenida de la 9 de Julio iba a inflamar la ira de los vecinos porteños, hartos de soportar el caos de tránsito. Pero en los días siguientes al 25 de mayo de 2010 nadie se atrevió a objetar el que sin duda ha sido el festejo más grande de toda la historia argentina.

Alrededor de seis millones de personas se congregaron en la semana de mayo para celebrar los doscientos años de la Argentina.<sup>111</sup>

Otro dato a tener en cuenta de esta etapa, es que a partir de 2011 se reestablecieron los feriados de carnaval que habían sido eliminados durante la última dictadura militar a través del Decreto 21.329. Es decir que durante el kirchnerismo se le brinda especial importancia a la divulgación y desarrollo de espectáculos y festejos en las calles del país, como un espacio convocante de la ciudadanía. No solamente se realizaron los festejos del Bicentenario como un espacio de encuentro de la sociedad y de disfrute de shows de música y de danza, sino que también en el año 2011 se creó TecnoPolis en el Parque Bicentenario, predio dedicado principalmente a la difusión de ciencia, tecnología e

---

<sup>110</sup> Pigna, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010, p. 353

<sup>111</sup> Pujol, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, 2013, Buenos Aires - Argentina, p. 227

industria. En este espacio tocaron un gran número de bandas y solistas<sup>112</sup>, donde el Choque Urbano tiene un espacio fijo para realizar sus presentaciones (y dar talleres) y donde se realizó el 1er y 2do Festival Internacional de Percusión “Toque”. En materia de difusión cultural se puede agregar el programa “Igualdad Cultural” que incluye (entre otras medidas) la organización de shows en todo el país de músicos de forma libre y gratuita<sup>113</sup>, como la inauguración del Centro Cultural Kirchner<sup>114</sup> en 2015 que cuenta con una capacidad para 5000 personas que brinda espectáculos de distintas disciplinas (música<sup>115</sup>, danza, teatro, etc.) como charlas temáticas o muestras de arte.

Finalmente, el 22 de noviembre de 2015 se realizó el balotaje de elecciones presidenciales entre Mauricio Macri y Daniel Scioli, en las que resultó victorioso el candidato del PRO. Cristina Fernández terminó su mandato el 10 de diciembre de dicho año.

### 3.1. Comparación de los grupos de percusión

Luego de realizar el trazado histórico del *campo* de la percusión en la Argentina, se dará comienzo al desarrollo teórico de este trabajo de investigación.

A continuación se esbozará un cuadro comparativo de los tres grupos de percusión tomados como objeto de estudio para poder encontrar similitudes y diferencias entre las formaciones.

Ejes	La Chilinga	El Choque Urbano	La Bomba de Tiempo
<b>Cantidad de músicos en escena</b>	Entre 10 y 40 ejecutantes, dirigidos por un director de bloque. En fechas destacadas (como la marcha de primer	Entre 7 y 13 artistas (entre músicos y bailarines) cuando hacen presentaciones musicales o giras. Cuando presentan	Participan en escena 16 músicos, en donde 15 son dirigidos por un director.

<sup>112</sup> Algunos de los músicos que se presentaron en Tecnopolis fueron: Dante Spinetta, Bersuit Vergarabat, La Mancha de Rolando, Catupecu Machu, Los Tipitos, etc.

<sup>113</sup> Algunos de los shows musicales fueron de: Karamelo Santo, La Bomba de Tiempo, Los Tekis, Miranda, etc.

<sup>114</sup> El Centro Cultural Kirchner es considerado el centro cultural más grande de Latinoamérica y es la sede del Plan Nacional de Igualdad Cultural.

<sup>115</sup> Algunas de las presentaciones musicales fueron de: Fito Paez, Elena Roger, la orquesta sinfónica nacional, Pedro Aznar, Santiago Vázquez, Martha Argerich, Dúo Coplanacu, etc.

	año) marchan más de 200 tambores.	espectáculos titulados (como por ejemplo “La Nave” o “Tecno”) se presentan más de 20 artistas en escena.	
<b>Instrumentos utilizados</b>	Redoblante, bombos graves y agudos, surdos medios, timbal bahiano y repique.	Instrumentos artesanales formados por elementos reciclados: tachos, ollas, mangueras, tubos de pvc, palos de escoba, bolsas, etc.; también utilizan timbres, megáfonos o hacen percusión corporal (percusión solamente utilizando su cuerpo).	Djembés, congas, güiro, chekeré, repiques (de madera y cuero), chico, surdo, tumbadora, tambor piano, semillas, campanas, quinto, guanacha y sabar.
<b>Vestimenta</b>	Los grupos de percusión formados en La Chilinga utilizan un pantalón negro con rayas naranja, celeste y verde y remeras que tienen el nombre del bloque y en alguna parte el logo de esta organización.	La vestimenta utilizada por El Choque Urbano hace alusión a una estética “callejera” (ropa blanca con partes sucias o manchadas) o parecida a la de “artistas callejeros”, como malabarista de circo callejero, que puede utilizar ropa cómoda como una musculosa lisa de un color primario (como rojo o verde), un pantalón o bermuda con tirantes y zapatos o zapatillas cómodas o de payaso.	Los músicos de La Bomba de Tiempo se visten para sus shows con un entero de color rojo que en la espalda dice el nombre del integrante que lo lleva puesto.

Formación	Amateur	Amateur	Profesional
<b>Lugar y relación con el público</b>	En sus presentaciones habituales dentro de sus sedes los músicos se encuentran a la misma altura que las personas que integran el público, que pueden encontrarse sentados, como parados.	En sus espectáculos en teatros el público se encuentra sentado en butacas de forma numerada y los músicos se encuentran en un escenario que se encuentra por encima de quienes los observan. Cuando realizan presentaciones al aire libre (suele suceder en giras y en sus shows más recientes), los músicos se encuentran sobre un escenario y el público parado observándolos.	En los shows en vivo, lo músicos se sitúan en un escenario que se encuentra a mayor altura que el público, que se encuentra de pie, bailando. Cada uno de los instrumentos está amplificado y tiene un control de volumen por un sonidista. Además cuentan con camarógrafos que proyectan en el momento en varias pantallas, las <i>performances</i> de los músicos de manera grupal, como individual. También participa un iluminador que va complementando cada uno de los ritmos con diferentes <i>juegos de luces</i> .
<b>Dictado de talleres</b>	Es el ingreso económico principal de la organización y cuenta con 36 docentes y más de 800 alumnos inscriptos.	Desde el 2014, algunos percusionistas de El Choque Urbano empezaron a dictar talleres de percusión corporal, percusión con objetos, teatralidad en la música y coreografía, en	Santiago Vázquez es el director académico de CERPS (Centro de estudios de ritmo y percusión con señas) en donde se dictan talleres regulares de percusión (ensambles de percusión

		<p>el Centro Cultural “Caras y caretas” y al año 2015 contaron con 200 alumnos inscriptos. También varios de los integrantes dan clases particulares de percusión en general, como de algún instrumento en particular.</p> <p>Por otro lado, han brindado talleres de percusión gratuitos tanto en Tecnopolis (Villa Martelli – Buenos Aires) como en otros lugares de la Argentina, financiados por el gobierno nacional precedido por Cristina Fernández.</p>	<p>con señas, técnicas de dirección de percusión con señas, audioperceptiva rítmica 1, entre otros) como talleres intensivos y workshops. Estos talleres se dictan en el Centro Cultural Konex por seis docentes (incluyendo a su director).</p> <p>Por otro lado, la mayoría de los integrantes de La Bomba de Tiempo dictan talleres de percusión grupales, como particulares.</p>
<p><b>Jerarquización – toma de decisiones</b></p>	<p>Dirección: Daniel Buira, Graciela Buira y Tomás Barbeira. Cada una de las 7 sedes tiene un referente.</p>	<p>La dirección general de la organización y la producción está a cargo de Manuel Ablin y la dirección musical por su hermano, Santiago Ablin. A su vez, forma parte de la compañía el hermano mayor de los dos, Sebastián Ablin, que también toma las decisiones más importantes de la</p>	<p>Hasta dejar el proyecto, Santiago Vázquez tomaba las decisiones de La Bomba de Tiempo y lo ayudaba en la organización Marina Belinco (directora de prensa). En la actualidad La Bomba de Tiempo está declarada como una S.R.L (Sociedad de Responsabilidad</p>

		compañía.	Limitada) en las que las 16 personas que la integran (15 músicos más su directora de prensa) pueden tomar las decisiones por igual, sin embargo la persona que suele organizar y coordinar los shows es Marina Belinco.
--	--	-----------	---

### 3.1.1. Similitudes y diferencias

Los tres grupos musicales privilegian el uso de instrumentos de percusión para la creación, por sobre otros instrumentos y el mayor tiempo de sus presentaciones en vivo está dedicado a mostrar temas compuestos solamente a través de la práctica percusiva.

En cuanto a la cantidad de intérpretes en escena, cada formación cuenta con cantidades diferentes, pero en la disposición y la manera de organizarse en el escenario La Chilinga y La Bomba son similares, ya que hay más de 10 intérpretes que miran hacia el público, dirigidos por un director que está de espaldas a éste.<sup>116</sup> No así El Choque Urbano que divide sus presentaciones por escenas musicales. A su vez, La Bomba de Tiempo realiza sus shows en un escenario, como El Choque Urbano y no así La Chilinga que lo hace al ras del piso, a la misma altura que el público.

En relación a los instrumentos utilizados, los dos primeros grupos utilizan instrumentos convencionales de percusión, mientras que El Choque Urbano utiliza instrumentos más relacionados con los artesanales, reciclados de otros objetos. En la vestimenta también se encuentra una mayor cercanía entre La Chilinga y La Bomba de Tiempo, porque se visten de manera homogénea (no así la vestimenta utilizada en los últimos shows del Choque Urbano), tratando de que prevalezca (tanto estética como musicalmente) la idea de *sujeto colectivo*. Esta idea podría entenderse como la necesidad del grupo para la práctica musical, en donde nadie se destaca por encima del resto, es decir se necesita del *otro* para poder hacer música, se necesita del grupo y la idea última es que se destaque el grupo, el *sujeto colectivo* y no los individuos o individualidades. Para reflexionar acerca

<sup>116</sup> Parecida a la puesta en escena de las murgas uruguayas cuando se institucionalizan y comienzan a hacer sus presentaciones oficiales más allá de los carnavales locales, en distintos teatros alrededor del mundo (“Agarrate Catalina”, “Falta y Resto”, “Los Pierrot’s”, entre otras).

esta idea se puede citar a Tomás Barbeira -integrante de La Chilinga- que frente a la pregunta “¿qué crees que genera la percusión?”, contestó:

*Creo que lo primero que genera es un colectivo. Sea como sea, cada grupo, lo podemos ver acá en La Chilinga, el bloque lunes de Saavedra es diferente al bloque miércoles de Saavedra o muchísimo más diferente con el de Varela o el de Palomar por cuestiones geográficas. Aunque parezca cerca, es muy diferente la idiosincrasia de cada lugar. Creo que la percusión genera eso, unión, porque la percusión sólo no se puede tocar, por lo menos tres tienen que ser para tocar, entonces ya eso genera que necesites de tus compañeros y tus compañeros necesiten de vos. Yo estudié mucho, todo lo que sea, puedo tocar un ritmo en las congas, estudiar un libro yankee, está todo bien, pero eso lo puedo hacer en mi casa. O tocando de sesionista con alguien que te paga y está todo bien, pero realmente la percusión se toca en grupo y genera amistad, reconocimiento, que es fundamental, que creo que en la música como en todos los aspectos hay competencia. En la percusión si no tenés al de al lado, no podés tocar. Si vos tenés un bloque de batucada y te faltó el del redoblante es muy difícil que puedas llegar a tocar algo lindo o lo mismo el que toca cualquiera de los otros instrumentos. Es unión y colectivo, es entre todos. No se puede hacer solo la percusión.*

Tomás Barbeira (26 años) – Docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Cámpora – 3 de Agosto de 2015

Por otro lado, la formación musical de los integrantes de La Chilinga, como del Choque Urbano es más cercana a una amateur; cuando la de La Bomba de Tiempo busca profesionalizar la percusión, cuestión que se ve reflejada, por ejemplo, en la manera de dar clases por parte de los sujetos de cada organización: los integrantes de La Bomba de Tiempo le dan relevancia a la teoría musical, tanto en la técnica, como en la lectura rítmica, eje que -salvo excepción- no se da en el dictado de los talleres del Choque Urbano o de La Chilinga, que son por imitación: el docente es quien pasa el ritmo en cada uno de los instrumentos a sus alumnos y ellos lo repiten.

En cuanto a la toma de decisiones de las agrupaciones, tanto La Chilinga como el Choque Urbano son dirigidos por parientes de una misma familia; no así en La Bomba de Tiempo donde se busca lograr una horizontalidad entre todos los integrantes al momento de la toma de decisiones, aunque la palabra final reine en Marina Belinco.

A modo de síntesis visual se presentará un cuadro comparativo de los ejes anteriormente expuestos, pero solamente se verán los puntos en los que se encuentran similitudes:

Ejes	La Chilinga	El Choque Urbano	La Bomba de Tiempo
Cantidad de músicos en escena y disposición en el escenario	x		x
Instrumentos utilizados	x		x
Vestimenta	x		x

<b>Formación</b>	x	x	
<b>Lugar y relación con el público</b>		x	x
<b>Dictado de talleres.</b>	x	x	
<b>Jerarquización – toma de decisiones</b>	x	x	

De este cuadro se pueden desprender varias conclusiones.

En cuanto al tipo de espectáculo al público, hay una mayor cercanía entre las presentaciones de La Chilinga y La Bomba de Tiempo, que se diferencian en la formación que da cuenta de destrezas distintas a la hora de tocar en *vivo*, como así también de la relación con el público, dando como resultado productos culturales diferentes, pero con rasgos similares al fin.

Si se hace referencia a la conformación y estructura organizacional, hay mayores similitudes entre La Chilinga y el Choque Urbano, ya que quienes toman las decisiones más importantes son todos miembros de una familia. En relación a la formación musical de éstas agrupaciones es destacable su tinte amateur; y a la hora de dictar los talleres de percusión, el eje no está enfocado en la profesionalización (importancia a la teoría musical y exigencias), como sí en la enseñanza impartida por los integrantes de La Bomba de Tiempo, donde se busca profundizar tanto la enseñanza como el aprendizaje.

Si se analiza la vestimenta de las formaciones, las mayores similitudes se presentan entre La Chilinga y La Bomba del Tiempo: ambos buscan vestirse “uniformados”, logrando una identidad colectiva en tanto agrupación. Puede destacarse la presencia del logo de las mismas, el nombre del bloque al que pertenecen si se trata de La Chilinga y el nombre de los integrantes si se trata de La Bomba del Tiempo. Diferente es si se analiza el Choque Urbano: no se busca una identificación en tanto agrupación ya que no figura ni el logo identificador, ni el nombre del bloque ni siquiera nombres propios; sí se puede destacar una alusión a una “tribu urbana” (“artistas callejeros”).

Y por último, los instrumentos también colaboran al momento de buscar diferencias y similitudes. El Choque Urbano se diferencia frente a La Chilinga y a La Bomba del Tiempo ya que sus instrumentos no forman parte el campo convencional (redoblante, bombos graves y agudos, surdos medios, timbal bahiano y repique, piano, etc.), sino que se acercan a lo artesanal, casi luthiers: instrumentos formados por elementos reciclados, megáfonos y hasta el cuerpo funciona como el instrumento de percusión por excelencia.

Al encontrarse mayores similitudes entre La Chilinga y La Bomba de Tiempo en cuanto al planteo estético, musical y al dictado de talleres estos dos grupos se encontraron en

conflicto en determinados sucesos. Este eje se desarrollará “3.6. Ahí donde sólo hay un espectáculo de música”, “3.7. Construcción identitaria” y “3.8. ¿Percusión argentina?”.

### 3. 2. Lo arcaico, lo residual, lo dominante y lo emergente

Raymond Williams ofrece una serie de lineamientos para poder analizar los procesos culturales, al que define como *trascendental*:

La complejidad de una cultura debe hallarse no solamente en sus procesos variables y en sus definiciones sociales -tradiciones, instituciones y formaciones-, sino también en las interrelaciones dinámicas, en cada punto del proceso que presentan ciertos elementos variables e históricamente variados. Dentro de lo que he denominado análisis «trascendental», un proceso cultural es considerado un sistema cultural que determina rasgos dominantes: la cultura feudal o la cultura burguesa o la transición de una a la otra. Este hincapié en los lineamientos y los rasgos dominantes y definitivos es sumamente importante y, en la práctica, a menudo efectivo.<sup>117</sup>

Para analizar los *rasgos dominantes* de los procesos culturales define cuatro categorías: *lo arcaico*, *lo residual*, *lo emergente* y *lo dominante*. A continuación se expresa la diferencia entre *lo arcaico* y *lo residual*:

Por «residual» quiero significar algo diferente a lo «arcaico», aunque en la práctica son a menudo muy difíciles de distinguir. Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado, pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable. Yo denominaría «arcaico» a lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente «revivido» de un modo deliberadamente especializado. Lo que pretendo significar por «residual» es muy diferente. Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo -y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente -cultural tanto como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior. Es fundamental distinguir este aspecto de lo residual, que puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante, de la manifestación activa de lo residual (siendo ésta su distinción de lo arcaico) que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante.<sup>118</sup>

Entonces, se entiende como *residual* a aquel rasgo que surgió en proceso cultural del pasado, pero que se encuentra activo como parte de otro proceso en la actualidad. En cuanto a *lo arcaico* se comprende como aquel elemento que forma parte de un momento histórico previo y que se trae al presente de manera excepcional, para ser revivido, pero que se observa como parte del pasado.

---

<sup>117</sup> Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona - España, 2000, p. 143

<sup>118</sup> Íbidem, p. 144

Es importante tener en cuenta la noción de *residual* en relación a *lo dominante*, para comprender cómo *la cultura dominante efectiva* habilita ciertos elementos y como suprime otros:

Un elemento cultural residual se halla normalmente a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero una parte de él, alguna versión de él -y especialmente si el residuo proviene de un área fundamental del pasado- en la mayoría de los casos habrá de ser incorporada si la cultura dominante efectiva ha de manifestar algún sentido en estas áreas. Por otra parte, en ciertos momentos la cultura dominante no puede permitir una experiencia y una práctica residual excesivas fuera de su esfera de acción, al menos sin que ello implique algún riesgo. Es en la incorporación de lo activamente residual -a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección, la inclusión y la exclusión discriminada- como el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente.<sup>119</sup>

Es decir que *lo activamente residual* (elemento del pasado que persiste en el presente) será habilitado y podrá ser resignificado en relación a la *cultura dominante efectiva*. Por último, Williams define, en primera instancia, a *lo emergente* como “*los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente.*”<sup>120</sup>

No debe dejarse de lado la reflexión que hace Raymond Williams a la hora de pensar *la cultura dominante* para el análisis siguiente:

Lo que realmente debe decirse, como modo de definir los elementos importantes, o lo residual y lo emergente, y como un modo de comprender el carácter de lo dominante, es que *ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana.*<sup>121</sup>

Es importante tener en cuenta estos cuatro conceptos para reflexionar acerca de la *emergencia* de los tres grupos de percusión que se toman como objeto de estudio, que elementos *residuales* sostienen en relación a las prácticas y usos de la percusión, como los elementos *arcaicos* que llegan a la actualidad y para pensar que relación mantienen estos grupos de percusión con la *cultura dominante efectiva*.

### 3.2.1. La Chilinga – Una nueva forma de aprender percusión

Puede observarse como elemento *emergente* en La Chilinga, la introducción de una escuela de percusión en Buenos Aires con un formato similar a las escuela de *batucada*

---

<sup>119</sup> Íbidem, p. 145.

<sup>120</sup> Íbidem, p. 145 y 146.

<sup>121</sup> Íbidem, p. 147

de Brasil, pero está estructurada en un programa de 7 años que contiene diversos ritmos adaptados por Daniel Buirá. Por otro lado, puede tomarse como elementos *emergente* a la vestimenta utilizada durante las presentaciones en *vivo* que son un pantalón negro con tres rayas de color celeste, naranja y verde y una remera que contiene el logo de La Chilinga. También, la designación de un nombre por los alumnos junto a su director de bloque.

En cuanto a *lo residual* se puede decir que utilizan los mismos instrumentos que en un bloque de *samba* surgido en Brasil, como *Olodum*<sup>122</sup>, pero con ritmos extraídos de diferentes países como el son de Cuba, el *candombe* de Uruguay o el tango rioplatense, ritmos creados en su mayoría por afrodescendientes en combinación con las nuevas culturas con las que se cruzaban al descender de los barcos esclavistas en estas tierras. A su vez, se pueden encontrar rasgos similares de la relación y disposición entre los músicos y el público, como sucede en la *murga* (por lo general al mismo nivel) o en los *teatros comunitarios*.

### **3.2.2. El Choque Urbano – una compañía teatral que hace percusión**

En relación a *lo residual* pueden encontrarse similitudes en el plano escénico (tanto la vestimenta como el armado de las diferentes partes que componen el espectáculo) y en el uso de instrumentos reciclados de grupos como *Stomp* (formado en Inglaterra en 1991) o *Mayumaná* (de Israel surgido en 1997). Esta idea de utilizar instrumentos hechos de objetos reciclados puede extraerse de la estética y práctica de *artistas callejeros* que utilizan ollas, baldes, tachos, botellas y otros elementos para sus presentaciones. A su vez, la relación que mantienen los artistas con el público es similar a la que se mantiene en un espectáculo de teatro más tradicional cuando sus shows se desenvuelven en teatros con butacas numeradas, si es al aire libre la relación con el público suele asemejarse a la de un recital de rock (u otros géneros como el reggae o el punk), como ya se lo venía entendiendo antes del siglo XXI.

---

<sup>122</sup> Bloque de Samba reggae surgido en Brasil citado en el apartado “2.2. Las cuerdas de *candombe*, la *murga* y las *batucadas*”.

### 3.2.3. La Bomba de Tiempo – un grupo de percusionistas con un director

Se puede entender a *lo emergente* en la Bomba de Tiempo, como su aparición por primera vez en Buenos Aires, como el grupo de percusión que integra 16 músicos (15 intérpretes y un director) que hacen percusión en vivo con instrumentos tradicionales, a través de un sistema de señas, utilizado desde la improvisación musical.

Como elementos *residuales* pueden encontrarse, por un lado, la vestimenta que utilizan suelen ser conjuntos (u overoles) de color rojo que en la espalda se visualiza el nombre del músico como un rasgo identitario grupal, como sucede en las *murgas* o en *equipos de fútbol*. Por otro lado, la relación que mantienen con el público es la misma que se mantiene con la mayoría de las bandas de rock masivo (o reggae, ska o punk) en sus recitales.

En cuanto a *lo arcaico* no se encontraron elementos o características que se puedan definir como tales dentro de La Bomba de Tiempo.

### 3.2.4. Lo dominante

Puede entenderse como rasgo *dominante* en estos tres grupos a la creación musical con instrumentos de percusión de forma grupal, como la practicaban los afrodescendientes. Esta manera de hacer música podría entenderse como la recuperación de la cultura *afro* que estaba negada, pero con otros rasgos *aggiornados* o actualizados a la época. Otro elemento *dominante* es la concepción de sus presentaciones en vivo, como idea de *espectáculo*: hay un grupo determinado de sujetos que realiza una práctica musical, en este caso con instrumentos de percusión y hay otro grupo determinado de sujetos que son espectadores de esta práctica, que observan admirando y al concluir cada tema o escena, gratifican a los músicos/artistas con aplausos. Desde ya que puede hacerse la distinción de las diferentes alturas entre intérpretes y el público (que en el caso de La Chilinga es más cercano), pero esta perspectiva de que unos hacen música, concretan el hecho artístico y otros los admiran, se da en los tres casos. También se puede caracterizar de la misma manera que los sujetos que integran las tres organizaciones dicten talleres de percusión grupal con un costo mensual (más allá de que El Choque Urbano ha dictado talleres gratuitos y La Chilinga brinda becas o ha dictado talleres en penales, esto no se da en la mayoría de los casos).

Otro elemento *dominante* puede ser la relación comercial establecida con el público que debe pagar una entrada para ver las presentaciones que organiza cada organización. En el caso de La Chilinga, es el grupo que se encuentra más lejano con este rasgo, ya que el precio de sus entradas es el más económico, como así también los bloques que se forman en su escuela, tocan durante todo el año de forma gratuita en diversos eventos, por lo general asociados a agrupaciones kirchneristas o cercanas al kirchnerismo, como también eventos solidarios. En consonancia con esto último, las tres formaciones de percusión han tocado en vivo en muchas oportunidades auspiciadas por el gobierno nacional y se puede afirmar que el Choque Urbano fue el que mayor cantidad de espectáculos subvencionados por el Estado durante el gobierno de Cristina Fernández (este punto se detallará en el apartado “3.5. El kirchnerismo y la cultura”).

### 3. 3. Los grupos de percusión y lo popular

En este punto se indaga acerca de la relación entre los grupos de percusión y *lo popular*. Para ello debe definirse en una primera aproximación que *lo popular es la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica*<sup>123</sup>. Es decir que *lo popular* ocupa un espacio de *resistencia*, un espacio no hegemónico, pero que puede llegar a disputar la *hegemonía*<sup>124</sup>. En relación a la idea de *resistencia* puede citarse lo postulado por Pablo Alabarces, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro:

---

<sup>123</sup> Alabarces, Pablo y María G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires – Argentina, Paidós, 2008, p. 31

<sup>124</sup> Como explica Raymond Williams acerca de este concepto: p. 159: (...) Su sentido de predominio político, habitualmente de un Estado sobre otro, no fue común antes del S19, pero desde entonces persistió y hoy es bastante corriente, junto con **hegemónico**, para designar una política que expresa o apunta a esa dominación política. En épocas más recientes se utilizó **hegemonismo** para describir específicamente la política de las “grandes potencias” o “superpotencias”, con la intención de dominar a otros (en rigor, **hegemonismo** tiene alguna circulación como alternativa al IMPERIALISMO [v.c]).

(...)

La palabra cobró importancia en una forma del marxismo del S20, especialmente a partir de la obra de Gramsci (en cuyos escritos, sin embargo, el término es a la vez complejo y variable; véase Anderson). En su uso más simple extiende la noción de dominación política de las relaciones entre Estados a las relaciones entre clases sociales, como en **hegemonía burguesa**. Pero el carácter de esa dominación puede considerarse de una menar que genera un sentido ampliado similar, en muchos aspectos, a los usos ingleses anteriores de **hegemónico**. Vale decir que no se limita a asuntos de control político directo, sino que procura designar una dominación más general entre cuyos rasgos clave se cuenta una manera particular de ver el mundo y la naturaleza y las relaciones humanas. En este sentido, es diferente de la noción de “cosmovisión”, en la medida en que las formas de ver el mundo, a nosotros mismos y a los otros no son sólo datos intelectuales sino políticos, expresados en una serie de aspectos que van desde las instituciones hasta las relaciones y la conciencia. Es diferente, asimismo, de IDEOLOGÍA (v.c.), en cuanto se considera que su influjo depende no sólo del hecho de que exprese los intereses de una clase dominante sino también de que sea aceptado como “realidad normal” o “sentido común” por quienes en la práctica se subordinan a ella.

Como toda una tradición académica se empeña en señalar, el punto de partida en la investigación sobre las culturas populares es que las relaciones de dominación, de hegemonización, de subalternización -ponemos el acento en la condición procesual y operativa de estas relaciones- no significan ni pueden significar mera yuxtaposición o coexistencia: implican modificaciones mutuas, conflictos, negociaciones. De la misma manera, en esa tradición es crucial la idea que dichas relaciones no consisten en la imposición activa de determinado orden sobre actores que se vuelven receptores pasivos del mismo; lo simbólico es el espacio donde leer una infinidad de juegos de posiciones, donde los actores discuten, negocian, luchan -con distintos grados de énfasis y variadas posibilidades de éxito, que sólo pueden describirse adecuadamente en un análisis diacrónico y a la vez contextual- en torno de significantes y significados, para así disputar posiciones de hegemonía.

Desde ese lugar, la noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla. Entendemos aquí *subalternidad* de manera amplia, en un sentido político, de clase, étnico, de género o denominado extendidamente cualquier tipo de situación minoritaria.<sup>125</sup> Por su parte, sostenemos que la interpretación de esa *posición resistente* puede ser producida tanto por aquellos que, dada su posición hegemónica, sean sus destinatarios. *Señalar la dominación* significa el intento de ejercitar la conciencia de la misma en el acto de nombrarla; finalmente, *modificar la -situación de- dominación* significa el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a la producción de nueva hegemonía.<sup>126</sup>

Es decir, que se entiende a *lo popular* como el espacio subalterno dentro de la economía simbólica, economía en la que diversos sectores pueden encontrarse en disputa. En el momento en el que los sectores *subalternos*, buscan ocupar posiciones de *hegemonía*, ocupan un lugar de *resistencia* y hasta *contrahegemónico* si buscan cambiar el significado de *lo hegemónico*. Por ello, siempre se encontrará *lo popular* en relación a sectores dominantes, como aquello que los sectores *hegemónicos* desacreditan, que perciben como ajeno.

Desde este punto de vista, puede afirmarse que los grupos de percusión analizados son intérpretes de música *popular*, son *contrahegemónicos*, ya que privilegian el uso de instrumentos de percusión y no el uso de instrumentos “distinguidos” (propios de los sectores dominantes) como pueden ser los utilizados en una orquesta sinfónica. A su vez, el correlato histórico del uso de sus instrumentos, viene de los afrodescendientes

---

(Williams, Raymond, *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 159 y 160)

<sup>125</sup> Se cita en el libro: 2. Véase en ese sentido el cap. 11, de Alabarces y Añón, en este mismo volumen. En Alabarces, Pablo y María G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires – Argentina, Paidós, 2008, p.32

<sup>126</sup> Alabarces, Pablo y María G. Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires – Argentina, Paidós, 2008, p. 32

esclavos traídos a la Argentina en la época de la colonia<sup>127</sup>, pertenecientes a sectores *subalternos* de la sociedad de aquel entonces.

En consonancia con lo antedicho, podría expresarse que La Chilinga en 1995 ocupaba un lugar de *resistencia*, ya que buscó abrir el *campo*<sup>128</sup> de la *percusión* en la Argentina o un espacio nuevo dentro de *lo hegemónico* en relación a los grupos de percusión, asociados con las murgas y los bloque de candombe, en ese momento. Esta nueva forma consistió en introducir el formato de escuela de percusión con instrumentos de *batucada*, con la misma formación, pero con ritmos de diversos puntos de América Latina adaptados a esta estructura.

De la misma manera, El Choque Urbano como La Bomba de Tiempo también buscaron ocupar un nuevo lugar dentro del *campo* de la percusión, pero cada uno desde un lugar diferente: los primeros como un espectáculo, en donde predomina la percusión con objetos reciclados (con la integración de la danza y el teatro). Los segundos, como un grupo de percusionistas profesionales, que tocan instrumentos de percusión en *vivo*, a partir de un lenguaje de señas que pasa un director.

En síntesis, cada organización buscó ocupar un lugar central dentro de los referentes de la percusión en el país con planteos estéticos y musicales diferenciados de los *otros*. Más allá de su demarcación y su búsqueda de originalidad en la propuesta musical, siempre privilegiaron el uso de instrumentos de percusión, instrumentos asociados a los sectores *subalternos* y no instrumentos o géneros musicales asociados con la *elite* (o sectores *dominantes*).

### 3. 4. El control del carnaval

En este punto se intentará reflexionar acerca del por qué es importante para un partido o movimiento político capitalista controlar el *carnaval*<sup>129</sup> o institucionalizarlo. Para

---

<sup>127</sup> como se detalla en el apartado “2.1. Percusión – los orígenes”

<sup>128</sup> En términos analíticos, un campo puede ser definido como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera). (en Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2014, p.134 y 135).

<sup>129</sup> De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del

reflexionar acerca de esta idea debe citarse el texto de Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento - el contexto de Francois Rabelais*:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.

La abolición de las relaciones jerárquicas poseía una significación muy especial. En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.<sup>130</sup>

El *carnaval* funciona como una especie de *descarga o liberación transitoria* del lugar que cada uno ocupa en el sistema de dominación imperante, un lugar sin jerarquías. Podría pensarse al carnaval como un espacio en donde los sujetos oprimidos vivencian una realidad diferente y pueden comprender que es posible, es un espacio creador de otro *mundo posible* o también, como un espacio momentáneo de liberación y descarga de la opresión del sistema capitalista al que estamos sometidos, para luego volver al lugar de la sociedad que cada uno ocupa. Como recita la canción “Fiesta” de Joan Manuel Serrat:

Vamos subiendo la cuesta  
que arriba mi calle  
se vistió de fiesta.

Y hoy el noble y el villano,  
el prohombre y el gusano  
bailan y se dan la mano  
sin importarles la facha.

Juntos los encuentra el sol  
a la sombra de un farol  
empapados en alcohol  
abrazando (magreando) a una muchacha.

Y con la resaca a cuestras

---

escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente. ( Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 9)

<sup>130</sup> Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 12

vuelve el pobre a su pobreza,  
vuelve el rico a su riqueza  
y el señor cura a sus misas.

Es decir, que tanto el gobierno peronista con su incorporación de los bombos (del mundo del *carnaval murguero*), en su *construcción identitaria* y el gobierno kirchnerista con su correlato en las mismas prácticas, e incorporando espacios de difusión gratuito de música en vivo como Tecnópolis, los festejos del Bicentenario, o la restitución de los días feriados de carnaval en 2010<sup>131</sup>, da cuenta de la importancia que tiene para estos sectores el control de la *descarga*.

En conclusión, si un gobierno auspicia y habilita los espacios del *carnaval*, puede controlar y regular los momentos de *descarga* de la población, para que al finalizar vuelva “el pobre a su pobreza y el rico a su riqueza”.

### 3.5. El kirchnerismo y la cultura

Durante el kirchnerismo<sup>132</sup> se generó un incremento paulatino en relación a la inversión en Cultura en comparación con períodos anteriores. Según datos oficiales del Ministerio de Cultura, durante el período 2001 – 2013 el Gasto Público Nacional<sup>133</sup> en Cultura fue el siguiente:

---

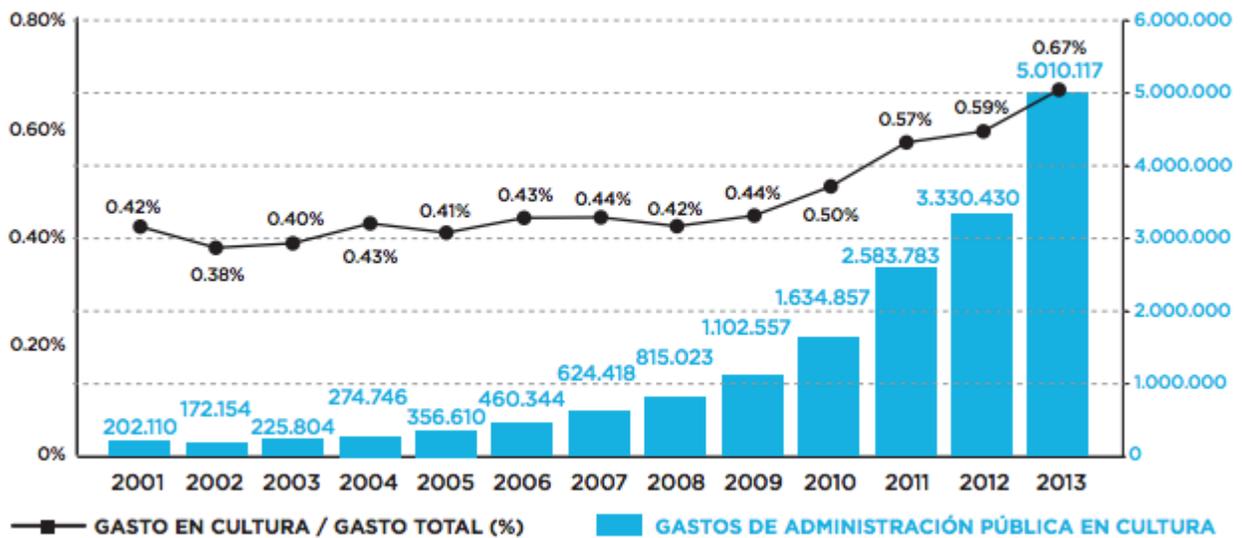
<sup>131</sup> El decreto 1584/10 reestableció los feriados de carnaval que fueron suprimidos en 1976 durante la última dictadura militar.

<sup>132</sup> Cuando se habla del kirchnerismo se refiere a las presidencias de Néstor Kirchner (2003 – 2007) y Cristina Fernández (2007 – 2011 y 2011 – 2015) y a las agrupaciones que apoyaron su construcción como dirigentes políticos.

<sup>133</sup> El Gasto Público Nacional en Cultura se forma con las erogaciones de la Administración Central, -Ministerio Cultura de la Nación- y los organismos culturales descentralizados (OC), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la Biblioteca Nacional, el Instituto Nacional de Teatro, el Teatro Nacional Cervantes y el Fondo Nacional de las Artes.

Pero el gasto público en cultura no se circunscribe a los organismos dedicados exclusivamente a la actividad cultural, sino que también abarca los desembolsos efectuados por los "organismos culturales conexos(OCC)"; que son aquellos que, a pesar de no tener como objeto principal a la cultura, desarrollan programas culturales. En la Argentina los OCC son la Administración de Parques Naturales (APN), la Biblioteca del Congreso, la Comisión Nacional de Comunicaciones (CNC) y la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA). De acuerdo con el convenio Andrés Bello, además de los Organismos Culturales y los conexos, también debe considerarse el gasto ejecutado por el conjunto de programas específicos que se desarrollan en el marco de organismos sin finalidad específicamente cultural, que en nuestro país realizan diversas dependencias de organismos públicos. (<http://sinca.cultura.gob.ar/noticias/i.php?id=22>)

GRÁFICO 3 - PRESUPUESTO EJECUTADO EN CULTURA EN MILES DE PESOS CORRIENTES Y COMO PORCENTAJE DEL PRESUPUESTO NACIONAL. AÑOS 2001 - 2013



Fuente: Elaboración propia en base a la Contaduría General de la Nación

A partir de 2010 el gasto público en cultura muestra un sostenido aumento y en 2013 alcanza la más alta participación porcentual (un 0,67%, que equivale a más de 5.000 millones de pesos). El crecimiento evidenciado a partir del año 2010 y 2011 se debe en parte a la ejecución de obras vinculadas a la conmemoración del Bicentenario de la República Argentina. Además, colaboran con este gasto, la suma de dos programas adicionales del Ministerio de Cultura de la Nación y las políticas de inclusión digital, como el programa de "Formulación y Ejecución de Políticas de Inclusión Digital" del Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicio.<sup>134</sup>

Como se desprende de los datos consignados, durante los gobiernos kirchneristas se produjo una suba en la inversión en Cultura, que se incrementó en mayo medida y de forma sostenida a partir de 2010, a raíz de los festejos del Bicentenario. Algunas de las medidas más reconocidas llevadas adelante por el gobierno kirchnerista en este sentido fueron: el Programa Igualdad Cultural, los festejos del Bicentenario, teatro por la identidad, el Ecunhi (conversión de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada en un espacio cultural ahora denominado "Espacio Cultural Nuestros Hijos"), la Televisión Digital Abierta (TDA), el Centro Cultural Kirchner (donde funcionaba el correo central), los festivales y eventos culturales en TecnoPolis, el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), etc.

Luego de presentar en rasgos generales la inversión en Cultura por parte del kirchnerismo, se tratará de profundizar esta misma idea, pero solamente en relación a los grupos de percusión.

<sup>134</sup> <http://sinca.cultura.gob.ar/noticias/i.php?id=22>

### **3.5.1. El kirchnerismo y los grupos de percusión**

Durante el período 2003 – 2015, La Chilinga, El Choque Urbano y La Bomba de Tiempo fueron convocados por el gobierno nacional a participar en diversos espacios subvencionados por el Estado. A continuación se detallarán algunos de los eventos más importantes, para reflexionar acerca del espacio que ocupa cada grupo dentro del campo de la percusión en relación con el Estado kirchnerista

#### **3.5.1.1. El Choque Urbano – el grupo *elegido***

El Choque Urbano realizó todas las aperturas y cierres de la mega-exposición de ciencia, arte y tecnología TecnoPolis desde 2011, y contaba con un espacio propio en este predio que se llamaba “La Fábrica de los Sonidos<sup>135</sup>”, donde sus integrantes realizaban shows todos los fines de semana. También desfilaban por las calles internas de TecnoPolis haciendo “La Caravana de los Sonidos”. En este mismo lugar dieron talleres gratuitos a los visitantes y en una ocasión dieron un espectáculo junto a 400 alumnos de Las Heras, provincia de Santa Cruz, a quienes les brindaron un taller durante 4 meses en su ciudad, financiado por la Fundación YPF para realizar una exposición final en TecnoPolis el 3 de noviembre de 2013.

A su vez, desarrollaron presentaciones en diferentes escenarios del predio como Espacio Joven o en el Pabellón Bicentenario, donde tocaban junto al Regimiento de Granaderos del Alto Perú La Fanfarria, con quienes también se presentaron en actos oficiales como la conmemoración de la Revolución de Mayo (el 25 de mayo de 2012), el Día de la bandera (el 20 de junio de 2013 en la ciudad de Rosario) y el 30 aniversario de la vuelta a la Democracia (10 de diciembre de 2013).

Otros eventos públicos en los que participaron fueron:

- Los festejos del Bicentenario el 25 de mayo de 2010.
- Inauguración de las finales de los “Juegos Evita” en Mar del Plata el 10 de noviembre de 2014, organizado por el Ministerio de Desarrollo Social.
- El Día de Santa Cecilia en Mar del Plata, en la Plaza de Agua, el 20 de noviembre de 2014, financiado por la Secretaría de la Municipalidad.

---

<sup>135</sup> Además de la “Fábrica de sonidos”, en TecnoPolis se encuentran cuatro espacios sonoros más para que los visitantes puedan hacer música con instrumentos no convencionales)

- Programa “Verano de emociones” que se consistió en la organización de espectáculos gratuitos (recitales, obras de teatro, ferias de comida, conferencias, etc.) por parte del Ministerio de Cultura de la Nación, del 14 de enero hasta el 23 de febrero de 2015 en provincia de Buenos Aires, Córdoba, Mendoza y Río Negro. El Choque Urbano se presentó en diferentes escenarios ubicados en las provincias citadas.
- Primer y segundo Festival Internacional de Percusión “Toque” en TecnoPolis (el primero del 11 al 13 de octubre de 2014 y el segundo se realizó del 9 al 12 de octubre de 2015).

A partir de buscar las convocatorias realizadas por el Estado hacia los grupos de percusión, puede afirmarse que El Choque Urbano fue convocado mayor cantidad de veces que el resto. Algunos de sus integrantes expresaron que la convocatoria por parte del kirchnerismo se basó en su “compromiso militante”, su “apoyo a este modelo” y porque vieron en El Choque Urbano “una propuesta joven e innovadora”.

*(...) hay algo que dijo la presidenta sobre nosotros cuando tocamos el himno con tubos de pvc y tachos: “desestructurar algo tan tradicional y clásico es muy bueno, el himno es para todos. Es algo muy innovador”. En resumen, al tener un compromiso militante con este gobierno y al tener una propuesta artística bien armada y no convencional, te llaman para tocar a muchísimo eventos.*

Jeremías Segall de la Rosa (30 años) – intérprete del Choque Urbano – 6 de noviembre de 2015

*Hay como un vínculo también de la gente, los fundadores del Choque Urbano apoyan a este modelo y también, no sé cuánto hay de los dos lados, pero ceden un poco en eso, con respecto a por qué este gobierno elige tanto al Choque Urbano. En varios actos políticos también el Choque Urbano ha estado y eso es porque varios de los integrantes del Choque Urbano apoyamos este modelo, yo también, es un lugar en el cual a nivel cultural estuvo este modelo pasado, a los artistas a nivel cultural se le dio un espacio que no lo veníamos teniendo y creo que el Choque Urbano es muy consciente con respecto a eso y por eso apoyando este modelo, fue llevando una cosa a la otra y se fue magnificando y terminamos de gira con la presidenta, tocando en Milán representando al país, cerrando en TecnoPolis, con una plaza en TecnoPolis y es un poco eso, integrar a la gente, hacer música y también un poco haciendo política.*

*El Choque Urbano está haciendo un poco de política integradora con respecto a lo que es este gobierno. Creo que, nada, el gobierno vio que desde un lugar sano también ganar esto. Creo que al gobierno también le servía tener así como un lado joven, ¿no? Como una propuesta joven, innovadora y por eso creo que nosotros estamos laburando más allá de las posiciones políticas que algunos tengamos o no, los integrantes, yo la verdad que le estoy muy agradecido a este gobierno por estar girando y trabajando ya hace un montón de años y, nada, son todas buenas satisfacciones.*

*La verdad que no sé muy bien cómo es que El Choque Urbano llegó ahí, sé que los fundadores, los tres fundadores, son muy kirchneristas y por ahí no sé dónde o qué, cómo fueron los contactos, pero una cosa llevó a la otra y de repente eso, terminamos haciendo giras con la presidenta, tocando el Himno Nacional, cerrando en Plaza de Mayo el diez de Diciembre varias veces los shows. Nada, si, obviamente como super kirchnerista el grupo, o*

*partidario a este proyecto que ya está cerrando, pero no sé muy bien por qué se gestó, cómo fue pasando esto, de qué manera.*

Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano – 26 de octubre de 2015

### **3.5.1.2. La Bomba de Tiempo – un show de músicos *profesionales***

A través del Plan Nacional Igualdad Cultural impulsado por el Ministerio de Planificación Federal en conjunto con el Ministerio de Cultura de la Nación, La Bomba de Tiempo participó en diferentes shows en todo el país, algunos de ellos fueron: en Santa Cruz el 14 de septiembre de 2012, en San Martín de los Andes el 27 de febrero de 2014, en el Centro Cultural Kirchner junto a los Barbatuques de Brasil el 20 de junio de 2015 (en el salón “la ballena azul”), Balcarce el 30 de agosto de 2015.

Otros eventos auspiciados por el gobierno nacional fueron:

- El cierre de los festejos del Bicentenario (25 de mayo de 2010) en donde adaptaron el himno nacional argentino junto al Chango Spasiuk.
- Los carnavales de Morón organizados por el Municipio, el 21 de febrero de 2012.
- El primer y segundo festival internacional de percusión Toque realizado en TecnoPolis. En el segundo tres integrantes de este grupo formaron parte de la elección y organización de los grupos que iban a ser convocados y en esa selección se produjo un conflicto con Daniel (que se desarrollará en el “La percusión argentina – un signo en disputa”).
- 24 de mayo de 2015 en el 205° aniversario de la Revolución de mayo en Capital Federal en la Plaza de Mayo.
- Festejos por el Día del Niño el 12 de agosto de 2015 en TecnoPolis.

Se puede desprender de los datos expuestos que La Bomba de Tiempo suele ser convocada (desde el Estado) para brindar shows de música junto a otros músicos con una alta exigencia en cuanto a la prolijidad y efectividad de la *performance* musical, ya que realizaron presentaciones en el Centro Cultural Kirchner en el Salón “la ballena azul” que tiene una acústica similar a la del Teatro Colón o cerraron los festejos del Bicentenario junto al Chango Spasiuk y de los tres grupos, como se expuso con anterioridad, es el único que sus integrantes cuentan con formación profesional.

Para contrastar el nivel de exigencia que se solicita para ocupar este tipo de eventos se pueden dar los siguientes ejemplos: en el mismo escenario que tocó La Bomba de

Tiempo en los festejos del Bicentenario tocaron Fito Páez junto a la Orquesta Simon Bolívar y Libertador Gral. San Martín, Café Tacvba, Silvio Rodríguez, entre otros. En “la ballena azul” del Centro Cultural Kirchner se presentaron músicos como Pedro Aznar, Javier Malosetti, David Lebón, Ricardo Mollo, Liliana Herrero, Juan Falú, la Orquesta Sinfónica Nacional.

Los entrevistados dijeron que el Estado los introdujo en su agenda cultural gracias a la existencia de “contactos”, porque son un “ícono de la actualidad”, por los músicos con los que tocaron y por ser una “propuesta original”.

*Entrevistador: ¿Por qué crees que el Estado los retoma en su agenda cultural?*

*Marina Belinco: Primero, porque conocen a La Bomba de Tiempo, segundo, porque existieron contactos que les hicieron llegar la propuesta para que podamos tocar. Básicamente, creo que La Bomba es un ícono en la actualidad, lograron producir algo nuevo, generar algo en la ciudad que transformó el color del día lunes y eso es único. No creo que nos hayan convocado por cuestiones ideológicas necesariamente, también nos convocó el gobierno de la ciudad a tocar y lo hicimos, creo que hay muchos productores y managers que nos conocen y eso hace que nos reconozcan más a la hora de convocar a un espectáculo de música. Además, La Bomba tocó con muchísimos músicos invitados y eso hace que cada vez suene mejor, tocaron con: Kevin Johansenn, Lito Vitale, Calle 13, los Auténticos Decadentes y muchos otro más.*

Marina Belinco (40 años) – Jefa de prensa de la Bomba de Tiempo (ex – prensa de Santiago Vázquez) – 21/09/2015

*Entrevistador: ¿Por qué crees que el gobierno los retoma en su agenda cultural?*

*Gabriel Spiller: Porque creo que el grupo tiene una propuesta bastante original que moviliza mucho al público, hasta aquel que no nos conoce. Nos pasa muchas veces, quizás empezamos a tocar en un lugar que nunca nos escucharon, se acerca gente, se interesa, a la media hora ves que sus pies se empiezan a mover y a la hora están todos bailando. Además, creo que esta corriente política buscó acercar este tipo de propuestas a distintos lugares.*

Gabriel Spiller (44 años) – percusionista de La Bomba de Tiempo – 19 de octubre de 2015.

### **3.5.1.3. La Chilinga – la militancia de base**

Desde sus comienzos, quienes dirigen La Chilinga tuvieron una conexión con la militancia política del kirchnerismo, como se explicó en el apartado “Descripción de nuestro objeto de estudio”. Gracias al contacto que mantuvieron a lo largo de los años con agrupaciones kirchneristas, fueron convocados a tocar para diversos actos partidarios, entre los que se destacan:

- Desde que surgió la organización tocaron siempre en la marcha de los 24 de marzo que conmemora el golpe Estado perpetrado por la última dictadura militar (1976 – 1983) y durante el kirchnerismo en varias ocasiones luego de marchar tocaron en el escenario principal, teniendo como público más cercano a militantes de agrupaciones oficialistas como La Campora, Kolina, Nuevo Encuentro, etc.
- El acto de la Juventud Peronista el 17 de septiembre de 2010 en el Luna Park (Capital Federal) en donde participaron Néstor Kirchner y Cristina Fernández, como Juan Cabandié, Andrés “cuervo” Larroque, Eduardo “Wado” de Pedro, Mariano Recalde y José Ottavis, entre otros referentes de este movimiento político.
- Tocarón junto al Choque Urbano en la “Jornada Compañera por la Memoria”, organizado por La Campora, el 28 de marzo de 2011 en Villa Urquiza, Capital Federal.
- Inauguración de la Unidad Básica “Ernesto Berner” de La Campora en Santos Lugares, provincia de Buenos Aires, el 27 de septiembre de 2015.
- Inauguración de la Unidad Básica “17 de octubre” de La Campora en Morón, provincia de Buenos Aires, el 6 de junio de 2015.
- Inauguración de la Unidad Básica “Eva Perón” de La Campora en Morón, provincia de Buenos Aires, el 28 de febrero de 2015.

Los eventos y actividades más destacadas subvencionadas por el Estado fueron:

- Los talleres de percusión y expresión corporal en el Instituto Correccional de Mujeres (Unidad 3) durante el 2008.
- El Taller de hip hop a jóvenes adultos alojados en el Complejo Penitenciario Federal 1 de Ezeiza (Módulo 3) durante el 2008
- Los festejos por el día del niño en la Unidad 31, en el 2008.
- Los festejos del Bicentenario, el 25 de mayo de 2010.
- La Chilinguita (formación de niños de La Chilinga) tocó en el lanzamiento del canal paka paka junto a la ex-presidenta Cristina Fernández el 17 de octubre de 2010, desde la residencia presidencial en Olivos.
- El Festival por los Derechos Humanos y la Democracia, el 12 de diciembre de 2010 La Chilinguita tocó en el escenario principal de la Plaza de Mayo.
- El tercer Festival de los Chicos en el ECuNHí, ubicado en el barrio de Nuñez, Capital Federal, el 16 de noviembre de 2013.

- Los cursos municipales de Trenque Lauquen, provincia de Buenos Aires, el 5 y 7 de marzo y el 6 brindaron un taller de percusión gratuito en la plazoleta ubicada en Ameghino y Ugarte.
- Los carnavales de Morón, organizados por el municipio, el 20 de febrero de 2012.
- El 1er Festival Internacional de percusión Toque en Tecnopolis.
- La coordinación del programa Espacio Federal para la Integración al Arte Popular del Ministerio de Cultura durante 2015.

Según se extrae de estos datos La Chilinga es el grupo de percusión más asociado con la actividad de la militancia partidaria (oficialista), por su presencia durante las marchas los 24 de marzo, su participación en actos de agrupaciones kirchneristas, los talleres brindados en cárceles, la coordinación de espacios de gestión gubernamental y la relación entre su dirección y la militancia oficialista.

*Entrevistador: Dentro del lugar que ocupás hoy dentro de La Chilinga, ¿cómo es una semana en tu vida? ¿Cómo está ordenada?*

*Tomás Barbeira: Bueno, desde temprano, ahora estamos con un proyecto con Dani en conjunto con el ministerio de cultura que se llama EFIAP, quiere decir Espacio Federal para la Integración al Arte Popular, que es encontrar los puntos débiles en las gestiones de los espacios populares culturales que no pueden llevar a cabo sus objetivos. Te doy un ejemplo para que se entienda: un espacio cultural en Morón, que es donde yo vivo, en el Municipio de Morón, si no tiene ayuda de la Intendencia o no tiene ayuda...es muy probable que no pueda comprar instrumentos, que no pueda, si hay una gotera no la pueda arreglar, y bueno nuestro rol vendría a ser tratar de que se autogestione principalmente, y después si desde el ministerio se puede dar una mano, muchísimo mejor. Eso es toda la mañana hasta la tarde me ocupa eso. Después bueno yo soy un militante político...*

(...)

*E: ¿Por qué crees que el Estado actual los viene retomando en su agenda cultural?*

*TB: ¿A La Chilinga digamos?*

*E: Sí.*

*TB: Yo creo que tiene mucho que ver con muchos actores que están en el Estado hoy en día que no estaban en el Estado cuando empezó La Chilinga y empezó la carrera digamos de La Chilinga, que es la gente que éramos amigos antes. Bah, yo era más chico, pero era amigo Dani y los que estaban en La Chilinga en ese momento. Hay mucha gente conocida, hay mucha gente que yo conozco de cuando era chico que ahora tengo una reunión en la subsecretaría de tal cosa. Y antes era un militante que estaba tirando piedras a la Casa Rosada o al Congreso o a cualquier cosa.*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.

*Entrevistador: ¿Por qué crees que el gobierno los retoma en su agenda cultural?*

*Daniel Buira: Porque hay amigos de la infancia que ahora se encuentran en la gestión, gente de La Campora y la agrupación H.I.J.O.S, que sólo a ellos les comparto La Chilinga, a nadie más. Últimamente no hemos ido a tocar a ningún lado y me han llamado para ir a tocar a todos lados. No me convence tocar para ellos en este momento, porque tengo claro que no está destinado al arte que venimos haciendo, es para otra cosa. Una cosa es tocar en el medio de la gestión y otra es tocar en la campaña final. Me llamaron en este último tiempo de muchísimos lugares y no contesté el teléfono para no pelearme con nadie.*

Daniel Buira (43 años) – Creador y director general de La Chilinga – 16 de noviembre de 2015.

#### **3.5.1.4. Más beneficiados...**

Puede tenerse en cuenta otros grupos de percusión financiados por el Estado para tocar, sobre todo, en Tecnopolis: Urraka (surge del Choque Urbano y hace música con instrumentos no convencionales y lo fusiona con el clown y el teatro), Cafundó samba reggae + 10 orquesta (es un grupo de percusión que toca con instrumentos tradicionales de percusión y tiene una formación típica de bloque de Samba de Brasil acompañados de un grupo de vientos), Metabombo (es un ensamble folklórico dirigido por Camilo Carabajal, que tiene como instrumento principal el bombo legüero) y Sai Sai (es un grupo de cinco músicos que integran la percusión africana y el humor físico en sus shows).

En síntesis, de lo expuesto en este apartado puede expresarse que el kirchnerismo dentro de sus políticas culturales le ha otorgado un espacio de reconocimiento a los grupos de percusión, a través de inversiones públicas, les generó un *mercado* (contrataciones para tocar en escenarios armados diferentes puntos del país de forma libre y gratuita para el público). Como se detalló en el apartado 1945 – 1955, el peronismo (movimiento del que forma parte el kirchnerismo) habilitó un espacio importante a la percusión grupal, a la inclusión del bombo que se utilizaba en las murgas en las marchas y actos partidarios y desde ese lugar puede justificarse también el reconocimiento del gobierno kirchnerista hacia los grupos de percusión. Debe detallarse, que este reconocimiento se produjo con grupos reconocidos en el ámbito de la música, más específicamente del *campo de la percusión*, con cierta difusión *massmediática* (y reconocimiento social) y por afinidad ideológica manifiesta.

#### **3.6. Ahí donde sólo hay un espectáculo de música...**

Como alguna vez Dorfman y Mattelart se preguntaron qué pasa con un “inocente” dibujo animado como el Pato Donald, cómo está construido, cómo se difunde, qué ideología

transmite y cómo se reproduce<sup>136</sup>, esta tesina de investigación busca preguntarse ¿qué pasa en un show de música auspiciado por el Estado? ¿no puede considerárselo como mera diversión? ¿no es difusión de la cultura? ¿no es simplemente darle espacio a los músicos del país de manos del Estado hacia la población? Puede decirse que no. Ahí donde pareciera haber un simple entretenimiento, un espacio de dispersión o *descarga*, ahí también está la ideología dominante, su reproducción. Desde los comienzos de la Carrera de Comunicación en la Universidad de Buenos Aires los escritores de esta tesina fueron incentivados por sus docentes a desarrollar el pensamiento crítico y a agudizarlo, sobre todo, ante las piezas culturales que vistas por un “ojo promedio” parecieran ser “inocentes”, de mero entretenimiento (si algo te “entretiene”, “te tiene entre”).

A lo largo de este apartado se buscará argumentar que donde el Estado -capitalista- ocupa un espacio (en este caso la difusión y organización de espectáculos de percusión) se pueden encontrar rasgos de sus funciones predominantes: detentar el *poder* sobre la sociedad, reproducir la ideología dominante, reforzar y preservar su estructura (de clases), *autojustificarse*. Ahí donde hay un grupo de percusión que suena, un público que baila y se visualizan algunos carteles de un Ministerio, ahí la ideología juega su juego: hacer creer a los sujetos que no está, que simplemente están disfrutando de ese momento.

En primera instancia se debe exponer la definición de Estado, tomando como marco teórico central lo postulado por Engels:

Como el Estado nació de la necesidad de amortiguar los antagonismos de clase y como, al mismo tiempo, nació en medio del conflicto de esas clases, por regla general es el Estado de la clase más poderosa, de la clase económicamente dominante, que se convierte también, con ayuda de él, en la clase políticamente dominante, adquiriendo con ello nuevos medios para la represión y explotación de la clase oprimida. Así, el Estado antiguo era, ante todo, el Estado de los esclavistas para tener sometidos a los esclavos; el Estado feudal era el órgano de la nobleza para tener sujetos a los campesinos siervos; y el moderno Estado representativo es el instrumento del capital para explotar el trabajo asalariado.<sup>137</sup>

Siguiendo esta línea de pensamiento, desde la teoría marxista, el Estado capitalista es un Estado que divide a la sociedad en clases sociales: la burguesía que detenta el poder económico y de las fuerzas represivas, la pequeña burguesía y la clase trabajadora. Es necesario remarcar la idea central que postula Engels sobre el Estado como *el*

---

<sup>136</sup> Dorfman y Mattelart publicaron “Para leer al Pato Donald” en 1971 y desde una perspectiva marxista analizan las historietas de Walt Disney y desentrañan las representaciones *naturalizadas* que se encuentran al interior de esta publicaciones.

<sup>137</sup> Engels, Federico, *El origen de la Familia, la propiedad privada y el Estado*, Fundación Federico Engels, Madrid-España, 2006, 185 y 186.

*instrumento del capital para explotar el trabajo asalariado.* En una sociedad en donde hay unos pocos que detentan el poder del *capital* (la burguesía) y las grandes mayorías son explotadas (o marginadas) por éstos, no podría darse esta relación asimétrica sin la existencia del Estado. Esto puede evidenciarse de diversas maneras: por un lado se generan al interior del Estado toda una serie de instituciones (Ministerio de Trabajo, por ejemplo) y legislaciones (jornada laboral de 8 horas) que regulan el trabajo asalariado, naturalizando esa posición. También, cuando la clase trabajadora entra en conflicto con la clase dominante y no puede resolverlo mediante la negociación, el Estado utiliza sus fuerzas represivas para que se disuelva. Podrían enunciarse muchos ejemplos más que darían cuenta la necesidad de la figura del Estado para reproducir el capitalismo, pero no es objeto de estudio de esta tesina, lo que sí debe quedar en claro es que sin su existencia el sistema vigente no sería posible.

De esta noción de Estado y sus relaciones de poder, surge la concepción de *hegemonía* de Gramsci, que relativiza la idea de dominación directa de una clase sobre otra. Este concepto incorpora la idea de conducción de la sociedad por un bloque hegemónico que puede estar integrado por diversos sectores y clases sociales. Es decir que para conducir un proceso social, el sector dominante debe interactuar con otros sectores, con los que puede llegar a entrar en tensión. Entonces, se puede decir que se pasa de la concepción de *dominación* a *hegemonía*, de sectores y clases sociales que integran o no el *bloque hegemónico*.

A partir de esta primera aproximación, pueden surgir algunas preguntas: ¿cómo se relaciona esta idea de Estado con un espectáculo de música? ¿Cómo se conecta el Estado con los grupos de percusión? Por un lado, como ya se evidenció dependiendo quien administre o gobierne la figura del Estado (más allá de que su fin último sea reproducir el capital) habilitará ciertos géneros musicales y no otros, en este caso tanto el peronismo, como el kirchnerismo le otorgó un espacio importante a los grupos de percusión y no a otros géneros. Por otro lado, las expresiones musicales pueden ser tanto liberadoras, como cómplices de la reproducción de la estructura del Estado y a continuación se argumentará cómo un espectáculo de música puede ser funcional a esta estructura.

### 3.6.1. La *ideología*

La primera definición citada de Estado no se basa en una institución que ve en la difusión de *cultura*, de expresiones artísticas, un espacio central para reproducir la *ideología*. Luego del surgimiento de los Estados-Nación, éstos sufrieron transformaciones en relación a los movimientos de la economía global y las guerras y su denominación fueron cambiando. En los diversos períodos históricos enunciados a lo largo de esta tesina de investigación, se citaron distintos tipos de Estado: desarrollista, benefactor, neoliberal, etc. En estos modelos estatales la relación con la ciudadanía varía: puede haber ampliación de derechos en un Estado benefactor y mayor intervención en el ámbito de la *cultura*, que en un Estado neoliberal más orientado a la especulación financiera y al achicamiento de las instituciones estatales a favor de las empresas.

Si se entiende la relación asimétrica de la sociedad actual y el rol que juega el Estado en su organización ¿cómo es posible que todavía exista o se permita su existencia? Para pensar cómo la estructura del Estado sigue hoy vigente se debe reflexionar acerca de la noción de *ideología*, concepto nodal en esta reproducción. Muchos investigadores, filósofos y sociólogos han discutido este concepto y lo han definido desde diversas perspectivas, según Williams pueden encontrarse tres definiciones de *Ideología*:

El concepto de «ideología» no se origina en el marxismo ni en modo alguno está confinado a él. Sin embargo, existe evidentemente un concepto importante en casi todo el pensamiento marxista sobre la cultura y especialmente sobre la literatura y las ideas: la dificultad consiste entonces en que debemos distinguir tres versiones habituales del concepto, que aparecen corrientemente en los escritos marxistas. Estas versiones son, claramente:

- a) Un sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular.
- b) Un sistema de creencias ilusorias -ideas falsas o falsa conciencia- que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico.
- c) El proceso general de la producción de significados e ideas.

Dentro de una variante del marxismo, las acepciones a) y b) pueden ser efectivamente combinadas. En una sociedad de clases todas las creencias están fundamentadas en la posición de clase, y los sistemas de creencia de todas las clases -o, muy comúnmente de todas las clases que precederá al proletariado, cuya formación involucra el proyecto de la abolición de la sociedad de clases- son por tanto parcial o totalmente falsos (ilusorios). Los problemas específicos existentes en esta poderosa proposición general han conducido a una profunda controversia dentro del pensamiento marxista.

(...)

La acepción c) socava la mayoría de estas asociaciones y distinciones, ya que el proceso ideológico -la producción de significados e ideas- es considerado entonces como un proceso

general y universal y la ideología es o este propio proceso o su campo de estudio. Las posiciones a) y b), por tanto, son aplicadas en los estudios ideológicos marxistas.<sup>138</sup>

Para esta investigación se ha elegido partir de las nociones a) y b). Es decir que se entiende a la *ideología* como un sistema de creencias de un determinado grupo o clase particular, que se asume de manera ilusoria.

En conclusión, para que el Estado pueda reproducirse es necesario que los sujetos que componen la sociedad asuman una *ideología* que es aquella que habilita y naturaliza el sistema de producción capitalista. En relación al punto anterior, los distintos sectores sociales asumen la *ideología* imperante que reproduce esta forma de vivir, pero pueden entrar en tensión con esta perspectiva. A partir de esta idea, hay un corrimiento de la idea de *dominación* de una clase por otra: puede darse una disputa por ocupar posiciones hegemónicas, o por cambiar la *hegemonía*, y esto puede desencadenarse por distintos sectores que forman parte de la sociedad.

### **3.6.2. Del sistema de ideas a las prácticas (reguladas). *Habitus*: historia y cultura hecha cuerpo**

¿Cómo se pasa de un sistema de ideas, creencias a la corporización y práctica de las mismas? Los sujetos asumen cada día su lugar en la sociedad de manera pre-reflexiva (no consciente) y eso condiciona su accionar. En otras palabras, los sujetos no saben conscientemente el lugar que tienen dentro del sistema de producción capitalista (si así fuese lo transformarían, no aceptarían la explotación), lo asumen y eso les otorga un rango de posibilidades de acción y no otras. Pero, ¿cómo asumen esto? ¿cómo corporizan sus ideas en acciones? Para comprender esto debe citarse el concepto de *habitus* definido por Bourdieu en *El sentido práctico*:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por

---

<sup>138</sup> Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona - España, 2000, p. 72, 72 y 73

todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.<sup>139</sup>

Este concepto introduce la idea de que no solamente los sujetos aceptarán su posición social de forma naturalizada, sino que ese lugar condicionará su accionar, hará que realice determinadas prácticas y no otras. El sujeto podrá tener cierta autonomía relativa en relación a sus prácticas, pero estas prácticas siempre estarán condicionadas por la clase social a la que pertenezca. Debe aclararse en este punto que Bourdieu introduce la idea de condicionamiento y no de determinación como se postuló recientemente. Debe remarcar que los sujetos están condicionados por sus estructuras incorporadas, por su *habitus*, pero no determinados en última instancia.

Es decir que la clase social en la que cada uno se encuentre, condiciona sus ideas y genera estructuras que regulan sus prácticas y todo esto se da de manera no consciente. Si a un sujeto se le ocurre participar de un festival auspiciado por el Ministerio de Cultura (como músico o espectador) dependerá de su *habitus*, de las estructuras que tenga incorporadas que lo lleven a tomar ciertas decisiones, a tener ciertos gustos, ciertas prácticas y no otras.

Entonces, puede considerarse a un espectáculo de percusión un espacio de *descarga*, de experiencia corporal, donde se conjuga lo colectivo, pero no debe pasarse por alto que también es un espacio en donde confluyen diversos sectores de la sociedad con sus perspectivas ideológicas, que pueden estar en armonía, como pueden entrar en conflicto.

### 3.7. Construcción identitaria

En este eje se analizará la construcción identitaria de los integrantes de cada formación y la influencia que genera el Estado-Nación en su *relato*. Cuando se habla de *relato*, se lo hace desde la definición de Paul Ricoeur:

---

<sup>139</sup> Cita del libro: Habrá que poder abstenerse por completo de hablar de los conceptos por sí mismos, y de exponerse así a resultar así mismo tiempo esquemático y formal. Como todos los conceptos disposicionales, el concepto de *habitus*, al que el conjunto de sus usos históricos predispone para señalar un sistema de disposiciones adquiridas, permanentes y generadoras, tal vez es válido (ante todo por los falsos problemas y las falsas soluciones que elimina, las cuestiones que permite plantear de mejor manera o bien resolver, y las dificultades apropiadamente científicas que hace emerger. (Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires- Argentina, 2007, p. 86)

El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de la vida se convierte, de ese modo, en una historia contada.<sup>140</sup>

A partir de lo expuesto por los entrevistados se podrá arribar a diversas conclusiones en relación a la construcción que hace cada uno acerca de la música, la percusión, *lo nacional*, la mirada acerca de los otros grupos de percusión y el lugar que ocupa el Estado, el kirchnerismo, entre otros puntos. Para esto se partirá de la noción de *identidad* de Stuart Hall para entender que expresan los sujetos cuando dicen “yo soy...” o cuando se refieren a *lo argentino* o a otras construcciones identitarias:

Sobre todo, y en contradicción directa con la forma como se las evoca constantemente, las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado positivo de cualquier término – y con ello su identidad – sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su *afuera constitutivo* (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993). A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo *debido a su* capacidad de excluir, de omitir, de dejar afuera, abyecto.<sup>141</sup>

Si entendemos que la construcción de la *identidad* se da en relación con el *otro*, con su afuera constitutivo, cuando un sujeto dice “yo soy...”, podemos pensarlo como una demarcación de todo lo que no es (implícitamente) y como el anclaje de la posición de *identidad* es relacional se encuentra en movimiento constante, está siempre en proceso.

### **3.7.1. La música, mi vida. La percusión es movimiento, es el latido del corazón**

Cuando se le preguntó a los entrevistados “¿qué es la música para vos?, ¿qué lugar ocupa en tu vida?”, en su mayoría la asociaron con su *vida*, de lo que *viven* en términos de sustento económico, en lo que piensan y hacen en todo momento, su manera de expresarse y estar en el mundo.

*Es una forma de expresión primero, para mí. Es una forma de expresión y ocupa toda mi vida. El otro día como que me detuve a pensar un rato y como me parece que ocupa demasiado, yo estudio música, doy clases de música, laburo de eso, digamos, es por todos lados. Escucho música en mi tiempo libre, cuando no tengo que estudiar sigo tocando cualquier instrumento, vas a mi casa y está lleno de instrumentos.*

---

<sup>140</sup> Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Editorial Paidós, Barcelona - España, 1999, p. 216

<sup>141</sup> Hall, Stuart, “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”, en HALL, Stuart y Paul DU GAY (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 18 y 19.

Luciano Molina (34 años) – fue docente de La Chilinga durante 14 años – 12 de agosto de 2015.

*Hace muchos años ocupa el 100% de los pensamientos y los sueños y absolutamente todo. Después en la realidad la música, si vos no podés llegar a llevar al pan a la mesa, por la música, por diferentes cuestiones, empieza a acotarse ese porcentaje o ese lugar por una cuestión de que quizás vos tenés que atender un quiosco y vos no querés atender un quiosco, tenés que seguir o estudiando o tocando, entonces a veces se acota eso, que no es lo ideal, pero si pensamos en un ideal sería el 100%.*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015

*La música es la vida misma, es vivir conmigo mismo, está dentro mío, es mi trabajo, es en lo que pienso ni bien me levanto todas las mañanas.*

Daniel Buirá (43 años) – Creador y director general de La Chilinga – 16 de noviembre de 2015.

*Para mí la música es, en principio, una forma de entender el cosmos, a mí mismo y un camino de vida que elegí. Es mi forma de entender el mundo y hacerlo de una forma bella. Con la música, a través del sonido se puede entender el universo. Hay muchas otras maneras de comprender el universo, esta tiene que ver con el sonido, con escuchar la naturaleza sonora de los momentos y tratar de escuchar el sentido que hay atrás de eso. Es decir que la música son sonidos que te hacen sentido y el estudio de la música es aprender a encontrarse sentido cada vez en más cosas. Aprender a escuchar es aprender a distinguir las relaciones de los sonidos, cada vez más complejas, con sentido. Esto sería como el plano más espiritual de lo que sería la música para mí.*

*Considero que la primera indicación que debe recibir un aspirante a músico es escuchar más que tocar. Desde esa perspectiva, la música sería el arte de escuchar. Creo que es una búsqueda constante por la que unimos puntos del universo desconocidos hasta ese momento.*

Santiago Vázquez (42 años) – Creador de la Bomba de Tiempo – 30 de noviembre de 2015.

*La música es mi vida, me dedico a esto hace 15 años y es mi manera de expresarme en el mundo. Es mi trabajo: doy clases de percusión, toco en La Bomba y también tengo mi proyecto solista con el que presente mi primer disco hace muy poco.*

Luciano Larocca (37 años) – intérprete de La Bomba de Tiempo – 5 de octubre de 2015.

*Como dijo Nietzsche "la vida sin música no tendría sentido", la música me acompaña todo el tiempo, en momentos lindos, en momentos feos y me encanta haber logrado trabajar de la música, vivir de ella.*

Marina Belinco (40 años) – Jefa de prensa de la Bomba de Tiempo (ex – prensa de Santiago Vázquez) – 21 de Septiembre de 2015.

*Está presente todo el tiempo, es una filosofía de vida, es un contacto con lo espiritual también y la verdad que también entrando al Choque Urbano pude ver que los sonidos y la música la encuentro en todos lados organizándola tímbricamente, el sonido de un caño de escape, una cacerola, una sartén, un tacho de agua, cualquier cosa, larga como un timbre, una nota y organizándola tímbricamente podés llegar a hacer grandes composiciones musicales.*

*Pero retomando qué significa la música para mí, es una constante desde que me levanto. Aparte a medida que van pasando los años el oído se educa y empieza a escuchar un montón de cosas, entonces es como que todo el tiempo en mi cabeza estoy haciendo estructuras musicales u obras musicales.*

Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano – 26 de Octubre de 2015.

*La música es mi vida, en mi familia son casi todos músicos y artistas de otras ramas. La música es mi conector, desde que soy adolescente, con todos mis amigos y mi círculo de gente conocida. La vida la fui armando a través de la música, está todo relacionado a ella.*

Jeremías Segall de la Rosa (30 años) – intérprete del Choque Urbano – 6 de noviembre de 2015

*La música para mí es un modificador de estados, a través de una creación uno puede poner contento a alguien, hacer emocionar. Con la música, por medio de una melodía o de ritmos, se puede hacer algo tan bello como hacer bailar a otro.*

*En mi caso, la música ocupa la mayor parte de mi vida, hago música constantemente, en casa tengo mi estudio con teclados donde grabo. Toco desde que tengo 10 años, es lo que hago, es lo que soy.*

Santiago Ablin – Director musical del Choque Urbano (32 años) – 25 de Noviembre de 2015.

Cuando se los interrogó acerca de qué genera la percusión expresaron, por lo general, que genera movimiento, ganas de bailar, que tiene una conexión inmediata con el cuerpo, que está asociada con el sonido del latido del corazón que escucha un bebé cuando en la panza de su madre, con algo común que nos interpela a todos, con lo primitivo/ancestral.

*La percusión tiene algo de lo inmediato. Estoy buscando una palabra, algo de lo instantáneo. Vos vas a estudiar cualquier otro instrumento, guitarra, piano, cualquier cosa que vas a estudiar, necesitás un montón de clases con mucha teoría como para recién después empezar a tocar algunas cosas. No teoría, sino como muchas clases técnicas, como para después empezar a tocar algo. En la percu, algo muy básico, lo que fuera, pero la primera clase ya te vas tocando. Y eso, la inmediatez genera algo muy loco en la persona para mí. Para mí eso es un flash que te hace*

*después continuar con la percu, porque en un tiro te sentís músico a los cinco minutos. Si más o menos tenés ritmo y eso, y encima vas a lugar como la Chilinga que tu primer clase es con 30 monos más, se genera una energía muy tremenda, que aparte tiene que ver con algo del ritmo interno, incluso del latido del corazón, eso está ahí adentro. El tema es encontrarlo, pero está siempre ahí. Si alguien no hace clases de percusión, pero escucha música está moviendo la patita, o baila, el ritmo está ahí, después podés desarrollarlo o no, pero está.*

Luciano Molina (34 años) – fue docente de La Chilinga durante 14 años – 12 de agosto de 2015.

*Creo que lo primero que genera es un colectivo. Sea como sea, cada grupo, lo podemos ver acá en La Chilinga, el bloque lunes de Saavedra es diferente al bloque miércoles de Saavedra o muchísimo más diferente con el de Varela o el de Palomar por cuestiones geográficas. Aunque parezca cerca, es muy diferente la idiosincrasia de cada lugar. Creo que la percusión genera eso, unión, porque la percusión sólo no se puede tocar, por lo menos tres tienen que ser para tocar, entonces ya eso genera que necesites de tus compañeros y tus compañeros necesiten de vos. Yo estudié mucho, todo lo que sea, puedo tocar un ritmo en las congas, estudiar un libro yankee, está todo bien, pero eso lo puedo hacer en mi casa. O tocando de sesionista con alguien que te paga y está todo bien, pero realmente la percusión se toca en grupo y genera amistad, reconocimiento, que es fundamental, que creo que en la música como en todos los aspectos hay competencia. En la percusión si no tenés al de al lado, no podés tocar. Si vos tenés un bloque de batucada y te faltó el del redoblante es muy difícil que puedas llegar a tocar algo lindo o lo mismo el que toca cualquiera de los otros instrumentos. Es unión y colectivo, es entre todos. No se puede hacer solo la percusión.*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.

*Genera sorpresa, convencimiento. Si la tocás, fluye y la entendés, es parte de tu vida; lo que no te pasa con otro instrumento, salvo el canto. La percusión y el canto son los dos instrumentos que van acompañados con tu cuerpo, los tocás en todos lados, no solamente son los instrumentos más primitivos del hombre, son del hombre. Primero tocás con tu cuerpo, después con instrumentos.*

Daniel Buirá (43 años) – Creador y director general de La Chilinga – 16 de noviembre de 2015.

*Me parece que hay algo en la percusión como grupo de instrumentos que tiene algún tipo de conexión con capas que nos son comunes más o menos a todos. Como dije antes, cuando uno está en la panza de la madre escucha el ritmo del corazón, los pasos y todavía ni llegaste a nacer. Llegamos a conectar con esos sonidos, nos son comunes a todos.*

*Creo que hay algo en la percusión que es anterior a la melodía, el ritmo está en el centro de nuestra percepción, después la melodía es un paso posterior de construcción y la armonía uno paso más.*

Santiago Vázquez (42 años) – Creador de la Bomba de Tiempo - 30 de noviembre de 2015.

*La percusión tiene algo medio tribal que te lleva muchas veces a un lugar de movimiento, que puede pasarte también con algo que no sea percusivo. Me gusta cuando nos presentan como la Bomba de "trance", porque generamos eso muchas veces. Yo toqué muchos años percusión contemporánea y te lleva a otro lado, a un lugar de imágenes, de texturas. Con la Bomba, en el mejor de los casos, llegamos a conmovier al público, eso es lo que buscamos.*

Gabriel Spiller (44 años) – percusionista de La Bomba de Tiempo – 19 de octubre de 2015.

*Me parece que la percusión genera un sonido primitivo, ancestral y tan básico y eso compone un cuerpo con ganas de bailar o moverte, si te dejás llevar es imposible que no te muevas, que tu corazón lata más fuerte.*

Marina Belinco (40 años) – Jefa de prensa de la Bomba de Tiempo (ex – prensa de Santiago Vázquez) – 21 de Septiembre de 2015.

*Creo que lo más interesante de la percusión es que te pega en el cuerpo, te pega de una manera en la que si no te movés, te volvés loco. Genera una energía que te atrapa o te expulsa.*

Luciano Larocca (37 años) - percusionista de La Bomba de Tiempo - 5 de octubre de 2015.

*Cada nota que toco trato de transmitir algo, siempre, por más simple que sea y creo que eso llega y lo que le pasa a la gente es eso, creo que tiene un contacto con lo uterino, ¿no? lo primero que escuchamos es el latir del corazón de nuestra madre y después el latir, y el primer contacto que tenemos en el mundo también es el auditivo.*

*No sé, es muchas cosas para mí el tambor, es un instrumento de guerra también, es como muy guerrero y lo respeto como tal. No toco el tambor a medias, toco el tambor y le pongo fuerza, le pongo corazón, le pongo huevo, es un instrumento que requiere golpearlo, que requiere exigencia física, que requiere ponerse. Hay que ponerse. Es primitivo también, tiene eso primitivo que también me conecta mucho y yo no sé qué le pasa a la gente con respecto al tambor, pero, también, si no hay ritmo no hay música, entonces el ritmo es como muy importante, no se le puede escapar a eso. Un montón de notas sonando unísono a la vez va a ser como un sonido súper espectral, si esas notas no son cortadas o no generan un tipo de secuencia rítmica el ritmo no lo tenés.*

*Necesitas el ritmo para la danza, para el baile, para generar un tipo de sentimiento, en cada persona obviamente le debe pasar distinto, interpretarlo distinto, pero para mí el ritmo es importante para bailar, para el movimiento, para la vida, para la esencia misma de la vida. El día que dejemos de latir ya no vamos a estar más presentes en este plano, entonces el ritmo lo tomo como eso, como una función básica de vida, donde hay ritmo, para mí hay vida, por eso yo estoy como buscándolo todo el tiempo y trasladándolo. Sino tocaría el violín o algo mucho más tranquilo pero, nada, mi personalidad hace que yo me vaya al tambor y me defina cada vez más con eso, con el juego, con la tierra, con lo guerrero, con lo tribal, con lo espiritual. Creo que la gente que lo ve de afuera le llega, lo interpreta.*

Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano - 26 de Octubre de 2015.

*Lo primero que genera la percusión es ganas de bailar. Si uno escucha un grupo de candombe, de samba o un trío de batá, la percusión se mete adentro de tu cuerpo y te genera movimiento.*

Jeremías Segall de la Rosa (30 años) – intérprete del Choque Urbano – 6 de noviembre de 2015

*Creo que la percusión es la forma de música más antigua, antes de la creación de cualquier instrumento melódico por medio de teorías matemáticas. La percusión sonaba con la madera o los huesos mismos. A partir de ahí, me parece que genera un transe con respecto al movimiento, por algo todas las tribus en sus rituales utilizan la percusión y hoy en día la percusión genera un estado*

de movimiento. A medida que fue avanzando todo se fue utilizando de otra manera, pero por lo general produce movimiento, ganas de bailar.

En lo personal, cuando uno percute lo que uno hace es descargar y eso es bueno en todo sentido, porque para percudir hay que pegar, hay que golpear algo con otra cosa y eso genera una descarga. Entonces, hacer percusión, tanto para chicos como para grandes va a hacer bien.

Santiago Ablin - Director musical del Choque Urbano (32 años) – 25 de Noviembre de 2015.

Para examinar la práctica musical de los entrevistados, su elección a privilegiar la percusión grupal por sobre otras formas de hacer música, puede citarse a Simon Firth:

Mi tesis no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales.

Lo que quiero sugerir, en otras palabras, no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas.<sup>142</sup>

Los sujetos entrevistados toman a la percusión como una forma de vivir sus ideas, una forma de conectarse con el ritmo, de generar movimiento. A su vez, en su práctica se busca resaltar el sujeto *colectivo* y no las individualidades, es decir que se destaca el grupo y no uno o algunos en particular. Es decir que viven a la música como una disciplina que se realiza de forma colectiva que se conecta con los instintos, con el latido del corazón, con el cuerpo. En el caso de La Bomba de Tiempo, como de La Chilinga la práctica de percusión colectiva *en vivo* es ordenada por un director, en tanto en El Choque Urbano, tiene un director musical (Santiago Ablin) que compone y organiza cada uno de los shows, pero que en sus presentaciones se presenta al mismo nivel jerárquico que los demás artistas.

Además, no solamente viven la música, sus ideas, de esta manera, sino que ser convocados por el Estado nacional forma parte de sus verosímiles a la hora de hacer música, de vivirla. Esta idea se retomará en el punto “*Lo nacional, el gobierno y el Estado*”, pero puede adelantarse una organización similar entre el gobierno kirchnerista y los grupos de percusión: donde se erige una figura que se posiciona de forma superior por sobre los demás y los conduce. Este *director/conductor* hace destacar al sujeto colectivo

---

<sup>142</sup> Frith, Simon, *Cuestiones de Identidad*, Buenos Aires – Argentina, Ed. Amorrortu, 2003, p. 184

en ciertas actividades, pero la toma de decisiones las realiza de forma unívoca y los demás integrantes de la organización deben seguirlo para poder formar parte de ella.

### 3.7.2. El tango, una constante

Sin realizar una pregunta específica acerca del tango, algunos de los entrevistados se refirieron a este género cuando se les preguntó por la relación entre la identidad cultural y la música o por la diferencia entre música nacional e internacional.

*(...) noto una cierta idiosincrasia nacional. Cuando toco jazz me doy cuenta que se filtra una especie de esencia nacional, tiene que ver con la música que fuiste escuchando. Si escuchaste tango por más que no seas tanguero algo de todo eso sale a la hora de tocar.*

Gabriel Spiller (44 años) – percusionista de La Bomba de Tiempo – 19 de octubre de 2015.

*La música es un reflejo de los momentos de una sociedad. Por ejemplo, es interesante ver lo que pasa con el tango, que es una música que viene de raíz negra, los primeros cantos tienen que ver con la cultura de África y Argentina con su mirada en Europa, en los años '30, sacó la percusión del tango y se transformó en un ritmo más asociado a esa perspectiva europea. Retomando la idea de la pregunta, esa música está buscando recuperar esa identidad que tiene que ver con lo ritual y los tambores en los rituales son el "abc".*

Luciano Larocca (37 años) – intérprete de La Bomba de Tiempo – 5 de octubre de 2015.

*El tango también nos representa y mucho en el país, más fuerte por ahí que el folklore pero a mí me parece que también es algo bastante europeizado el tango. El folklore me parece que es más autóctono y más nuestro, pero no se le dio la trascendencia que tenía, la verdad que no se por qué, no se por ahí si no hubo buenos referentes o qué pero creo que el tango es como lo que nos ganó acá culturalmente como una referencia de música en nuestro país, en Brasil la samba, en Uruguay el candombe, en Cuba la rumba y el son y la música tradicional cubana. Así en cada uno de los países que podemos ir citando, no conozco tanto Europa, no tengo ni idea, la polka en otros lugares, igual nosotros somos bastante esponjas y tomamos bastantes cosas de todos lados y creo que Argentina tiene unos músicos tremendos, súper talentosos y tuve la oportunidad ahora de estar en Europa y la gente que está en Europa cuenta con un montón de accesos que nosotros no tenemos desde lo técnico y a nivel físico de los instrumentos, de los lugares que tienen para tocar y bueno, están hace muchísimos más años evolucionados que nosotros con respecto a lo que es la música clásica y acá no, pero acá tenemos mucho hambre, tenemos un montón de hambre entonces a la hora de ir allá nosotros tocamos de cierta manera que el europeo le saca la peluca, que no lo puede creer.*

Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano – 26 de Octubre de 2015.

*Como el candombe a Uruguay, en Argentina hoy la cumbia, ya no más el tango. Cada país tiene su género musical. Hoy en nuestro país la cumbia es la música más masiva, quizás también el rock siga siendo masivo, pero creo que la Argentina tiene un estilo más "cumbianzón".*

Jeremías Segall de la Rosa (30 años) – intérprete del Choque Urbano – 6 de noviembre de 2015.

Se suele relacionar al tango con *lo argentino*, como si fuese el género predilecto de Argentina, donde en la actualidad no es el género musical más escuchado, ni el más tocado por los músicos del país, pero no deja de interpelar el sentido de *lo nacional*, sumamente identificador. Como explica Mariano Gallego:

(...) cuando se les pregunta a estas personas las razones por la elección del tango, la respuesta es básicamente la misma: el tango es parte de la identidad argentina (Gallego, 2007). Si pensamos que en sus comienzos, no existía nada más alejado que el tango como elemento para poder conformar algo así como una "identidad argentina", tenemos una relación, en principio compleja, sobre las formas en que operan los discursos hegemónicos (Ibid.). En este sentido, lo que observamos es que la elección del género no obedece del todo a una razón contingente y particular cuanto que se articula en base a una interpelación general que por determinadas razones, un grupo social acepta y, no casualmente, está ligada a la cuestión nacional (una de las categorías con mayor fuerza de articulación identitaria desde fines del siglo XIX hasta hoy día. Anderson, 1993, Verdery, 1996, Gellner, 1983).<sup>143</sup>

A continuación se pensará qué sucede cuando los sujetos hablan de *lo argentino*, de *lo nacional*, qué estructuras están naturalizando, reproduciendo en el discurso, asumiendo en sus prácticas, en sus perspectivas de mundo.

### **3.7.3. Lo nacional, el gobierno, el Estado**

Para comenzar este punto, puede darse una primera aproximación a la idea de *Nación* problematizada por George Oilven cuando cita a Marcel Gauss en su libro *Globalización e Identidad Cultural*:

Escribiendo en la década del veinte, Marcel Gauss estableció un paralelo entre la nación moderna y el clan primitivo, teniendo como base los símbolos por intermedio de los cuales ambos tipos de sociedad se representan. Para él, la nación "es homogénea como un clan primitivo y supuestamente compuesta por ciudadanos iguales. Ella tiene la bandera como símbolo, como el clan tenía su tótem; ella tiene su culto, la Patria, como el clan tenía el culto a sus ancestrales animales-dioses. Como una tribu primitiva, la nación tiene su dialecto

---

<sup>143</sup> Gallego, Mariano, *¡Qué viva la música! Descargas sobre música e identidad*, Revista Nueva Jornada, del Centro de Investigación Académica y Desarrollo Tecnológico del Occidente Colombiano "Jorge Eliecer Gaitán", número 2, Cali – Colombia, 2013, p.11

*elevado a la divinidad de una lengua, como un derecho interno opuesto a un derecho internacional.*<sup>144</sup>

Entonces, la idea de *nación* aglomera a los sujetos como iguales, bajo el símbolo de una bandera, busca la rendición de culto a la Patria y construye una lengua común para los que se encuentren bajo sus fronteras. Ahora bien, para que pueda existir una nación, una mirada *nacionalista* que esté a favor de su existencia y reproducción o la naturalización de su estructura como única posible, es necesario que exista un Estado. En palabras de Ernest Gellner:

No todas las sociedades están provistas de un estado. De ello se sigue inmediatamente que el problema del nacionalismo no surge en sociedades desestabilizadas. Si no hay estado, nadie, evidentemente, puede plantearse si sus fronteras concuerdan o no con los lindes de las naciones. (...) Cuando no hay ni estado ni dirigentes, nadie puede sentirse frustrado por no satisfacer las necesidades del principio nacionalista.<sup>145</sup>

Dentro de este razonamiento, Benedict Anderson expresa que “*la nacionalidad, o la ‘calidad de nación’- como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra -, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular.*”<sup>146</sup>

En síntesis, al asumir la idea de *nación*, de *lo nacional* (en este caso *lo argentino*) como propia los sujetos estarían asumiendo como estructura posible organizadora de la sociedad al Estado, figura que detenta el poder público, que media entre los sectores que componen la sociedad, en favor de los sectores dominantes. Para lograr esta *mirada hegemónica* apela a las ideas del *nacionalismo*, a la historia, al relato de *la nación*. Pero, ¿cómo se logra difundir este relato sobre la *identidad nacional*? Acerca de esto George Oliven postula:

Estudios más recientes han apuntado justamente en cuanto a la construcción de una memoria nacional y de una identidad nacional, que lejos de ser consensual, está ligada a los grupos que son vistos como detentando poder y autoridad legítima para erigirse en guardianes de la memoria. Ese proceso, que envuelve disputas simbólicas, por el Estado, por los medios de comunicación de masa, y por los intelectuales de los diferentes grupos que están en competencia.

La memoria colectiva está ligada a un grupo relativamente restringido y portador de una tradición, aproximándose al mito y manifestándose a través de la ritualización de esa tradición. Ya la memoria nacional se refiere a una entidad más amplia y genérica (la nación), aproximándose a la sociedad como un todo y definiéndose como universal: “*la memoria colectiva de los grupos populares es particularizada, al paso que la memoria nacional es universal. Por eso lo nacional no puede constituirse como*

---

<sup>144</sup> Oliven George, *Globalización e Identidad Cultural*, Ed. Ciccus, Buenos Aires – Argentina, 1997, p. 113

<sup>145</sup> Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*, Madrid – España, Ed. Alianza, 1988, p. 17

<sup>146</sup> Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, Ed. Fondo de cultura económica, p. 21

*el prolongamiento de los valores populares, sino como un discurso de segundo orden (Ortiz, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional.)”*<sup>147</sup>

En resumidas palabras, el Estado, los medios de comunicación de masas y los intelectuales, que representan los valores de la tradición de una clase restringida, son los encargados de difundir y recrear la *memoria nacional*. Su objetivo principal es tratar de unificar a los sujetos bajo una *identidad nacional*, que se presenta de manera universal posicionando a los sujetos como portadores de esa *identidad* (que articula desde la diferencia), como iguales (en una sociedad que reproduce la desigualdad).

Los entrevistados tiene una mirada acerca de *lo nacional, lo argentino*, que asume lo expuesto recientemente:

*Sí, la música de acá la escucho con mis oídos de acá, reconozco al instante cuando una música es de mi país y es bien diferente a la de afuera. También reconozco todo lo que pasa ahora en el mundo de la música con internet, que quizás te pueden sonar familiares sonidos que pueden ser de lugares muy lejanos y la música de acá se empieza a mezclar con sonidos de todos lados. Igualmente, en definitiva se notan las diferencias. Cada lugar tiene su mística, su historia.*

Marina Belinco (40 años) – Jefa de prensa de La Bomba de Tiempo (ex – prensa de Santiago Vázquez) – 21 de Septiembre de 2015.

*Una música nacional, de alguna manera, tiene que ver con hacerse cargo con lo que uno es. Una vez un amigo uruguayo me dijo “si yo fuera argentino, tocaría chacarera” y yo no me considero dueño de la chacarera, me considero más dueño de la música rioplatense, del candombe, porque acá estamos más cerca de eso que de Santiago del Estero. Pero de alguna manera, creo que es importante hacerse cargo de qué es de uno, saber que somos hermanos y que compartimos la música está bueno.*

*Por otro lado, la música es transnacional, cruza fronteras y cuando somos músicos utilizamos ese lenguaje, entonces no tiene que haber fronteras. Quizás si deben haber fronteras para ciertas cuestiones políticas, para poder decir “vamos a defender esto que es nuestro” y ahora acabo de sacar un disco y de los 14 temas que tengo, hay 3 que tuve ganas de “chacarerearlos”.*

Luciano Larocca (37 años) – intérprete de La Bomba de Tiempo – 5 de octubre de 2015.

*(...) igual con respecto al patriotismo veo una diferencia, creo que no se le dio el espacio ni la trascendencia a la música tan rico que tenemos nosotros. Cito el norte argentino porque es la que... Santiago del Estero, Salta, Misiones, Tucumán, Jujuy, bueno, los cordobeses también, nada, no se expandió tanto como pasa en otros países, el tema de tener algo de raíz, que sea nuestro, bueno, argentino, folklore.*

Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano – 26 de Octubre de 2015.

---

<sup>147</sup> Oliven George, *Globalización e Identidad Cultural*, Ed. Ciccus, 1997, p.121

*Una persona que vive en un lugar que tiene como identidad musical la música celta va a empezar a construir desde ahí y por más que quiera componer otro estilo, ese otro estilo va a estar influenciado lo que es él como persona, en lo que vivió en cada momento de su vida. Hay países que son precursores de determinados estilos o tienen una fuerte influencia por su cultura originaria, eso afecta directamente a cada creación. Por ejemplo, por más de que yo haga música electrónica con tachos, su composición tiene, indefectiblemente, cultura argentina.*

Santiago Ablin – Director musical del Choque Urbano (32 años) – 25 de Noviembre de 2015.

*Por ejemplo podemos ir al rocanrol que es una de las cosas que más escucho, podemos no sé, los rockeros nacionales obviamente tienen un horizonte o un norte en los Beatles, en los Stones, en The Who, en todas las bandas que nos formaron, pero, tiene su identidad cultural el rock nacional. Vos escuchás por ejemplo bandas impresionantes como Soda Stereo o Los Redondos y no tienen nada que ver con cualquier banda... Si le podés encontrar alguna similitud a un efecto de una guitarra, lo que sea, pero la poesía es muy diferente, las armonías son diferentes... por ejemplo Spinetta, que es un rockero, si se quiere, nacional, ¿dónde lo encontrás, dónde lo comparás con alguien de afuera? Creo que absolutamente con nadie, decís bueno Spinetta es John Lennon. ¡No! Ni siquiera, porque John Lennon es John Lennon, hizo otra cosa y Spinetta acá creo que no se puede comparar y eso también es parte de lo que hablamos de la identidad cultural.*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buira (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.

*Más que la música nacional, la música autóctona en realidad. Porque hay mezclas, ahora con esto de las etiquetas... para mí la música nuestra es la de cada región pero en sí nosotros tenemos como un folklore argentino, y después latinoamericano. En ciertos espacios eso está como olvidado, perdido, desperdiciado incluso, y en otros lugares no, yo no puedo creer cada vez que voy a Santiago del Estero, fui el mes pasado a la Marcha del Bombo Legüero y hay 8000 bombos tocando, es una cultura que no se puede creer. Santiago del Estero tiene una cultura que no se puede creer. Después los pibes tienen que aprender lo que les gusta, pero como que esa raíz la tienen que conocer, porque además vos, o por lo menos la experiencia que yo tengo es que cuando la conocen después la desarrollan, no por ahí tocando solamente eso, pero fusionan, en el interior hay mucho de folklore pero folklore con batería, guitarra eléctrica, y eso está buenísimo. Porque tenés la raíz metida ahí y la aggiornaste como a vos te gusta hoy, año 2015.*

Luciano Molina (34 años) - fue docente de La Chilinga durante 14 años - 12 de agosto de 2015.

Como se observa en las citas expuestas, *lo nacional* o *lo argentino* para cada músico significa algo diferente, pero no dejan de remarcar su existencia, su sentido de pertenencia hacia lo que entienden como *música nacional*. A contraposición de esta perspectiva, se encuentra lo dicho por Santiago Vázquez que en su enunciación pareciera desentrañar por qué los músicos se identifican (o buscan identificarse) con el Estado y por qué este último retoma a los músicos en su agenda cultural.

*Por identidad cultural entiendo al sentirnos parte de un grupo, de un colectivo de alguna forma. Así como el lenguaje nos une y guste o no nos guste, la idea actual de la Patria Grande, de una unión latinoamericana existe, gracias a que los españoles arrasaron con todo e impusieron un solo lenguaje. De lo contrario, ni estaríamos hablando de eso.*

*La identidad cultural es a la vez una exclusión, la identificación es a la vez una desidentificación con el que está afuera de esos códigos, de esos símbolos. En ese sentido, creo que la música está también en un lugar supeditada a eso: tus prácticas musicales, tu acento, tu forma de tocar, tus ritmos, tus melodías, tus autores, tus músicos de referencia, los “nuestros”, los de “todos nosotros”. Por un lado, eso es muy rico, muy bueno, porque nos entendemos y nos lleva a un lugar muy fino de comunicación. Pero por otro lado, me parece muy peligroso, porque entiendo que la música es un aglutinador de tribus, desde el principio de los tiempos, cumple el rol de aglutinar culturalmente y al mismo tiempo, es un rol que creo que hay que superar. Es como la bandera, creo que la bandera hay que superarla, hay que dejar atrás eso si queremos evolucionar como especie. En mi caso, con mi música lo que trato es de desidentificar, no intento identificarme con ningún grupo.*

*En la actualidad, las marcas y los Estados son los que pagan la profesión de músico, que tiene nada que ver con el arte de la música. El sostén económico fuera de esos dos sectores es muy chico, la mayoría de los músicos vivimos de enseñar, de hacer música para otras cosas, no de la música en sí mismo. ¿Por qué pagan las marcas, los Estados para tener a un músico? - se pregunta a sí mismo - lamentablemente, la mayoría de las veces no es porque quieren brindar experiencias con sentido, sino porque quieren asociarse a un aglutinador cultural, a un generador de identidad y la música es uno muy fuerte. Entonces, si me contrata “tal municipio”, porque mi imagen y la tribu a la que se supone que yo represento, ellos le quieren hacer un guiño a esa tribu, quiere asociarse. Y eso los músicos también lo aprovechan, no solamente tocar para el Estado o determinada marca, sino que buscan generar esa identificación con su público, se ponen el “gorrito que va”, dicen frases esperadas, utilizan cierta vestimenta, y creo que la mayoría lo hace desde un lugar genuino. Ellos se sienten realmente parte de ese colectivo y les gusta usar ese gorrito, decir esas palabras, usar esa ropa y a su público eso le genera empatía.*

*Pero yo, como músico, busco lo contrario, no es que no busco no gustarle, sino que busco una música más universal. Creo que el gran desafío, a nivel mundial, con la música y en todas las artes y disciplinas, es entender mi unión con el distinto, no con el parecido. Entonces, trato de hacer música para eso, eso es lo que me estimula realmente. Si te fijás todos mis proyectos tratan de unir puntas, aparentemente, distantes. Es decir, mi idea es poder mostrar que no estamos tan desunidos los distintos, que no somos tan distintos.*

*La Bomba de Tiempo es, justamente, hacer percusión que no es de un estilo determinado, no es de un folclore, por más que se nutra de todas las demás influencias musicales existentes. La idea es poder jugar ahí con la improvisación y tener un poco de trabajo con el lenguaje de señas que armé. Se puede estar mezclado a la hora de tocar, no tener ninguna identificación y lograr algo. Cada semana en la Bomba de Tiempo hay un invitado bien distinto y eso hace que la música se mezcle, que el público se mezcle, que nosotros nos exijamos acompañar a un músico que no sabemos acompañar y podamos nutrirnos de su trabajo y él del nuestro.*

Santiago Vázquez (42 años) - creador de la Bomba de Tiempo - 30 de noviembre de 2015.

Santiago Vázquez ya no forma parte de La Bomba de Tiempo (desde 2014), pero no deja de ser reconocido como un referente dentro del *campo* de la percusión por haber ideado este grupo musical. En el caso de los demás entrevistados sí forman parte de las organizaciones investigadas y en su mayoría, suelen (no solamente por lo expuesto en las entrevistas) expresar su adhesión al gobierno kirchnerista, tanto a través de sus redes sociales como de forma pública a sus allegados. Sin embargo el nivel de adhesión y difusión de su perspectiva ideológica se diferencia dependiendo de su lugar jerárquico que ocupan en la organización. Quienes se encuentran en la dirección de la organización lo han hecho más explícito y en época de campaña lo han remarcado en repetidas ocasiones. Igualmente, hay cierta información acerca de cómo llegaron a ser retomados por la agenda cultural del gobierno kirchnerista que solamente tienen las direcciones y que no fue detallado a la hora de preguntar acerca de esto:

*No creo que sea con La Chilinga en particular o con algún grupo en particular, es con todo para mí. Y, en realidad, cuando se revaloriza la cultura empezás por lo referente. La Chilinga es un referente de percusión acá, fueron pioneros de la percusión acá. Cuando acá no había casi nada al respecto que era el momento en que las murgas no estaban era La Chilinga y Caturga, que después Caturga terminó siendo El Choque. Entonces me parece bien que si vas a hacer eje ahí empieces por los referentes, por los que la pelearon, por los que lo hicieron digamos primero, y bueno, después ahora es un mundo tremendo la percusión, hay grupos de percusión por todos lados y está buenísimo pero en su momento era La Chilinga y algunos más nomás entonces está bueno que se empiece por ahí.*

Luciano Molina (34 años) – fue docente de La Chilinga durante 14 años – 12 de agosto de 2015.

*Yo creo que tiene mucho que ver con muchos actores que están en el Estado hoy en día que no estaban en el Estado cuando empezó La Chilinga y empezó la carrera digamos de La Chilinga, que es la gente que éramos amigos antes. Hay mucha gente conocida, hay mucha gente que yo conozco de cuando era chico que ahora tengo una reunión en la subsecretaría de tal cosa. Y antes era un militante que estaba tirando piedras a la Casa Rosada o al Congreso o a cualquier cosa. Yo creo que tiene mucho que ver con eso y con el reconocimiento de lo popular de La Chilinga y de transformar objetivos en hechos.*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirra (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.

*(...) hay amigos de la infancia que ahora se encuentran en la gestión, gente de La Campora y la agrupación H.I.J.O.S, que sólo a ellos les comparto La Chilinga, a nadie más.*

Daniel Buirra (43 años) – Creador y director general de La Chilinga – 16 de noviembre de 2015.

*(...) creo que el grupo tiene una propuesta bastante original que moviliza mucho al público, hasta aquel que no nos conoce. Nos pasa muchas veces, quizás empezamos a tocar en un lugar que nunca nos escucharon, se acerca gente, se interesa, a la media hora ves que sus pies se empiezan a mover y a la hora están todos bailando. Además, creo que esta corriente política buscó acercar este tipo de propuestas a distintos lugares.*

Gabriel Spiller (44 años) – percusionista de La Bomba de Tiempo – 19 de octubre de 2015.

*Gracias a Dios hay gente que entiende que lo nuevo va a multiplicar la experiencia creativa y hay muchos pibes que están atentos a todo lo que está pasando, estudian mucho, buscan superarse todo el tiempo. Eso hace que la cultura, de la que formamos parte, sea más compleja todavía. Me parece muy interesante lo que está pasando con el mundo de la percusión en la Argentina, se está alejando de la forma del baile más tradicional. Todavía hay una relación muy fuerte entre el folclore con su baile y su vestimenta y ahora en el mundo de la percusión se está gestando algo que corre por un carril paralelo, que es bailar como quieras, como te llegue, disfrutá de esto que estás escuchando. Es una nueva forma de ver la cultura, darle al folclore está "pata gigante" que es la percusión, pero desde un lugar diferente. Creo que todo esto lo entienden las personas que hoy están en la gestión y gracias a eso hemos ido a tocar a pueblos para 200 personas o mucho menos, que es un gran esfuerzo para nosotros y quizás le dejamos algo solamente a 10 personas, pero esas 10 valen oro.*

*Nosotros tenemos una cultura en esencia cosmopolita, pluricultural y poder mostrar lo que hace La Bomba que tiene tambores de todas las culturas es perfecto para nuestro país.*

Luciano Larocca (37 años) – intérprete de La Bomba de Tiempo - 5 de octubre de 2015.

*Primero, porque conocen a La Bomba de Tiempo, segundo, porque existieron contactos que les hicieron llegar la propuesta para que podamos tocar. Básicamente, creo que La Bomba es un ícono en la actualidad, lograron producir algo nuevo, generar algo en la ciudad que transformó el color del día lunes y eso es único. No creo que nos hayan convocado por cuestiones ideológicas necesariamente, también nos convocó el gobierno de la ciudad a tocar y lo hicimos, creo que hay muchos productores y managers que nos conocen y eso hace que nos reconozcan más a la hora de convocar a un espectáculo de música. Además, La Bomba tocó con muchísimos músicos invitados y eso hace que cada vez suene mejor, tocaron con: Kevin Johansenn, Lito Vitale, Calle 13, los Auténticos Decadentes y muchos otro más.*

Marina Belinco (40 años) – Jefa de prensa de la Bomba de Tiempo (ex – prensa de Santiago Vázquez) – 21 de Septiembre de 2015.

*Los creadores del Choque Urbano son militantes de este gobierno y eso tiene un poco que ver. Por otro lado, hay algo que dijo la presidenta sobre nosotros cuando tocamos el himno con tubos de pvc y tachos: "desestructurar algo tan tradicional y clásico es muy bueno, el himno es para todos. Es algo muy innovador". En resumen, al tener un compromiso militante con este gobierno y al tener una propuesta artística bien armada y no convencional, te llaman para tocar a muchísimo eventos.*

Jeremías Segall de la Rosa (30 años) – intérprete del Choque Urbano – 6 de noviembre de 2015.

*Y yo creo que la propuesta que tiene el grupo es como muy simple también. El tema este de hacer música con instrumentos no convencionales, cosa que es totalmente accesible y popular para cualquier persona que está en este país, o sea, una cacerola, una sartén, un tacho de agua y es súper novedoso y, obviamente, la gente que está a cargo del choque urbano es partidario a esta política y tampoco es accidental que nos llamen, ¿no? Hay como un vínculo también de la gente, los fundadores del Choque Urbano apoyan a este modelo y también, no sé cuánto hay de los dos lados, pero ceden un poco en eso, con respecto a por qué este gobierno elige tanto al Choque Urbano. En varios actos políticos también el Choque Urbano ha estado y eso es porque varios de los integrantes del Choque Urbano apoyamos este modelo, yo también, es un lugar en el cual a nivel cultural estuvo este modelo pasado, a los artistas a nivel cultural se le dio un espacio que no lo veníamos teniendo y creo que el Choque Urbano es muy consciente con respecto a eso y por eso apoyando este modelo, fue llevando una cosa a la otra y se fue magnificando y terminamos de gira con la presidenta, tocando en Milán representando al país, cerrando en Tecnópolis, con una plaza en Tecnópolis y es un poco eso, integrar a la gente, hacer música y también un poco haciendo política.*

*El Choque Urbano está haciendo un poco de política integradora con respecto a lo que es este gobierno. Creo que, nada, el gobierno vio que desde un lugar sano también ganar esto. Creo que al gobierno también le servía tener así como un lado joven, como una propuesta joven, innovadora y por eso creo que nosotros estamos laburando más allá de las posiciones políticas que algunos tengamos o no, los integrantes, yo la verdad que le estoy muy agradecido a este gobierno por estar girando y trabajando ya hace un montón de años y, nada, son todas buenas satisfacciones.*

*La verdad que no sé muy bien cómo es que El Choque Urbano llegó ahí, sé que los fundadores, los tres fundadores, son muy kirchneristas y por ahí no sé dónde o qué, cómo fueron los contactos, pero una cosa llevó a la otra y de repente eso, terminamos haciendo giras con la presidenta, tocando el Himno Nacional, cerrando en Plaza de Mayo el diez de Diciembre varias veces los shows. Nada, sí, obviamente como súper kirchnerista el grupo, o partidario a este proyecto que ya está cerrando, pero no sé muy bien por qué se gestó, cómo fue pasando esto, de qué manera.*

Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano – 26 de Octubre de 2015.

*Esa pregunta se la podés preguntar al gobierno que nos contrató. Creo que les gusta lo que hacemos.*

Santiago Ablin - Director musical del Choque Urbano (32 años) - 25 de Noviembre de 2015.

Puede encontrarse cierta homologación en la forma de organización entre los grupos de percusión, el kirchnerismo y el peronismo. En el caso de Cristina Fernández se la ha catalogado en numerosas ocasiones como “la jefa” y el día que murió Néstor Kirchner muchos de sus seguidores expresaron que “la patria se había quedado sin padre” o lo asociaban con la figura paterna. De igual manera se difundían las figuras de Perón y Evita durante el peronismo. En los lugares de cada organización: unos pocos ocupan el lugar de la dirección (de forma paternalista o maternalista), detentan el poder de la información, de las alianzas estratégicas, de la toma de decisiones. Las mayorías acatan los lugares y

espacios que les determinan que tienen que ocupar para formar parte de cada organización, para luego recibir los beneficios otorgados por su dirección.

### **3.7.4. Nosotros - los otros**

En este apartado se marcará la construcción en relato que cada integrante hace hacia los otros grupos de percusión y cómo se ven a sí mismos, cómo construyen un *nosotros* desde el *nosotros* y cómo ven a *los otros* desde ese *nosotros* (debe recordarse que la construcción permanente de la *identidad* se hace por la diferencia). Como expresa Hoggart:

Se supone que la mayoría de los grupos sociales deben su fuerza a su exclusividad; es decir, al sentimiento de que los demás son diferentes a “nosotros”.<sup>148</sup>

#### **3.7.4.1. El Choque Urbano – hacemos un espectáculo de percusión con instrumentos no convencionales, danza y teatro. Somos artistas multidisciplinarios**

Los tres artistas entrevistados de El Choque Urbano entienden su organización más cerca a un espectáculo de teatro que a un show de música, por la combinación de distintas disciplinas como el teatro y la danza, con la percusión (hecha con objetos), en el escenario.

Desde La Chilinga los ven como *amigos*, ya que en una oportunidad Sebastián Ablin dio un taller para docentes y alumnos de La Chilinga sobre teatralidad y tocaron juntos en distintas ocasiones. También los asocian más a la conformación de una compañía que da shows de percusión, con instrumentos no convencionales en teatros, para ellos estarían más conectados con el mundo del teatro que el de una banda o grupo que hace música.

Los percusionistas de La Bomba de Tiempo ven al Choque Urbano como un espectáculo de percusión con objetos no convencionales (de manera similar a los músicos de La Chilinga) parecido a Stomp.

*La Chilinga es un grupo de percusión brasilera digamos, más o menos, como que se quedaron en el samba reggae, en el afro-axé, muy parecido a lo que hace Olodum, música de bahía, timbalada, se acotan más o menos a un tipo de estilo y no fusionan tanto. Si bien*

---

<sup>148</sup> Hoggart, Richard, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo, México, 1990, p. 79

*estaba la banda de La Chilinga que fusionaban un poco rock, Daniel Buira estaba tocando, después se fue más a tocar samba reggae y esas cosas.*

*El tema de La Bomba del Tiempo es un grupo de percusionistas, pero responden más a la improvisación obviamente, a la fusión, al lenguaje de señas y es un lugar donde no hay como un fundamento como el que tiene La Chilinga, que trabaja sobre algo concreto como el fundamento de un ritmo. En el caso de La Bomba no, rompen todas las estructuras, trabajan sobre loops, trabajan sobre distintas bases que conviven, sobre distintos ritmos que conviven a la vez. A veces está bueno, a veces no, eso puede ser, se puede entrar en controversia, se puede hablar. Me parece genial el tema de la improvisación en tiempo real, de la lectura en tiempo real con el lenguaje de las señas, a mí me encanta lo que hace La Bomba del Tiempo pero está en un escenario, hacen música y proponen algo estático visualmente.*

*Por el lado de El Choque Urbano lo que tiene, a comparación de La Chilinga y de La Bomba, es que está el teatro y la danza unificado en el grupo, entonces son como artistas multidisciplinarios que están en escena. Todos tenemos que tocar, bailar y actuar, que es distinto al lado de La Chilinga que por ahí puede hacer algo, y he visto, algo más teatralizado en algún momento en el galpón de La Chilinga, no en el caso de La Bomba, pero esa es la diferencia que tiene. Si bien El Choque adapta su espectáculo para tocar en un formato grande, tipo recital, que de hecho lo estamos haciendo y viajando por el país tocando ante muchísima gente desde un lugar más de recital, la teatralidad no excede nunca, está siempre, siempre está presente y eso es lo que lo diferencia de los otros grupos, el tema de mezclar todas las disciplinas en el escenario y que no sólo se vea un músico interpretar un instrumento, sino que se lo vea gestualizar, interactuar con el otro, tener reemplazos, tener coreografías, todo va por medio de instrumentos. También lo bueno es que no tocamos instrumentos sino que tocamos cosas que salen de lo convencional, como tubos de pvc, caños de agua, bidones, chapitas, latas de duraznos, chapas, cacerolas, sartenes, etc. Todo eso hace que, sumado a un vestuario, a un elenco de bailarines, hace como que sea más... como que tenga una producción artística mucho más jugada visual que los otros grupos que por ahí no lo tienen, que hacen mucho más hincapié en lo musical. El Choque también es un grupo de percusión, pero le suma esa complejidad, esa propuesta artística de meter la danza y la actuación, que funciona y mucho.*

Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano – 26 de Octubre de 2015.

*La diferencia más notoria de todas es que nosotros hacemos música sin instrumentos, tocamos objetos transformados para que hagan un determinado sonido, pero que no son instrumentos. A su vez, nosotros hacemos obras de teatro, incorporamos danza contemporánea, incorporamos otras ramas artísticas, por fuera de la música.*

*La Bomba de Tiempo es una formación de percusionistas que tienen una dirección por señas con instrumentos de percusión. La Chilinga es igual, pero con otro tipo de señas.*

*Creo que nuestra propuesta no es una banda de percusión, como las otras dos formaciones, sino que es un espectáculo de percusión. No hay un director de una banda, no hay improvisación.*

Jeremías Segall de la Rosa (30 años) – intérprete del Choque Urbano – 6 de noviembre de 2015

*La Chilinga es el grupo más antiguo de estos tres que nombrás y nació a la par del grupo Caturga, que eramos nosotros antes de que se arme el Choque Urbano, que era un grupo con un estilo parecido al de la Chilinga, bien de bloco: con repiques, surdos, redoblantes, etc. Estos dos grupos fueron los precursores de la percusión con formato de Escuela. Cuando se disuelve Caturga, a fines del 2001, uno de los tres grupos que surgen de ahí fue el Choque Urbano.*

*La diferencia entre estos grupos es que la Bomba de Tiempo es una formación que toca con un sistema de señas y es un grupo que se dedica totalmente a dar shows musicales. La Chilinga tiene un gran desarrollo en la conformación de Escuela, tiene muchas sedes, hace que muchos chicos hagan percusión. Nosotros estamos más enfocados en hacer espectáculos “más armados” en teatros, combinando la danza con la percusión y tocando con tachos.*

Santiago Ablin - Director musical del Choque Urbano (32 años) – 25 de Noviembre de 2015.

#### **3.7.4.2. La Bomba de Tiempo – Hacemos percusión desde la improvisación con señas, somos percusionistas formados**

Desde La Bomba de Tiempo se ven a sí mismos como un grupo de percusión que utiliza un sistema de señas que los lleva a dar un show diferente cada vez, un show de *improvisación* musical que tiene la influencia de cada músico por la formación de cada uno. Según sus miembros, es un espacio de encuentro social donde el público baila y un lugar para la investigación de los músicos acerca de los ritmos que cada uno puede aportar.

Los artistas de El Choque Urbano construyen a La Bomba de Tiempo como un grupo de percusionistas que realizan shows musicales, recitales, a través de un sistema de señas, los ven como una banda de música que se dedica a solamente a la percusión sin integrar otras disciplinas como la danza o el teatro.

Por parte de La Chilinga, por un lado su director los califica con insultos que en muchos casos publicó en sus redes sociales y se preocupó por difundir su perspectiva al interior de su escuela de percusión. Varios docentes y alumnos han cuestionado de forma similar a La Bomba de Tiempo, por el tipo de espectáculo que presentan y por haber cierta rivalidad entre los creadores de cada organización, como cierta competencia que hay por la propuesta que da cada uno como taller de percusión. Otros los ven como un grupo de percusionistas que tienen una formación profesional que dan shows de percusión, a partir de un lenguaje de señas diferentes a los que se usan en La Chilinga.

*El Choque Urbano trabaja con objetos, como hacía Stomp en otras épocas, ahora le agregaron baile, canto, están en otra línea muy diferente a lo que hacemos nosotros. Te diría que los veo más cerca a la comedia musical que a nuestra propuesta.*

*La Chilinga tiene muchos puntos en contacto con La Bomba, la diferencia es el tipo de propuesta de las señas que nos llevan a distintos lugares. Cada show nuestro va cambiando porque las señas nos conducen a otro lugar. Creo, también, que nuestro grupo está compuesto por percusionistas que vienen de influencias muy distintas: desde un africano que toca djembe, yo que toqué música clásica, hay otros que son más jazzeros, otros más latinos. Todo eso hace que nuestra música tenga un rejunte de materiales musicales muy diversos, que eso no sé si está en La Chilinga.*

Gabriel Spiller (44 años) – percusionista de La Bomba de Tiempo – 19 de octubre de 2015.

*La Chilinga fue la primer banda que trajo las formación brasilera de batucada a la Argentina y popularizar la percusión. En Argentina hacer percusión era estudiarla, con profesor particular o en una institución formal. Alejandro Oliva (otro músico de La Bomba) siempre cuenta que cuando era chico quería estudiar percusión y fue a estudiar con un profesor en los '80 que le puso una partitura y él pensó "esto no es percusión". En los '90 eso se transformó en algo que pudiera acceder gente que no es música, las personas que tocan candombe no son músicos, son tocadores de candombe, son tamboreros, nada más.*

*El Choque Urbano insertó la danza a la percusión, le puso el cuerpo. Creo que la danza, la percusión y el canto son las tres patas de la expresión básica de una cultura. El Choque Urbano, la Chilinga y La Bomba de Tiempo, a mi entender, difunden esa expresión.*

Luciano Larocca (37 años) – intérprete de La Bomba de Tiempo – 5 de octubre de 2015.

*Me da un poco de vergüenza decírtelo, pero no sé la diferencia con los otros grupos, porque no los escuché.*

Marina Belinco (40 años) – Jefa de prensa de la Bomba de Tiempo (ex – prensa de Santiago Vázquez) – 21 de Septiembre de 2015.

*Para mí son súper distintos y los tres generan cosas muy buenas. La Chilinga es una escuela de percusión, con un trabajo social muy grande. No conozco sus grupos de escenario, no sé lo que generan a nivel artístico, pero creo que cumplen con una labor muy importante. El Choque Urbano es un espectáculo basado en ideas que ya conocía, como Stomp, con la utilización de objetos no convencionales y es muy lindo lo que hacen, es un espectáculo que muchas veces acerca a la gente a la percusión. La Bomba de Tiempo tiene que ver con un ritual, con un encuentro social alrededor del ritmo y del ritmo como objeto de investigación, por medio de la improvisación con señas. En sí, es un grupo, no es una escuela, me hubiera encantado que lo sea, pero es un grupo de percusión que utiliza un sistema y lo innovador dentro del universo de Buenos Aires o de la Argentina, es que genera una espacio alrededor del ritmo para bailar, para encontrarse y para los músicos un lugar de estudio, de investigación constante.*

*Creo que estos tres grupos son bien distintos, son tres polos diferenciados de la percusión que hoy son masivos y hay muchos otros grupos que no son tan vistosos y que aportan su "granito de arena" al ámbito de la percusión.*

### 3.7.4.3 La Chilinga – Nosotros somos *lo popular*

Los sujetos que forman parte de La Chilinga adjudican a su organización como *popular* por componerse como una *escuela* de percusión que le da la oportunidad de ingresar a todo aquel que quiera hacerlo sin importar el límite de edad, ni su puede o no abonar la cuota mensual solicitada. A su vez, reconocen a su espacio como *popular* por dar talleres de percusión sin demandar exigencia a sus alumnos, por tocar en sus sedes, como en las calles, junto a organizaciones sociales. También expresan que la formación que presentan es similar a la de una batucada de Brasil.

Por su parte quienes integran El Choque Urbano entienden a La Chilinga como un grupo o *bloco* de percusión brasilera que toca ritmos con instrumentos tradicionales, a través de un sistema de señas. La ven, por otro lado, como el grupo más antiguo de los tres estudiados y remarcan su importancia por la conformación de escuelas de percusión, por la difusión que hacen de esta rama de la práctica musical.

De igual manera, los músicos de La Bomba de Tiempo comprenden esta última idea expuesta, y remaran su labor social. Por otro lado, registran el uso de un sistema de señas diferente al que usan ellos.

*La Bomba de Tiempo es una elite de gente. Creo que no hace falta hacer mucho foco en eso. Cuando a vos lo que te importa va más allá de la música, cuando tenés otro tipo de interés que no es lo artístico ya te empezás a meter en lados medios raros. Cada quien es libre de hacer su camino como quiere, está de más decirlo incluso, pero no sé, me parece que la música no es un lugar para formar elites, eso pertenece a otro palo, no sé, la política si querés, pero no en la música. En la música hay que aprender otras cosas. Pienso yo, ¿no? Después La Chilinga me parece, de los tres que me nombraste, como lo más popular, y El Choque me parecen geniales, son tremendos, son amigos, tocamos muchas veces con ellos. Después del Choque hay otra rama que se abrió y formaron La Urraka, que está buenísimo, me parece que está buenísimo, pero ya estás hablando de otra cosa igual. El Choque mezcla mucho de teatro con la percusión, entonces ya estás hablando de otra cosa, no hay un parámetro más común de comparación. Ni mejor ni peor, te puede gustar más una o la otra, a mí El Choque me encanta, pero no haría lo que hace El Choque porque no tengo la formación de ellos. Incluso tuvimos, mirá lo que me acordé, hace un montón de años vino Seba de El Choque, tan conocido ahora Seba por su incursión en el Master Chef (risa), y nos dio clases. Nos dio clases no de música sino de actitud artística digamos, mucho de juegos teatrales y toda esa historia. Alucinante... yo en ese momento dirigía el bloque más viejo de Capital y tuve la posibilidad de hacerlo con el bloque mayor de la Chilinga como alumno digamos y el bloque de alumnos de Capital como profe, y tener otra visión de eso. Y fue alucinante, fue alucinante. No sé cual era el intento de Dani cuando lo quiso llevar a Seba ahí, no sé cuál era su objetivo mejor dicho, pero en mí abrió como una puertita que no la seguí desarrollando pero que me interesa, esto de saber gestualizar y para mí en La*

*Chilinga hace falta un montón, como que saber que te estás parando en el escenario y hay un montón de gente mirándote y que lo que tocás está buenísimo pero tenés que acompañarlo de una actitud, de un movimiento, incluso para tocar mejor, para llevarte mejor con tus compañeros, muchas de las cosas que se hacían las hacíamos antes de abrir el telón para tocar, y era tremendo, era impresionante.*

*Retomando la pregunta, La Chilinga es la más popular, claramente, es la más popular y tiene esto de que... porque El Choque ahora también se conformó como compañía y una compañía hoy en día y hoy, se choca un poco con lo popular, porque ya tenés que elegir como un músico profesional que se dedique a eso, o un actor, porque es teatral... en cambio en La Chilinga puede entrar cualquiera, no tenés un examen de ingreso, no hace falta que sepas nada de música, podés tener desde 5, 6 años como 80, como los hubo en La Chilinga, lo que pasa es que después yo hago un paréntesis en cuanto a lo popular y en cuanto a la educación popular. Pensar que La Chilinga es la educación popular es una equivocación. Es una escuela popular en el sentido que cualquiera puede entrar, que es accesible a cualquiera, incluso si no podés pagar podés entrar igual y se verá la forma en que se solucione ese tema, pero no es un lugar donde se enseñe la música basada en la educación popular, ahí es un gran tema que yo tenía con eso, como una gran contradicción. En un momento yo leí muchísimo sobre educación popular y no hay casi nada de educación popular en La Chilinga, habría que repartir un par de libros de Freire por ahí... tiene un montón de cosas hermosas La Chilinga, pero hay una gran equivocación que para mí no es educación popular.*

Luciano Molina (34 años) – fue docente de La Chilinga durante 14 años - 12 de agosto de 2015.

*Bueno, primero, los tres usamos instrumentos diferentes, por decirlo de alguna manera. Nosotros básicamente, La Chilinga usamos tambores de Brasil u originalmente de Brasil, ahora los hacemos en El Tigre o cada uno en su casa, que son de batucada, con la formación tradicional, que ya no es nada tradicional por suerte, de la batucada, que son: bombo grave, bombo agudo, bombo medio, donde se arman las melodías graves, los redoblantes, que llevan un poco el ritmo, los repiques que florecen un poco más, los timbales lo mismo... La Bomba de Tiempo tiene otra formación y El Choque es parecido a lo que se venía haciendo en Stomp, en lugares como Estados Unidos, con tambores reciclados o tambores no convencionales. Primero, nosotros tenemos un programa de toques y una proyección de toques de 7 años, que eso ya te marca una pauta. Nosotros no vamos improvisando ni armando shows diferentes a cada momento, sino que tenemos un programa, vos podés venir a una muestra y ver que quizás dos bloques toquen el mismo toque, cada uno con su impronta, capaz ni te das cuenta que es el mismo pero bueno nosotros sabemos que es el mismo. El Choque toca mucho, digamos dentro de lo que sería la música electrónica, con los instrumentos que ellos arman, algo que está buenísimo. Nosotros tenemos bastante relación con El Choque. Es más, Sebastián de El Choque nos vino a dar clases a nosotros de improvisación y situaciones teatrales que nosotros no teníamos, cosa que nos vino recontra bien. Y La Bomba de Tiempo es algo más nuevo que se dedica a las señas en la percusión, cosa que las señas en la percusión las inventó Olodum, cosa que nosotros las tenemos igual, todos nosotros nos guiamos por señas, pero con una suerte de improvisación y con diferentes tambores y no con rítmicas tan marcadas sino con una base y después se va improvisando arriba. Sé que nosotros, o sea eso es como un pantallazo de lo musical, pero nosotros nos dedicamos, como te dije antes, a lo social, a lo popular, pocas veces tocamos en lugares grandes para mucha gente, La Chilinga no hace publicidad, no hace promoción ni en las radios ni carteles en la calle, el que se quiere anotar se acerca y tiene lugar, y es una escuela. Y quizás esa sea la diferencia más grande... La Chilinga es escuela. Los demás son grupos que ahora sí están implementando la modalidad de escuela por el crecimiento, lo mismo que pasó con La Chilinga al principio.*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.

*La Chilinga es una escuela de percusión popular, tiene trabajo social. El Choque Urbano es un grupo de percusión y los de la Bomba de Tiempo son unos flor de pelotudos.*

Daniel Buirá (43 años) - Creador y director general de La Chilinga - 16 de noviembre de 2015.

A partir de poner de manifiesto diferentes ejes en relación a la construcción identitaria como otros puntos de cada grupo de percusión, puede observarse que dentro del *campo de la percusión* La Bomba de Tiempo y La Chilinga presentan más similitudes entre sí (que con El Choque Urbano, lo que pareciera generar tensión entre ellos. Entre estos dos grupos, pareciera haber una disputa por el lugar que ocupa cada uno en el *campo*, por quién se adjudica el signo *percusión argentina*. A continuación se profundizará acerca de este tema para develar si existe o no una búsqueda por la apropiación del centro del *campo* de la percusión y sus significaciones.

### **3.8. ¿Percusión argentina?**

Durante el recorrido histórico trazado a lo largo de esta tesina de investigación, se describió cómo se conformó el *campo* de la percusión y cómo fue transformándose: en un primer momento con la conformación del Estado-Nación podían encontrarse instrumentos de percusión entre los pueblos originarios, aunque no fueron incorporados dentro de la música que habilitaba el Estado y se encontraba la percusión practicada por los negros esclavos traídos de África como mano de obra que tocaban, cantaban y danzaban *candombe*. Con la oleada inmigratoria se generó una fusión entre inmigrantes europeos y negros de África y surgió la murga como expresión que también incorporaba la danza, el canto de protesta y la percusión, como un espacio de *resistencia*.

Luego, la disciplina de la música fue institucionalizándose a través de conservatorios y en la escuela, pero no se la practicaba de forma grupal, sino como parte de una banda o grupo que, por lo general, cumplía el rol de organizador rítmico, de llevar el *tempo* y las bases de cada composición. Durante el peronismo (1945-1955) los bombos de murga

empiezan a incorporarse como instrumento en las manifestaciones, marchas y actos políticos y a partir de allí no dejaron de ocupar el lugar de protesta en las calles.

Estas formas de entender la práctica percusiva siguieron desarrollándose hasta que en 1995 surge La Chilinga como una escuela de percusión no formal que le daba la oportunidad a quien quisiera de aprender a tocar en una batucada de manera grupal. En un primer momento se identificaba a este grupo con la murga por su sonoridad y estética. En relación a este punto los entrevistados expusieron:

*(...) una de las cosas que Dani decía que si las murgas no hubieran existido no hubiera existido La Chilinga.*

Luciano Molina (34 años) – fue docente de La Chilinga durante 14 años – 12 de agosto de 2015.

*Hay veces que somos medios no entendidos o inentendidos, no estoy diciendo bien la palabra, pero como hacemos algo diferente a lo que se espera que se haga hay muchas veces que, nada, “La Chilinga es la murga...”, sí, ¡más vale! La Chilinga tiene componentes de murga muy fuertes, componentes de candombe muy fuertes, componentes de lo afro y de los yoruba muy fuertes, y se plasma en un bloque de, pongámosle, 30 personas (...)*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.

La Chilinga comenzó a darle un mayor espacio y de manera diferente hasta ese entonces a la práctica de percusión grupal. En sus primeras presentaciones como en la grabación de sus primeros discos se privilegiaba hacer música con instrumentos de percusión que otros instrumentos o la danza.

En 1996 surge del grupo Catalina Sur como espectáculo de percusión y teatro Caturga, que se centraban en la presentación de obras teatrales con tambores tradicionales que tocaban ritmos como la samba y el candombe. Más allá de comenzar un año después que La Chilinga, este primer grupo contaba con una mayor difusión y llegada al público porque su creador y director general había sido el primer baterista de la banda de rock masiva Los Piojos y en varios recitales de esta banda tuvieron la oportunidad de tocar algunos temas juntos.

En 2002 se disuelve Caturga y varios músicos que conformaban este grupo decidieron fundar El Choque Urbano, que se dedicaban a presentar espectáculos teatrales de percusión con objetos o instrumentos hechos con materiales reciclados, parecido a Stomp

(que comenzaron en 1991 en Inglaterra). Recién en el año 2014 abrieron talleres de percusión en el Centro Cultural Caras y Caretas. Algunos de los músicos de El Choque Urbano tocaron en La Chilinga, como dieron cursos especializados en sus sedes: por ejemplo Eugenio Loza formó parte de una de las batucadas y años más tarde, en 2014, dio un taller de percusión corporal en la sede de Saavedra. Puede encontrarse también el caso de Sebastián Ablin, que dio un taller para docentes y alumnos de esta organización sobre teatralidad y gestualidad en el escenario. A su vez, tocaron en varias ocasiones juntos o compartieron fechas en determinados eventos partidarios del kirchnerismo, como se enunció previamente.

En 2006 se presenta por primera vez La Bomba de Tiempo en el Konex como una selección de percusionistas dirigidos y elegidos por Santiago Vázquez. Sus recitales residían en la realización de temas *improvisados* con instrumentos tradicionales de percusión organizados por un director que compone desde un sistema de señas. En 2011 el creador de esta idea abre el CERPS (Centro de Estudios de Ritmo y Percusión con Señas) espacio de talleres de percusión que replica el formato de La Bomba de Tiempo.

En resumen, dentro del *campo* de la percusión lo que en un primer momento lo ocuparon los percusionistas de *candombe* y *murga*, pasaron a ocuparlo estos tres grupos investigados, que fueron retomados en la agenda cultural del Estado kirchnerista.

Por los puntos en común de su estética, planteo escénico y dictado de talleres se empezó a dar cierta disputa entre la direcciones de La Chilinga y La Bomba de Tiempo. A continuación se discutirá este conflicto y por dejar en claro la necesidad de algunos percusionistas por enmarcar a su grupo como la representante de la *percusión argentina*, por ocupar el centro de este campo.

### **3.8.1. Un signo en disputa**

Algunos de los entrevistados precisaron que el sonido que ellos recrean es el sonido de la *percusión argentina*. Pero habría que preguntarse ¿existe la percusión argentina? ¿Por qué hay que enmarcar un género musical o una práctica musical con una nacionalidad?. Como se desarrolló en el punto “3.7. Construcción identitaria”, encorsetar a una práctica o a un sujeto dentro de una nacionalidad estaría naturalizando la necesidad de la estructura de un Estado-Nación. Es decir que si se afirma que este sonido o forma de hacer percusión es *argentina*, tiene como encubierto interpelar y reproducir el *relato* del Estado.

Si se reconoce a un determinado grupo de sujetos como aquellos que son creadores o referentes de la *percusión argentina* en la actualidad, tendrán un lugar privilegiado a la hora de ser convocados por un Estado, que habilita sus presentaciones para reproducir su estructura, su existencia. En relación a estas afirmaciones, en las entrevistas realizadas, se encontraron mayores referencias a *lo nacional* en los integrantes de La Chilinga, pero también en los de La Bomba de Tiempo:

*Creo que hay una conexión directa entre la identidad cultural argentina y La Bomba de Tiempo. Empezamos como una banda de improvisación y hoy ya podemos hablar de un sonido "Bomba" y no es otra cosa que la forma en la que sentimos que nos hace vibrar la percusión. Organizamos nuestras rítmicas, notas, tempos, de una manera argentina. No podemos tocar de forma brasilera, ni uruguaya, porque no somos eso, formamos el estilo "Bomba" y es de acá.*

Luciano Larocca (37 años) – intérprete de La Bomba de Tiempo – 5 de octubre de 2015.

*(...) yo creo que La Chilinga es la percusión argentina. Sin duda. Es la manera de tocar, creyendo no, siendo solamente... pisando la tierra el latido es diferente al de otro lado. Pero la percusión argentina tiene muchísimas vertientes, tenemos 23 provincias más la Capital Federal, es todo diferente. Vas a Santiago del Estero y un tipo que toca el bombo te hace llorar. Y vos decís "es un tipo que está golpeando con palos un tambor". Eso también es la percusión argentina. ¿De dónde viene? Y, yo creo que venimos, básicamente, de África, y con la corriente inmigratoria europea a principio del siglo 19, y de más también, creo que se termina... no, que se termina no, que se sigue transformando y se sigue generando la identidad cultural, como hablábamos antes, y creo que eso nunca va a dejar de pasar.*

Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.

*Para mí la murga, más allá de ser porteña, es argentina. La Chilinga es argentina. Yo referencio más lo popular con la Argentina.*

*(...)*

*No sé por qué en realidad. Pero me parece que las expresiones más populares que podría ser la murga sin duda, y La Chilinga también... la murga engloba un montón de otras cosas, no sólo la percusión. Pero La Chilinga es más percusión, me parece que ha logrado un, no un sonido, pero sino un estilo. Un estilo propio que vos escuchás tambores y lo escuchás de lejos y te acercás y ya sabés que es La Chilinga. O por lo menos a mí me pasa. Es una visión acotada porque yo estuve mucho tiempo ahí adentro pero me parece que es real. Viste cuando hay bandas que logran ese estilo, vos escuchás el principio de un tema de Babasónicos y ya te das cuenta que es Babasónicos. Escuchás el principio de un tema de los Chilli Peppers y te das cuenta que son ellos. Bueno, La Chilinga te das cuenta que es La Chilinga. Es difícil explicar por qué, pero para mí te das cuenta que es La Chilinga. Y yo hago una relación, no sé por qué, tendría que pensarlo, con esto de las expresiones populares y lo argentino. Además, habría que comparar qué es lo otro digamos, si hay otra cosa, por qué esa otra cosa, cosa entre comillas, no por decir cosa entre comillas, pero por qué esa otra cosa no sería argentina también. Yo creo que tiene que ver más con llegar a un estilo propio. Y La Chilinga tiene eso, de grabar con Los Piojos y tener un ritmo que no suena a brasilero. Graban con Mercedes Sosa y no suena a brasilero. Y están usando*

*tambores de origen brasilero. Graban, no sé, no me acuerdo con quién se grabó algo de yoruba, de tambores yoruba y toda esa religión... bueno, Los Piojos. La introducción de Maradona es eso, y no te suena, o sea vos después cuando te ponés a estudiar ya sabés que es eso, pero no te suena a algo que es de África, suena de acá. Y eso tiene que ver con el estilo de quien lo toca. Uno de los mayores logros de Dani para mí es ese, haber dado un estilo a La Chilinga, y de eso yo creo que te hablaba él cuando te decía “hacemos siempre lo mismo”. Para mí era eso. Y esto de “la Chilinga bien argentino y con eso alcanza” y me parece que un poco de eso hay. Yo también lo discutí cuando estaba todavía en la escuela cuando le metían ese título. Y en un punto te puede sonar hasta que te quedás ahí y sólo eso, pero si lo ves de otro lado es como eso, es argentino 100%, mucho de lo popular de La Chilinga tiene que ver con darle la posibilidad a los propios alumnos de la escuela no sólo a que toquen en teatros como El Ateneo sino que graben discos...*

Luciano Molina (34 años) – fue docente de La Chilinga durante 14 años – 12 de agosto de 2015.

*“(…)¿cómo vas a cerrar con un grupo brasilero? La Chilinga cumple 20 años y tiene un show espectacular, argentino a full.”*

Entrevista a Daniel Buirá (43 años) - Creador y director general de La Chilinga - 16 de noviembre de 2015.

En este caso los sujetos entrevistados que pertenecen a diferentes organizaciones se entienden como los referentes de la *percusión argentina*, cada uno se estaría adjudicando el signo *percusión argentina*. Puede analizarse esta significación diversa frente a un mismo signo a partir de la teoría expuesta por Voloshinov:

El signo no sólo existe como parte de la naturaleza, sino que refleja y refracta esta otra realidad, y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión, etc. A todo signo puede aplicársele criterios de una valoración ideológica (mentira, verdad, corrección, justicia, bien, etc.) El área ideológica coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo, hay ideología. *Todo lo ideológico posee una significación signica.*

(...)

Los signos surgen, pues, tan sólo en el proceso de interacción *entre* conciencias individuales. La misma conciencia individual está repleta de signos. La conciencia sólo deviene conciencia al llenarse de un contenido ideológico, es decir signico y, por ende, sólo en el proceso de interacción social.<sup>149</sup>

Entonces, cada sujeto construye el signo *percusión argentina* desde la ideología que internaliza en el proceso de interacción social a lo largo de su vida, que como ya se dijo,

---

<sup>149</sup> Voloshinov, Valentin Nikólaievich, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid- España, 1992, p. 33 y 34

afirma la estructura del Estado-Nación, de la nacionalidad, como necesaria dentro de su práctica musical.

Puede entenderse que el sujeto colectivo que ocupe el centro del *campo* de la *percusión* en el país, en este caso, será el que refleje el signo *percusión argentina* (que ellos buscan reproducir como posible) y por ello será interpelado por aquellos gobiernos que se identifiquen con la práctica musical de los grupos de percusión.

*(...) si de alguna manera yo soy un referente de la percusión en la Argentina, me imagino que me convocaran por eso, porque buscan a los referentes en la música. Me parece una decisión lógica, sensata.*

Entrevista a Santiago Vázquez (42 años) - creador de la Bomba de Tiempo - 30 de noviembre de 2015.

### **3.8.2. Cuando aparece el conflicto, el Estado actúa como mediador**

En varias ocasiones se produjeron conflictos entre los directores de la Bomba de Tiempo y La Chilinga: por el lugar que ocupa cada uno en el campo de la percusión, por la oferta y demanda de talleres o por la convocatoria a eventos públicos o privados. Durante el 2do Festival Internacional de Percusión Toque en Tecnopolis miembros de La Bomba de Tiempo fueron convocados para seleccionar y organizar el evento. En su selección no tuvieron en cuenta a La Chilinga y Daniel Buirá llamó a sus conocidos dentro del Ministerio de Cultura para que intervinieran y sucedió lo siguiente:

*Ahora para el segundo festival no nos convocaron, hubo una agresión muy fuerte desde los organizadores hacia nosotros, que son la gente de la Bomba de Tiempo. Un día llamé al Ministerio de Cultura para ver quién lo organizaba y me comentaron que ellos no se encargaban, que lo tercerizaban. A partir de ahí llamaron para ver qué había pasado, para ver por qué no nos habían llamado y entonces recién ahí me llamó un tarado de la Bomba de Tiempo para invitarnos a tocar y primero le pregunté “¿por qué no nos invitaron?” y no podía darme una respuesta y después le pregunté “¿vos tocás el tambor?” y me dijo “sí” y le dije: “vos tocás el tambor gracias a La Chilinga y si me vas a invitar a tocar, lo vamos a hacer pero cerrando el festival después de Olodum, ¿cómo vas a cerrar con un grupo brasileiro? La Chilinga cumple 20 años y tiene un show espectacular, argentino a full”.*

Entrevista a Daniel Buirá (43 años) - Creador y director general de La Chilinga - 16 de noviembre de 2015.

Finalmente, ante este pedido no se le concedió el espacio para tocar a La Chilinga. De esta situación puede concluirse que cuando hay sectores dentro de un mismo *campo* en conflicto el Estado interviene como mediador de las partes, pero si no se llega a resolver, toma una determinación por acción u omisión. En otras palabras, al elegir a los integrantes de La Bomba de Tiempo como los organizadores del evento, más allá de la

intervención para que no quedara afuera La Chilinga (grupo de percusión que también es funcional dentro de su política cultural), en última instancia tomaron la determinación de cual organización tomaba las decisiones y cual no. En este hecho se evidencia que un *campo* está compuesto por diversos sectores que pueden entrar en *tensión* y quien terminar por mediar y resolver el conflicto es la figura del Estado.

Ahí donde parece que solamente hay música, hay un Estado que actúa, que interviene para reforzar una *ideología*...

#### 4. Consideraciones finales

*La historia escrita por vencedores,  
no pudo hacer callar a los tambores*<sup>150</sup>

El hilo conductor de esta tesina de investigación fue analizar la construcción identitaria de los grupos de percusión más reconocidos de la Argentina y el lugar que ocupó el gobierno kirchnerista en ese proceso. La hipótesis planteada fue:

*Los grupos de percusión se conforman desde un lugar de resistencia hasta que son convocados por el Estado y se institucionalizan.*

Para corroborar esta hipótesis, realizamos un trazado histórico acerca del surgimiento y desarrollo de estas formaciones en el país en la relación entre los músicos y los distintos momentos del Estado. Durante todo el recorrido histórico se pudieron observar siete ejes principales sobre el *campo* de la percusión:

- 1) Desde el origen de esta disciplina musical, la comunidad africana entendía a la percusión como una práctica cotidiana de sus vidas. La utilizaban, principalmente, para conectarse con sus divinidades. Durante su práctica no se marcaba una diferencia entre el público y los músicos, todos participaban del hecho artístico.
- 2) Durante la época de la colonización de América trajeron al territorio barcos con esclavos provenientes de países africanos y con ellos sus costumbres. En los primeros momentos de la construcción del Estado-Nación en Argentina, los negros

---

<sup>150</sup> Verso extraído del tema musical *Huelga de amores* de Divididos.

esclavos tenían permitido tocar y bailar candombe. Esta práctica la vivenciaban como un espacio comunitario de encuentro, de ayuda mutua y de resistencia.

Para ese entonces ya se empezaba a diferenciar entre los espectadores y músicos, ya que en ocasiones los esclavos hacían sus *candombes* (danza y percusión) para sus dueños/esclavistas.

- 3) A partir de 1861 se terminó con la esclavitud, pero la población afrodescendiente se vio diezmada por las guerras y enfermedades de la época. Con el gran aluvión inmigratorio que llegaba de Europa para poblar el país naciente, se fusionaron los ritmos que traían los inmigrantes con los afrodescendientes alrededor del Río de la Plata. De esta manera, surgió la murga como un espacio de percusión y baile de las clases subalternas. Alberdi como una de las figuras de la época que se destacó en la creación y difusión de escritos sobre música, siempre en función de la construcción de un Estado Nación, era partidario de la música en tanto transportadora de las representaciones del territorio que se habitaba, siempre con el nacionalismo como eje.

Ya en esta época había una búsqueda por parte del Estado de controlar el carnaval: Sarmiento institucionaliza el primer curso oficial porteño en 1869. Por otro lado, existían prácticas percusivas por parte de los pueblos originarios, pero que el Estado no retomó dentro de su *relato*. En este momento histórico se introdujo la música como materia dentro de la escuela, se crearon conservatorios y partituras nacionalistas, con claras influencias europeas. Tanto Alberdi como Sarmiento fueron figuras en la historia argentina que buscaron, de la mano de la música, enfatizar la estructura, y al mismo, consolidar el Estado Nación *argentino*.

- 4) Entre 1910 y 1930 surgieron una serie de instituciones que le otorgaron un mayor espacio a la música en la vida de los ciudadanos, tanto lugares para su difusión, organizaciones gremiales, como una estructura educativa. En esta etapa el conservatorio empieza a ocupar un lugar importante para ciertos estratos sociales. Se refuerza la diferencia entre la música *académica*, estudiada en los conservatorios, y la *amateur* aprendida de forma autodidacta o no institucionalizada.
- 5) Durante el peronismo (1945 – 1955), la percusión toma una mayor relevancia y cambia su rumbo para siempre: este movimiento político introduce los bombos, que hasta ese entonces se utilizaban en las murgas, en las manifestaciones populares y actos políticos. Los demás partidos, movimientos y organizaciones políticas harían lo mismo con el transcurso del tiempo. A partir de este momento, no

se conciben las expresiones populares en las calles sin la presencia de los bombos.

- 6) Hasta la década del '90 la práctica de la percusión estaba asociada a las murgas, el candombe, como "sonido de calle, de protesta". También como una expresión musical que se podía estudiar en conservatorios, de manera particular o autodidacta. En 1995 surgió La Chilinga, una escuela de percusión, liderada por el primer baterista de Los Piojos, Daniel Buira. Esta organización incorporaba en el país la formación de batucada brasilera, una práctica grupal de hacer y aprender percusión, diferente al candombe y a la murga.

En 1996 nace Caturga, organización de la que surgiría en 2003 El Choque Urbano: grupo de percusión que realiza espectáculos teatrales donde confluyen la percusión con objetos reciclados, la danza y el teatro.

Por último, en el año 2006 Santiago Vázquez crea La Bomba de Tiempo: una formación de 14 percusionistas profesionales más un director que los dirige, que tocan ritmos desde la improvisación a partir de un lenguaje de señas.

- 7) Durante el kirchnerismo (2003 – 2015), sobre todo a partir de los festejos del Bicentenario (2010), se incrementó el gasto público en materia de Cultura. En esa inversión incorporaron en su agenda cultural a los grupos de percusión estudiados. Esto les otorgó una mayor visibilización que les permitió ocupar escenarios en eventos estatales masivos.

Luego de esta primera enunciación acerca de la historia del *campo* de la percusión, pudimos enunciar ciertas características de las tres formaciones analizadas, que dieron cuenta de similitudes y diferencias entre ellas. En cuanto a la estructura organizacional, El Choque Urbano y La Chilinga son dirigidos por miembros de una familia, no así La Bomba de Tiempo. Otro punto de encuentro entre La Chilinga y El Choque Urbano es la formación *amateur* de sus integrantes, a diferencia de La Bomba de Tiempo que es *profesional*. En cuanto al planteo estético y musical se encontraron rasgos similares entre La Chilinga y La Bomba de Tiempo: sus presentaciones *en vivo* se asimilan a un recital, donde se privilegia al *sujeto colectivo* (todos se visten con la misma ropa, un director dirige al grupo y nadie resalta por encima del resto). Por otro lado, los dos dan talleres de percusión con instrumentos, de forma grupal, pero con diferentes técnicas. En cambio, El Choque Urbano dicta talleres de percusión corporal, percusión con objetos, teatralidad en la música y coreografía.

Al tener una descripción detallada y comparativa de los tres grupos de percusión, analizamos sus rasgos a través de las categorías postuladas por Raymond Williams, *lo arcaico, lo residual, lo emergente y lo dominante*.

Podemos destacar entre los rasgos encontrados, al surgimiento de La Chilinga y La Bomba, como elementos *emergentes*. En cuanto a la aparición de El Choque Urbano, la consideramos como un rasgo *residual*, debido a que su planteo escénico se extrae de compañías como *Stomp* o *Mayumaná*. Otro elemento *residual* que relevamos fue la relación entre el público y los espectadores en La Chilinga, parecida a la de las murgas y los teatros comunitarios: todos al mismo nivel del piso. En La Bomba de Tiempo encontramos como rasgo *residual* la vestimenta de sus músicos: todos usan un overol rojo, en donde cada integrante tiene su nombre escrito en la espalda. Esta forma de vestirse puede encontrarse tanto en murgas como en equipos de fútbol.

Como elementos *dominantes* de los tres grupos de percusión destacamos su manera de creación musical con instrumentos de percusión de forma grupal, como la practicaban los afrodescendientes, pero *aggiornada* a nuestra época. También caracterizamos como *dominante* en los tres casos sus presentaciones en tanto *espectáculo*: en donde los músicos realizan el hecho artístico (y cobran un canon económico por ello) y los espectadores admiran lo que ellos hacen.

Por último, el elemento *dominante* a remarcar de las tres agrupaciones, es su práctica musical desde un lugar contrahegemónico, de *resistencia*: las tres privilegian los instrumentos de percusión para hacer música, asociados a las clases subalternas no así a los sectores dominantes. Consideramos que los grupos de percusión son intérpretes de música popular, ya que *lo popular* aparece cuando se opone a aquello que es propio de una elite, a lo que este sector habilita como válido.

Con el transcurso de los años, las tres formaciones llegaron a ser masivas: La Chilinga incrementó exponencialmente la cantidad de sus alumnos y sus bloques (en la actualidad cuenta con más de 800 alumnos inscriptos), realizó shows en el ND Ateneo para 700 personas, entre otras tantas presentaciones en vivo y al día de hoy cuenta con cuatro discos editados. El Choque Urbano pasó de ofrecer espectáculos en el Teatro La Comedia para 450 personas, a tocar para miles en cada apertura de TecnoPolis, como durante los festejos del Bicentenario en Plaza de Mayo. La Bomba de Tiempo convocaba

a 300 personas en el Konex, para hoy mantener un público de más de 700 espectadores y llenar el estadio Luna Park en el año 2014.

Durante el gobierno kirchnerista (2003 - 2015) estos tres grupos de percusión se encontraban en el centro del *campo* de la percusión y fueron utilizados como herramientas culturales del Estado:

- 1) La Chilinga estaba más asociada a la militancia partidaria y al trabajo social;
- 2) La Bomba de Tiempo como un referente dentro del mundo de la música profesional;
- 3) El Choque Urbano, el grupo más elegido por el kirchnerismo, como un espectáculo integral de percusión, danza y teatro.

El kirchnerismo que estaba formado por partidos peronistas utilizaba a la percusión para la construcción de su propio *relato*, tanto como Perón empezó a utilizar los bombos de las murgas como instrumento en actos y manifestaciones partidarias. Como el peronismo utilizaba dentro de sus prácticas a los bombos, el kirchnerismo introdujo a los grupos de percusión del país en su agenda cultural y financió numerosas presentaciones en vivo brindadas de forma libre y gratuita. Como se observa, estos dos movimientos políticos tuvieron (y tienen) una gran intervención en relación a la expresión corporal, al *carnaval* y la percusión en las calles. Su búsqueda por controlar e institucionalizar el *carnaval*, se da porque este espacio funciona como un lugar de *descarga*, en donde los sujetos de las clases subalternas, durante un momento determinado, pueden liberarse transitoriamente del lugar que ocupa en la sociedad. Esto le puede llegar a brindar al sujeto oprimido la posibilidad de crear y creer en otro *mundo posible*, ya que por un instante vive otra realidad, una que no tiene jerarquías sociales. Para poder seguir reproduciendo una sociedad de relaciones desiguales, los distintos gobiernos (sobre todo el peronista y el kirchnerista) se preocupan por controlar los espacios de *descarga*, de *liberación* de los sujetos oprimidos.

Los shows organizados por el Ministerio de Cultura, podrían verse como simples espectáculos para los ciudadanos, pero no dejan de estar auspiciados por el Estado, no dejan de reproducir su estructura, de afirmar “*sin el Estado este recital no podría suceder*” o “*este espectáculo se da gracias a este gobierno*” y postularía la necesidad de su existencia. Participar o no de un evento público organizado por el Estado va a depender del *habitus* de cada individuo. A través de la noción de *habitus*, Bourdieu explica que el

sujeto estará condicionado por las estructuras que irá incorporando a lo largo de su vida, en relación a la clase social que pertenezca. Estas estructuras condicionarán las prácticas de cada uno y las experiencias que continúe viviendo podrán reforzar o no estas estructuras. Es decir, que en la *socialización* los sujetos van incorporando la *cultura* para luego corporizarla de manera no consciente. A partir de esta idea, Bourdieu incorpora la idea de condicionamiento y no de determinación de clase en última instancia, como lo postulaba el marxismo clásico. Otro concepto tratado que relativiza la idea de determinación o de dominación, es el de *hegemonía* de Gramsci, que explica que la sociedad es conducida por un bloque hegemónico, que está integrado por diversos sectores sociales y clases sociales. Es decir, que para conducir, el bloque hegemónico tiene que *negociar* con otros sectores, que pueden estar aliados, como en tensión.

De lo anteriormente explicitado, puede decirse que un espectáculo de percusión que pareciera ser simplemente un espacio de entretenimiento, de *descarga*, compone un proceso social más complejo. Por un lado, al ser auspiciado por el Estado no deja de ser funcional a esta institución, a la reproducción de la *ideología*; y por otro, que los sujetos que participan de este espacio (como músicos o espectadores) tienen incorporadas ciertas estructuras, perspectivas ideológicas, que pueden estar en armonía, como pueden entrar en conflicto.

Otro de los puntos desarrollados residió en la construcción identitaria de los integrantes de estos tres grupos y se examinaron ciertos ejes: su mirada acerca de la *música*, la *percusión*, los *otros* grupos de percusión, su identificación con *lo nacional* y el kirchnerismo. Para este punto tomamos la noción de *identidad* de Stuart Hall como concepto central que expresa:

Sobre todo, y en contradicción directa con la forma como se las evoca constantemente, las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado positivo de cualquier término – y con ello su identidad – sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su *afuera constitutivo* (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993). A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo *debido a* su capacidad de excluir, de omitir, de dejar afuera, abyecto.<sup>151</sup>

A partir de esta conceptualización, pudimos afirmar que la identidad siempre se da por la diferencia y se genera en la interacción social, que es un proceso en constante movimiento. En relación a los ejes interrogados, cuando se les preguntó a los integrantes

---

<sup>151</sup> Hall, Stuart, "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?", en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires - Argentina, Amorrortu, 1996, p. 18 y 19.

de La Chilinga, El Choque Urbano y La Bomba de Tiempo, por el lugar que ocupaba la música en su vida, contestaron en su mayoría, que era su *vida*, su trabajo, su manera de transitar este mundo. A la hora de referirse a lo que genera la percusión, lo conectaron con el movimiento, el baile, con el latido del corazón, con algo común que nos interpela a todos, con lo primitivo/ancestral.

Uno de los significantes que se repitió al preguntar por la relación entre identidad cultural y música o por la diferencia entre música nacional e internacional, fue el tango. Los entrevistados conectaron la idea de *lo argentino* con este género musical. Más allá de que el tango no es el género más escuchado, ni interpretado, en la actualidad no deja de ocupar un lugar importante cuando se apela a *lo nacional*, genera un alto grado de *identificación*.

Para reflexionar acerca de *lo nacional* apelamos a autores como George Oliven, Ernest Gellner y Benedict Anderson. De sus perspectivas, pudimos extraer que las ideas del *nacionalismo* son artefactos culturales de una clase particular y que el *relato* de la *nación* busca aglomerar a todos los sujetos como iguales dentro de sus fronteras, apelando a una bandera, la *patria* y construyendo una lengua común. De esta manera, los medios de comunicación de masas, los intelectuales y el propio Estado, reproducen y recrean una *memoria e identidad nacional* que intenta demostrar que vivimos en una sociedad donde somos todos iguales, pero que realmente genera relaciones sociales profundamente desiguales. Es decir que cuando se apela a la idea de *lo argentino*, o de *lo nacional*, se encubre a la figura del Estado para que eso suceda. No debe olvidarse que esta organización cumple la función de mediar entre los diversos sectores de la sociedad, en favor de los sectores dominantes.

A la hora de precisar acerca de la mirada que tienen acerca de la música *nacional*, los entrevistados (a excepción de Santiago Vázquez, que ya no forma parte de La Bomba de Tiempo) apelaron a su existencia, asumiendo de forma pre-reflexiva lo explicado recientemente.

Con respecto al kirchnerismo podemos concluir, que se produjo una identificación entre los grupos de percusión analizados y la perspectiva ideológica/económica del gobierno kirchnerista y del gobierno con las prácticas de estas organizaciones. En otras palabras, desde la direcciones de estos tres grupos buscaron interpelar al gobierno para que los retomara en su agenda cultural; y para ello, apelaron a mostrar y difundir sus prácticas

musicales como a poner de manifiesto su identificación con el *kirchnerismo*, y desde este sector, los contrataron como parte de sus políticas culturales por identificarse con sus prácticas musicales.

Por último, en este análisis se trató el punto de la construcción del *nosotros – los otros*<sup>152</sup>, cómo construyen los músicos a su propio grupo en relación a cómo se ven a sí mismos y en relación a los *otros*.

Los entrevistados de El Choque Urbano componen a su organización como parte de un espectáculo teatral, más que un grupo o banda de música. Lo sienten así por la combinación de disciplinas que muestran en el escenario: la percusión, la danza y el teatro. Los músicos de La Chilinga ven a los integrantes de El Choque Urbano como *amigos*, ya que realizaron algunas actividades y tocaron en distintas ocasiones, de forma conjunta. También los relacionan como una compañía teatral que realiza shows de percusión con instrumentos no convencionales, de manera similar los categorizan los percusionistas de La Bomba de Tiempo.

Desde esta última organización citada, se construyen a sí mismo como un grupo que se dedica a hacer música con instrumentos de percusión desde la improvisación, con un sistema de señas que los lleva a dar un show diferente en cada ocasión. A su vez, sus miembros expresan que entienden a sus presentaciones como un encuentro social alrededor del ritmo, donde el público baila, y ellos puede investigar y desarrollar su técnica, a partir de los conocimientos que aporta cada percusionista, por su formación profesional.

Los miembros de El Choque Urbano ven a La Bomba de Tiempo como un grupo de percusionistas que realizan recitales, a partir de un sistema de señas y que no incorporan a sus shows otras disciplinas como la danza o el teatro. Cuando el director de La Chilinga realiza un comentario acerca de La Bomba de Tiempo siempre lo hace con insultos y muchas veces declaró públicamente y en sus redes sociales, su mirada peyorativa sobre esta organización. Otros docentes y alumnos han categorizado a este grupo de la misma manera, por el tipo de espectáculo que realizan, por haber tensión entre sus creadores y por la propuesta de talleres similares que brinda cada uno. También pueden encontrarse docentes de La Chilinga que ven a La Bomba de Tiempo como un grupo de

---

<sup>152</sup> Para la concepción de *otredad* nos centramos en lo postulado por Richard Hoggart en *La cultura obrera en la sociedad de masas* (1990).

percusionistas que cuentan con una formación profesional, que realizan shows de percusión con un lenguaje de señas distinto.

Los integrantes de La Chilinga proclaman a su organización como *popular*, por tratarse de una *escuela* de percusión de acceso libre, sin restricción a aquellos que no puedan abonar la cuota mensual. También por su manera de dictar los talleres sin pedir exigencias a sus alumnos, por tocar en sus sedes, como en manifestaciones, junto a organizaciones sociales.

Los músicos que conforman El Choque Urbano entienden a La Chilinga como un *bloco* de percusión brasilera que ejecuta ritmos con instrumentos tradicionales a partir de un sistema de señas. Además, lo registran como el grupo más antiguo de los tres y hacen un especial reconocimiento a la difusión que le dieron al formato de escuela de percusión en el país.

Así como El Choque Urbano, los miembros de La Bomba de Tiempo comparten la visión del lugar fundante que ocupó La Chilinga en el desarrollo de las escuelas de percusión y su trabajo social. A su vez, observan que utilizan un sistema de señas diferente al de ellos.

Finalmente, pudimos evidenciar como diversos sectores del *campo* de la percusión pueden entrar en tensión y como, en última instancia, quien media es el Estado: el segundo Festival Internacional de Percusión “Toque” fue auspiciado por el gobierno kirchnerista en TecnoPolis, pero la organización fue delegada a tres integrantes de La Bomba de Tiempo. Al cerrar la grilla de invitados de este evento no tuvieron en cuenta a La Chilinga; y al enterarse de esto, Daniel Buirá llamó a sus contactos dentro del Ministerio de Cultura para reclamarles su participación en el festival. Acto seguido, un integrante de La Bomba de Tiempo se contacta con él para ofrecerle participar, pero no llegan a un acuerdo porque el director de La Chilinga exigía tocar en el cierre del festival, en vez de Olodum (el bloque de batucada masivo de Brasil), por tener un show *100% argentino*.

Más allá de la intervención de un sector del Ministerio de Cultura para que La Chilinga pudiera participar, al fin de cuentas la organización había sido delegada a tres integrantes de La Bomba de Tiempo que fueron los que decidieron quiénes iban a tocar y en qué momento.

Desde los dos sectores en pugna, pero sobre todo desde La Chilinga, sus músicos expresaron que su organización es la representante de la *percusión argentina*. Al afirmar esto, estarían *naturalizando* la existencia del Estado-Nación como forma de organización social y tendrían como objetivo interpelar a los sujetos que lo conducen para reproducir su *relato*. Es decir, que buscan adueñarse del signo<sup>153</sup> *percusión argentina* para situarse en un lugar central dentro del *campo* de la percusión para que el Estado les otorgue un lugar privilegiado a la hora de convocarlos para participar dentro de su agenda cultural.

Por último, puede expresarse que los músicos pueden formar parte del Estado o pueden “tocar contra él”. La percusión puede formar parte de un espacio colectivo, puede ser resistencia, puede estar entrampado en el Estado, o puede ser la expresión de la protesta en las calles. Todo eso puede ser.

Como en su origen, la música no tiene una nacionalidad que la encadene, aunque se esfuercen por encadenarla. Los tambores suenan para que las cadenas se rompan de una vez por todas...

---

<sup>153</sup> En este caso utilizamos la definición de signo desde la mirada de Voloshinov para problematizar el proceso de significación.

## Bibliografía

- 📖 **ALABARCES**, Pablo y **RODRIGUEZ**, Ma. G. (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires – Argentina, Paidós, 2008
- 📖 **ANDERSON**, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, Ed. Fondo de cultura económica.
- 📖 **BAJTIN**, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003
- 📖 **BÉHAGUE**, Gerard, *La “samba reggae”: invención de un nuevo ritmo símbolo de la negritud bahiana (Brasil)*, Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá - Colombia, 2000
- 📖 **BOURDIEU**, Pierre, *El sentido práctico*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires-Argentina, 2007
- 📖 **BOURDIEU**, Pierre y **WACQUANT**, Loïc, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2014
- 📖 **CARÁMBULA**, Rubén, *El Candombe*, Ediciones del Sol, Buenos Aires – Argentina, 1995
- 📖 **CIRIA**, Alberto, *Política y cultura popular: la Argentina peronista, 1946-1955*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1983
- 📖 **JAMES**, Daniel, 17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera Argentina, *Desarrollo Económico*, 27, 1987
- 📖 **DE CERTEAU**, Michel y **GIARD**, Luce, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, 1999
- 📖 **DORFMAN**, Ariel y **MATTELART**, Armand, *Comunicación de masa y colonialismo, Para leer al Pato Donald*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires – Argentina, 2001

- 📖 **ENGELS**, Federico, *El origen de la Familia, la propiedad privada y el Estado*, Fundación Federico Engels, Madrid-España, 2006
- 📖 **FÉLIX**, Luna, *El 45: crónica de un año decisivo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1975
- 📖 **FIORUCCI**, Flavia, *La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y Estado*, Working Paper N° 20, Latina American Studies Center, University of Maryland, College Park, 2007
- 📖 **FRITH**, Simon, *Cuestiones de Identidad*, Buenos Aires – Argentina, Ed. Amorrortu, 2003
- 📖 **GALLEGO**, Mariano, *¡Qué viva la música! Descargas sobre música e identidad*, Revista Nueva Jornada, del Centro de Investigación Académica y Desarrollo Tecnológico del Occidente Colombiano "Jorge Eliecer Gaitán", número 2, Cali – Colombia, 2013.
- 📖 **GELLNER**, Ernest. *Naciones y nacionalismo*, Madrid – España, Ed. Alianza, 1988
- 📖 **HALL**, Stuart y **DU GAY**, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires - Argentina, Amorrortu, 1996
- 📖 **HOGGART**, Richard, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo, México, 1990
- 📖 **QUATTROCHI-WOISSON** Diana, *Los males de la memoria: historia y política en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1995
- 📖 **MACHADO** Hugo, **MUÑOS** Willy, **SADI**, Jorge, *El toque de Candombe*, Chas-Chas Producciones, Buenos Aires - Argentina, 1999
- 📖 **MANGONE**, Carlos y **WARLEY**, Jorge, *Universidad y peronismo*, CEAL, Buenos Aires – Argentina, 1984

- 📖 **MÉNDEZ**, Leonardo, *Somos Candombe*, Casa de la Cultura Afrouruguaya, Montevideo - Uruguay, 2012
- 📖 **LOCATELLI DE PÉRGAMO**, Ana María, *La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas*, Buenos Aires-Argentina, Ricordi Americana, 1981
- 📖 **OLIVEN** George, *Globalización e Identidad Cultural*, Ed. Ciccus, Buenos Aires – Argentina, 1997
- 📖 **PÉREZ GUARNIERI**, Augusto, *África en el aula*, una propuesta de educación musical, La Plata - Argentina, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001
- 📖 **PIGNA**, Felipe (coordinador), *Bicentenario: dos siglos de la Argentina 1810 – 2010*, A-Z editora, Buenos Aires – Argentina, 2010
- 📖 **PUJOL**, Sergio, *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, Buenos Aires - Argentina, 2013
- 📖 **RICOEUR**, Paul, *Historia y narrativa*, Editorial Paidós, Barcelona - España, 1999
- 📖 **RIVERO**, Carlos, *Bombo legüero y percusión folklórica*, Melos Ediciones, Argentina, 2004
- 📖 **ROMERO**, Elio “Coco”, *El Corsito*, publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval.
- 📖 **ROSSANO**, Salvatore, *El espacio sonoro del bombo con platillo en Buenos Aires*, entre música, ruido e invisibilidad, Revista Argentina de Musicología 12-13, 2012
- 📖 **SADIE**, Stanley, *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Akal, España, 2000
- 📖 **SUAREZ URTUBEY**, Pola, *Antecedentes de la musicología en la Argentina: documentación y exégesis*, 2da ed., Educa, Buenos Aires – Argentina, 2009

📖 **VOLOSHINOV**, Valentin Nikólaievich, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid- España, 1992

📖 **WILLIAMS**, Raymond, *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona - España, 2000

## Páginas web

📁 <http://www.argentina.gob.ar/pais/poblacion/49-inmigraci%C3%B3n.php>

📁 [https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cada\\_Infame](https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cada_Infame)

📁 [http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/392/murga\\_y\\_carnaval\\_coco\\_romero\\_y\\_las\\_murgas\\_del\\_rojas.html](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/392/murga_y_carnaval_coco_romero_y_las_murgas_del_rojas.html)

📁 <http://ar.vlex.com/vid/ordenanza-n-31835959>

📁 [http://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_piojos](http://es.wikipedia.org/wiki/Los_piojos)

📁 <http://es.wikipedia.org/wiki/Vicentico>

📁 [www.santiagovazquez.com](http://www.santiagovazquez.com)

📁 Discurso de Juan Domingo Perón en la Plaza de Mayo (17/10/1945), en [http://www.pjbonaerense.org.ar/Peron\\_Discursos\\_17101945.aspx](http://www.pjbonaerense.org.ar/Peron_Discursos_17101945.aspx)

📁 Gisele Amaya Dal Bó: “La fiesta del monstruo” desarticulación paródica del discurso y del mecanicismo de representación populistas, en <http://amayadalbo.blogspot.com.au/2011/03/lafiesta-del-monstruo-desarticulacion.html>. 2011

📁 <http://sinca.cultura.gob.ar/noticias/i.php?id=22>

## Anexo

### Imágenes de La Chilinga

• LA CHILINGA •



(Logo de La Chilinga – Fuente: <http://www.vuenosairez.com/ar/ciudad-jard%C3%ADn-lomas-del-palomar/agenda/la-chilinga-en-el-palomar/105607>)



(La Chilinga en la marcha por el 24 de marzo en 2015 – Fuente: [http://www.diarioregistrado.com/sociedad/las-mejores-imagenes-de-la-marcha-hacia-la-plaza-de-mayo\\_a56339d1317bfa0004e87bf55](http://www.diarioregistrado.com/sociedad/las-mejores-imagenes-de-la-marcha-hacia-la-plaza-de-mayo_a56339d1317bfa0004e87bf55))



(Daniel Buirá – director general de La Chilinga, junto a su hermana Graciela Buirá – Fuente: <http://agencianan.blogspot.com.ar/2011/04/la-chilinga-sobre-como-aprender-y-ser.html>)



(Uno de los bloques de La Chilinga en los festejos de los 20 años de la organización en el Centro Cultural Padre Mugica – Fuente: <http://www.inforegion.com.ar/noticia/156953/la-chilinga-festejo-sus-20-anos-en-el-mugica>)

## Imágenes de El Choque Urbano



(Logo de El Choque Urbano – Fuente: <http://www.choqueurbano.com/>)



(El Choque Urbano en la presentación de su espectáculo “Baila” – Fuente: <https://thepoisonmag.wordpress.com/2013/06/04/el-choque-urbano-19-de-junio-en-niceto-club-funcion-unica/>)



(Los tres directores de El Choque Urbano, de izquierda a derecha: Sebastián Ablin, Manuel Ablin y Santiago Ablin – Fuente: <http://www.mdzol.com/nota/365349-asi-actuaran-el-choque-urbano-y-la-filarmonica-en-la-fiesta-de-la-cosecha/>)



(Cristina Fernández junto a los integrantes de El Choque Urbano en el acto por los 30 años de la democracia en Argentina – Fuente: <http://seprin.info/2013/12/11/cristina-bailo-en-plaza-de-mayo-mientras-reprimian-en-tucuman/>)

## Imágenes de La Bomba de Tiempo



(Logo de La Bomba de Tiempo – Fuente: <http://www.labombadetiempo.com/es>)



(La Bomba de Tiempo en vivo en el Konex – Fuente: <http://www.ciudadculturalkonex.org/>)



(Santiago Vázquez – creador de La Bomba de Tiempo – Fuente: <http://www.santiagovazquez.com/>)



(Marina Belinco – Jefa de Prensa de La Bomba de Tiempo – Fuente: <https://twitter.com/marinabelinco>)

## Entrevistas

### La Chilinga

**Entrevista a Luciano Molina (34 años) - fue docente de La Chilinga durante 14 años - 12 de agosto de 2015.**

Entrevistador: ¿qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Luciano Molina: Es una forma de expresión primero, para mí. Es una forma de expresión y ocupa toda mi vida. El otro día como que me detuve a pensar un rato y como me parece que ocupa demasiado, yo estudio música, doy clases de música, laburo de eso, digamos, es por todos lados. Escucho música en mi tiempo libre, cuando no tengo que estudiar sigo tocando cualquier instrumento, vas a mi casa y está lleno de instrumentos.

E: ¿Cómo llegó la música a tu vida?

LM: Buena pregunta... Creo que por motu proprio en realidad, porque en mi familia lo único que había relacionado a la música era mi viejo que laburó muchísimos años antes, yo ni había nacido, en una casa de música pero vendiendo, o sea... creo que por motu proprio, de escuchar música, de que me gustara mucho y ahí empezar a meterle. La historia de La Chilinga es tremenda, yo de casualidad llegué a La Chilinga, fui a ver un recital de Los Redondos en River, que yo vivía ahí muy cerca de la cancha, y unas chicas me anotaron. Yo tenía el disco de La Chilinga y me anotaron unas chicas. Y era la primera vez que había un grupo antes que no se, fuera de Los Piojos, muy loco... pero después vos te ponés a rebobinar todo eso y te das cuenta que estás dando clase en La Chilinga, que estás tocando con Dani, después Dani me convocó a tocar en su banda, no entendés muy bien como suceden esas cosas.

E: Pero suceden.

LM: Pero suceden.

E: ¿Cuál fue el primer instrumento que tocaste?

LM: Guitarra.

E: ¿A qué edad?

LM: Y... a los 16 ponele, a los 16 años. Empecé, dejé la escuela, así en un acto de rebeldía estúpida, pero me puse a estudiar. Me puse a estudiar guitarra y me puse a

estudiar fotografía. Laburé mucho tiempo de fotógrafo. Laburé mucho tiempo de fotógrafo haciendo casamientos y toda esa historia pero en también en discos, haciendo fotografía de discos, y bueno, después quedó ahí, hobby...

E: ¿Hoy te doy una cámara y entendés el mundo de la fotografía?

LM: Sí, ni hablar, mucho más lo manual que lo nuevo pero sí, me encanta. Me fascina. Todo el proceso de revelar y eso es alucinante.

E: ¿Cómo es una semana en tu vida?

LM: Muy activa, viajando un montón, porque doy clases en Lanús, Parque Chacabuco, San Telmo, bueno allá en la ex ESMA, yo vivo en Ramos o sea que es viajar todo el tiempo. No tengo auto, no tengo moto, no tengo bici. Y bueno, pero muy rodeado de música, y de mucha gente, vos pensá que los grupos, las clases que yo doy son casi todas grupales, por no decirte todas. No me copa mucho la clase individual. Me parece que cuesta mucho que se sostenga una clase individual salvo que el que viene a hacer la clase tenga demasiado interés en eso. Si lo hace por hobby ya se empieza a complicar, para mí. Está en uno también y en motivarlo a que se cope. Pero no me copa mucho la clase individual, me gusta mucho lo grupal. Y entonces estoy como muy rodeado de mucha gente, por suerte a las clases va gente asique bueno, rodeado de niños, de adolescentes. Yo la particularidad que tengo es que doy clases a niños y a adolescentes en la Universidad de Lanús, y a adultos. Entonces...

E: Ves a todas las generaciones.

LM: A todos. Y es alucinante todo.

E: Ves el proceso entero digamos, desde un niño hasta un...

LM: Yo he llegado a tener un chico que tenía 8 años y lo tengo ahora con 17. Es una locura, un flash, tremendo.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

LM: La percusión tiene algo de lo inmediato. Estoy buscando una palabra, algo de lo instantáneo. Vos vas a estudiar cualquier otro instrumento, guitarra, piano, cualquier cosa que vas a estudiar, necesitás un montón de clases con mucha teoría como para recién después empezar a tocar algunas cosas. No teoría, sino como muchas clases técnicas,

como para después empezar a tocar algo. En la percu, algo muy básico, lo que fuera, pero la primera clase ya te vas tocando. Y eso, la inmediatez genera algo muy loco en la persona para mí. Para mí eso es un flash que te hace después continuar con la percu, porque en un tiro te sentís músico a los cinco minutos. Si más o menos tenés ritmo y eso, y encima vas a lugar como la Chilinga que tu primera clase es con 30 monos más, se genera una energía muy tremenda, que aparte tiene que ver con algo del ritmo interno, incluso del latido del corazón, eso está ahí adentro. El tema es encontrarlo, pero está siempre ahí. Si alguien no hace clases de percusión pero escucha música está moviendo la patita, o baila, el ritmo está ahí, después podés desarrollarlo o no, pero está.

E: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

LM: Yo creo que están 100% ligados, uno se, no sé específicamente a qué de identidad, no sé si hay algo puntual de identidad, pero uno se referencia en la música que escucha, y eso ya es parte de la identidad. Después podés ir a otros procesos más como, no sé, participar en festivales que tengan que ver con alguna cuestión de identidad, pero ya que vos te referencias con, y muchas veces, más allá del idealismo, de tener de ídolo a alguien, a una banda o algo de eso, sino que, incluso así también vos ves a los pibes que hoy en día son tremendos, se empiezan a vestir igual que la persona que le gusta digamos, un músico, el grupo que le gusta y muchos pibes adolescentes, que eso es impresionante, que les gusta mucho música que, con esto de la globalización escuchan música de Japón, y no sólo se referencian con eso y las pocas veces que vienen acá esos grupos los van a ver, sino que empiezan a estudiar idioma, y los locos te saben hablar en japonés. Me parece que hay mucho de música e identidad, se relaciona demasiado a mil. En particular, yo entré en La Chilinga en un momento en donde estaba muy ligada a Madres, a Abuelas, a H.I.J.O.S., pero yo ya venía de antes... el laburo de la fotografía a mí me llevó a la Plaza de Mayo, a varias de las rondas de los jueves, y después entré a La Chilinga, y fue como que me cerró todo, participábamos siempre en las marchas con H.I.J.O.S. cuando todavía no estaba muy bien vista la marcha, y que la policía te sacaba corriendo todavía, entonces como para mí siempre se juntan. Y después, esto que yo digo que no sé si es casualidad o no, pero después la vida te va llevando a lugares... hoy estoy dando clases en la ex ESMA, o sea, estudio ahí y doy clases. Es muy loco.

E: ¿Hay alguna diferencia entre música nacional y música internacional?

LM: Sí, obvio que hay. Ya de movida el idioma es una gran diferencia. Pero creo que hoy en día con tanta globalización dando vuelta no es un impedimento para que los pibes escuchen grupos de afuera, y esto que te digo, como que incluso hasta los incentiva a estudiar otras cosas que no tienen que ver 100% con la música como es el idioma, pero sí, claramente hay diferencia. Estaría bueno también, o sea, a mí me gustaría, que un poco en la facultad donde yo estudio se da, pero como que los chicos que vayan a estudiar música, donde sea, conozcan las músicas de afuera pero además conozcan nuestra música, que está un poco dejada de lado últimamente.

E: Ah, ¿sentís que hay como un corrimiento en la música nacional?

LM: Más que la música nacional, la música autóctona en realidad. Porque hay mezclas, ahora con esto de las etiquetas... para mí la música nuestra es la de cada región pero en sí nosotros tenemos como un folklore argentino, y después latinoamericano. En ciertos espacios eso está como olvidado, perdido, desperdiciado incluso, y en otros lugares no, yo no puedo creer cada vez que voy a Santiago del Estero, fui el mes pasado a la Marcha del Bombo Legüero y hay 8000 bombos tocando, es una cultura que no se puede creer. Santiago del Estero tiene una cultura que no se puede creer. Después los pibes tienen que aprender lo que les gusta, pero como que esa raíz la tienen que conocer, porque además vos, o por lo menos la experiencia que yo tengo es que cuando la conocen después la desarrollan, no por ahí tocando solamente eso, pero fusionan, en el interior hay mucho de folklore pero folklore con batería, guitarra eléctrica, y eso está buenísimo. Porque tenés la raíz metida ahí y la *aggiornaste* como a vos te gusta hoy, año 2015.

E: ¿Qué relación podés llegar a ver, si es que la hay, entre la cancha, los bombos y el peronismo?

LM: Hay mucho... igual los bombos para mí tienen más relación primero con la protesta, la protesta social. Siempre hay un bombo, siempre hay un redoblante. Para mí, no lo estudié el tema en detalle, pero para mí de ahí pasa a la cancha. Y ahí se hace una mezcla medio rara, porque también en el medio están las murgas, una de las cosas que Dani decía que si las murgas no hubieran existido no hubiera existido La Chilinga. Yo creo que algo de eso hay. Porque además, la murga va a la calle, entonces empieza a haber... tal vez, habría que estudiarlo bien el tema, tal vez habría que ver dónde sale primero los bombos, en la protesta, en la murga, en los dos lugares al mismo tiempo... y después para mí va a la cancha. Y después hay otra historia que la murga la mata la dictadura,

vuelve en los 90, a fines, a mediados de los 90 vuelve un poquito y ya los fines de los 90 se empieza de vuelta con los corsos y los carnavales y ahí se mezcla el fútbol con la murga mucho. Y no tan bien, no le hizo bien a la murga esa mezcla. El fútbol ya está bastante mal desde hace un montón de tiempo, pero a la murga, vos tenés murgas que hoy en día no pueden ir a tal barrio a tocar, porque se mezclan las barras y eso no está bueno para nada. Pero en realidad, yendo a la pregunta, para mí está como súper relacionado, debería leer más como para darte una respuesta más certera, pero para mí es mucho de lo mismo.

E: Pensando justamente en el tema de las murgas, ¿qué pensás de lo que fue la vuelta del feriado de carnaval para la murga, creés que sirve, que no? ¿Cuál es tu perspectiva en relación a eso?

LM: Yo creo que sirve porque es un símbolo, y los símbolos está bien que estén. Pero las murgas ya venían laburando hace un montón de tiempo, incluso agrupándose, estaba el movimiento independiente de murgas. Que haya vuelto el feriado está buenísimo porque además era algo de la dictadura militar que no puede seguir existiendo. No pueden seguir existiendo leyes de la dictadura militar, no puede seguir existiendo gente que empezó su carrera política o de otra índole en la dictadura militar. Pero lo loco es que mucho está relacionado con la música... mirá el fútbol, Grondona nació con la dictadura militar y se murió, si no se moría seguía. Me parece que es un gran logro que vuelva el feriado del carnaval y eso 100% gracias a los murgueros, porque siempre hacían las marchas para que se volviera el feriado de carnaval y me parece hiper válido y todavía hay millones de gente que no lo entiende. Debería volver para mí el carnaval pero no solo de murga, yo me acuerdo mis viejos que me contaban que iban al carnaval al club comunicaciones... ya no existe más todo eso viste, está bueno que la gente lo entienda porque después pasa... el otro día vi en Facebook algo tremendo: pusieron una foto unos vecinos de Urquiza, un flyer que decía "Basta de murgas en el barrio", pero era muy agresivo, usaban una palabra que era muy agresiva. Y yo no podía creer que hoy en día pasara eso, viste. Y en cierta forma hay un montón de gente que sigue pensando así. Entonces si el logro del feriado del carnaval viene de la mano de otras cosas que la gente logra entender: por qué el feriado del carnaval, de dónde viene el feriado del carnaval, qué es el carnaval, por qué las murgas, qué hacen las murgas en el barrio... la murga donde yo estoy, o dónde yo estaba, que si Dios quiere este año me gustaría volver, hace un montón de cosas en el barrio, yo no sé si todo el barrio que está en contra, bueno justo en colegiales no pasa nada pero, no sé si la gente de Urquiza sabe lo que hace la murga de Urquiza, más allá

de los carnavales. Que los carnavales, además están buenísimos, porque la murga te alegra la noche, pero, aparte todo el significado que tiene la murga, por qué tiene el traje que tiene, por qué bailan como bailan, yo no sé cuánta gente sabe todo eso. Si tal vez supieran eso no verían la murga como una amenaza... ¿cómo lo vas a ver como una amenaza? Las cosas que pasan en la murga, en el fútbol, en la calle, a las tres de la tarde, a las doce de la noche, no porque alguien esté tocando el bombo... muy por el contrario.

E: Y ¿qué es el carnaval? Ya que lo nombras, ¿qué es para vos el carnaval o qué significa dentro de nuestra cultura el carnaval?

LM: El carnaval en principio es la fiesta popular, es la fiesta popular. El carnaval, hasta donde yo sé, es como la primera forma que tiene la gente esclavizada de poder movilizarse, festejar, de hecho de ahí vienen los trajes de la murga. Ellos usaban los trajes de sus dueños y el raso viene de porque los daban vuelta, les quedaba la parte del forro del traje, por eso de ahí viene el raso brillante. Y el baile, el típico baile de la patadita y los tres saltos viene de sacarse las amarras que tenían en los pies. O sea, tiene todo un significado muy importante y acá en argentina hay tremendas fiestas de carnaval, sobre todo en el norte. Y acá en Ciudad de Buenos Aires que yo es la que viví me parece que es genial, y que no la van a matar de vuelta a la murga como la quisieron matar hace no tanto por ejemplo cuando Macri quiso armar el Murgódromo que era un chiste que lo único que quería era recaudar guita digamos, pero el carnaval es eso básicamente, la fiesta popular, para mí.

E: Retomando un poquito con La Chilinga ¿por qué crees que el Estado retoma a La Chilinga en su agenda cultural?

LM: Yo creo que en realidad no pasa por La Chilinga o por otros grupos sino por la revalorización que se hizo de la cultura este último tiempo. A mí me tocó ir a tocar cuando se declaró La Chilinga de interés cultural junto con El Choque Urbano. Y eso está bueno también, es una figura, un símbolo, pero lo más importante es, a mi manera de ver, es revalorizar la cultura toda. No por nada los festejos de día patrio últimamente son los festejos que son, ahí te demuestra que hay una revalorización de la cultura. Y no solamente en eso, porque también eso es un día en particular, pero la lucha de los centros culturales que están cerrando acá en Ciudad de Buenos Aires, que se haya generado el Ministerio de Cultura, y a partir de eso un montón de medidas que se tomaron

de Cultura que no se conocen todavía, que es algo nuevo, para todos. Hay muchos programas del Ministerio de Cultura que están buenísimos, le dan la posibilidad a los pibes, o no tan pibes, de grabar sus primeras canciones sin cobras, tenés una cantidad de temas que si son los primeros que grabás te lo hacen gratis. Y eso va siendo como una rueda de que la gente se vaya metiendo más en la música y en la cultura en general digamos, hay como una revalorización de eso. No creo que sea con La Chilinga en particular o con algún grupo en particular, es con todo para mí. Y, en realidad, cuando se revaloriza la cultura empezás por lo referente. La Chilinga es un referente de percusión acá, fueron pioneros de la percusión acá. Cuando acá no había casi nada al respecto que era el momento en que las murgas no estaban era La Chilinga y Caturga, que después Caturga terminó siendo El Choque. Entonces me parece bien que si vas a hacer eje ahí empieces por los referentes, por los que la pelearon, por los que lo hicieron digamos primero, y bueno, después ahora es un mundo tremendo la percusión, hay grupos de percusión por todos lados y está buenísimo pero en su momento era La Chilinga y algunos más nomás entonces está bueno que se empiece por ahí.

E: Hablando de días patrios y de actividades culturales, hubo un hito bastante importante para la escuela de La Chilinga que fueron los festejos del Bicentenario. ¿Cómo los viviste vos? ¿Cómo viviste esa fecha?

LM: Yo me volví loco, desde que me enteré que íbamos a tocar ahí hasta vivirlo, que fue un montón de horas porque estuvimos esperando un montón de tiempo ahí para tocar y después se largó la lluvia pero tocamos igual. Yo tenía un viaje para hacer ese fin de semana y me quedé acá para vivir eso. Me parecía excelente, y estuvo a la altura de lo que me imaginaba digamos, no sólo la participación nuestra sino todos los festejos. Yo lo viví con mucha alegría como todo lo que hice con La Chilinga que nunca pensé que iba a hacer en mi vida, eso fue una de las cosas más importante que me pasaron en La Chilinga y estuvo buenísimo.

E: ¿Qué diferencia podés ver entre La Chilinga, El Choque Urbano y La Bomba de Tiempo?

LM: Se puede hablar libremente, ¿no?

E: Sí, totalmente.

LM: La Bomba de Tiempo es una elite de gente. Creo que no hace falta hacer mucho foco en eso. Cuando a vos lo que te importa va más allá de la música, cuando tenés otro tipo de interés que no es lo artístico ya te empezás a meter en lados medios raros. Cada quien es libre de hacer su camino como quiere, está de más decirlo incluso, pero no sé, me parece que la música no es un lugar para formar elites, eso pertenece a otro palo, no sé, la política si querés, pero no en la música. En la música hay que aprender otras cosas. Pienso yo, ¿no? Después La Chilinga me parece, de los tres que me nombraste, como lo más popular, y El Choque me parecen geniales, son tremendos, son amigos, tocamos muchas veces con ellos. Después del Choque hay otra rama que se abrió y formaron La Urraka, que está buenísimo, me parece que está buenísimo pero ya estás hablando de otra cosa igual. El Choque mezcla mucho de teatro con la percusión, entonces ya estás hablando de otra cosa, no hay un parámetro más común de comparación. Ni mejor ni peor, te puede gustar más una o la otra, a mí El Choque me encanta, pero no haría lo que hace El Choque porque no tengo la formación de ellos. Incluso tuvimos, mirá lo que me acordé, hace un montón de años vino Seba de El Choque, tan conocido ahora Seba por su incursión en el Master Chef (risa), y nos dio clases. Nos dio clases no de música sino de actitud artística digamos, mucho de juegos teatrales y toda esa historia. Alucinante... yo en ese momento dirigía el bloque más viejo de Capital y tuve la posibilidad de hacerlo con el bloque mayor de la Chilinga como alumno digamos y el bloque de alumnos de Capital como profe, y tener otra visión de eso. Y fue alucinante, fue alucinante. No sé cual era el intento de Dani cuando lo quiso llevar a Seba ahí, no sé cual era su objetivo mejor dicho, pero en mí abrió como una puertita que no la seguí desarrollando pero que me interesa, esto de saber... y para mí en La Chilinga hace falta un montón, como que saber que te estás parando en el escenario y hay un montón de gente mirándote y que lo que tocás está buenísimo pero tenés que acompañarlo de una actitud, de un movimiento, incluso para tocar mejor, para llevarte mejor con tus compañeros, muchas de las cosas que se hacían las hacíamos antes de abrir el telón para tocar, y era tremendo, era impresionante.

Retomando la pregunta, La Chilinga es la más popular, claramente, es la más popular y tiene esto de que... porque El Choque ahora también se conformó como compañía y una compañía hoy en día y hoy, se choca un poco con lo popular, porque ya tenés que elegir como un músico profesional que se dedique a eso, o un actor, porque es teatral... en cambio en La Chilinga puede entrar cualquiera, no tenés un examen de ingreso, no hace falta que sepas nada de música, podés tener desde 5, 6 años como 80, como los hubo en

La Chilinga, lo que pasa es que después yo hago un paréntesis en cuanto a lo popular y en cuanto a la educación popular. Pensar que La Chilinga es la educación popular es una equivocación. Es una escuela popular en el sentido que cualquiera puede entrar, que es accesible a cualquiera, incluso si no podés pagar, podés entrar igual y se verá la forma en que se solucione ese tema, pero no es un lugar donde se enseñe la música basada en la educación popular, ahí es un gran tema que yo tenía con eso, como una gran contradicción. En un momento yo leí muchísimo sobre educación popular y no hay casi nada de educación popular en La Chilinga, habría que repartir un par de libros de Freire por ahí... tiene un montón de cosas hermosas La Chilinga, pero hay una gran equivocación que para mí no es educación popular.

E: ¿Estaría mal la titulación de Escuela popular de percusión?

LM: No, no estaría mal eso sino que después lo que está mal para mí es decir que es una escuela, los que hablan desde adentro de La Chilinga diciendo que es una escuela de educación popular le pifian. Es una escuela popular, popular entendiendo como de accesible a la gente, y que lo que se genera también es algo popular, muchas veces hay mucha gente que decía que La Chilinga era como un club, y que incluso había mucha gente que iba más por el club que por la percusión en realidad. Yo tenía un compañero que pasó por La Chilinga antes que yo y que decía que La Chilinga era 70% franela y 30% percusión. Y yo creo que algo de eso hay, y no es algo malo, es algo que está buenísimo, pero en eso se perdía un poco en cuanto a la formación de los docentes. O sea, no había tanta preparación, y después terminás chocando como pasa ahora para mí, o sea, si vos no te formas tenés un tope. Si tenés ese tope, ¿cómo seguís dando clase?

E: Se harán otros proyectos, otras cosas... ¿o no?

LM: Sí, si hacés otros proyectos está perfecto pero si sos una escuela de percusión cambiale el nombre de última, ponele "Club atlético La Chilinga", no sé. Pero yo lo digo con buena onda más allá... es un lugar que, una de la razones por las que me fui era porque nunca iba a hablar mal de La Chilinga estando adentro de La Chilinga. Tampoco hablo mal desde afuera, cuento lo que yo viví y lo que a mí me parece. A mi me dicen, que me ha pasado, un montón de gente que todavía se piensa que estoy en La Chilinga, o de gente que me pregunta de entrar a La Chilinga para empezar a estudiar percusión, y yo les digo que vayan, que vivan esa experiencia, que la pasen. Para mí hay que pasar esa experiencia, y después cada uno hace la que hace. Si en realidad, lo que a vos te

importa es la percusión, vas a estar un tiempo en La Chilinga y vas a seguir estando y haciendo otra cosa a la par, o te vas a ir de La Chilinga y te vas a poner a estudiar algo más, así más profesional. Y La Chilinga tiene mucho de profesional pero se estanca en un momento, no sé... yo pienso eso.

E: en La Chilinga no se hace esa distinción entre profesional y popular, digamos, es una enseñanza poco metódica quizás, de alguna manera tiene que ver con la imitación y no con la escritura, con la lectura, es desde otro lugar creo.

LM: Sí, pero yo no hablo de eso, porque en realidad esa imitación va en contra de lo popular digamos, de la educación popular. Para mí la educación popular no es tocar esto que yo te estoy mostrando solamente, yo cuando daba clases en La Chilinga no hacía solamente eso. O sea, más vale que lo hacía porque los toques eran los toques que tenías que dar, vos tenías un programa de estudios pero la historia está en generar el conocimiento, en que los pibes, los chicos o los grandes, generen su propio conocimiento y no que todo sea repetir lo que hace el profesor. Yo me aburro sino, si es solamente eso... yo como alumno digo, me aburriría, digo, tenés que generar algo tuyo dentro de ese conocimiento. Ahí es donde choca con la educación popular para mí.

Está mal también, a mi forma de ver relacionar la escritura con lo académico. Yo estudio tecnicatura de música popular y me enseñan a escribir, me enseñan a leer, pero te enseñan a leer como una herramienta. Porque después están los conservatorios en los que la gente que sale del conservatorio, en su gran mayoría si no lee una partitura no puede tocar nada. Dicho por ellos mismos, no por mí. En cambio si vos la partitura la tomás como una herramienta... ponele yo no puedo creer que los profes de La Chilinga, en su momento, no sé ahora, no sabían escribir ni leer música. Ni siquiera notas, rítmicas. O sea para mí si vos estás al frente de 30 personas, de esas 30 a cualquiera le podés generar la duda de cómo escribir algo. Y vos tenés que saber darle la herramienta para que si un pibe quiere sacar lo que vos estás tocando por imitación lo saque por imitación, si lo quiere sacar por lectura lo saque por lectura, si se lo tenés que grabar se lo tenés que grabar y si lo tenés que escribir como un "pa pa pum" como me ha pasado a mí con una compañera que se lo escribí no en rítmica sino en "pa pa pum" como lo entendía ella y lo sacó perfecto, lo tenés que hacer con "pa pa pum". Vos le tenés que dar las herramientas para que el pibe o la piba pueda sacar el mejor provecho de la clase y que llegue a su fin, aprender.

E: ¿Existe la percusión argentina?

LM: Yo creo que sí, las murgas ni hablar. Para mí la murga, más allá de ser porteña, es argentina. La Chilinga es argentina. Yo referencio más lo popular con la Argentina.

E: ¿Cómo sería eso?

LM: No sé por qué en realidad. Pero me parece que las expresiones más populares que podría ser la murga sin duda, y La Chilinga también... la murga engloba un montón de otras cosas, no sólo la percusión. Pero La Chilinga es más percusión, me parece que ha logrado un, no un sonido, pero sino un estilo. Un estilo propio que vos escuchás tambores y lo escuchás de lejos y te acercás y ya sabés que es La Chilinga. O por lo menos a mí me pasa. Es una visión acotada porque yo estuve mucho tiempo ahí adentro pero me parece que es real. Viste cuando hay bandas que logran ese estilo, vos escuchás el principio de un tema de Babasónicos y ya te das cuenta que es Babasónicos. Escuchás el principio de un tema de los Chilli Peppers y te das cuenta que son ellos. Bueno, La Chilinga te das cuenta que es La Chilinga. Es difícil explicar por qué, pero para mí te das cuenta que es La Chilinga. Y yo hago una relación, no sé por qué, tendría que pensarlo, con esto de las expresiones populares y lo argentino. Además, habría que comparar qué es lo otro digamos, si hay otra cosa, por qué esa otra cosa, cosa entre comillas, no por decir cosa entre comillas, pero por qué esa otra cosa no sería argentina también. Yo creo que tiene que ver más con llegar a un estilo propio. Y La Chilinga tiene eso, de grabar con Los Piojos y tener un ritmo que no suena a brasilero. Graban con Mercedes Sosa y no suena a brasilero. Y están usando tambores de origen brasilero. Graban, no sé, no me acuerdo con quién se grabó algo de yoruba, de tambores yoruba y toda esa religión... bueno, Los Piojos. La introducción de Maradona es eso, y no te suena, o sea vos después cuando te ponés a estudiar ya sabés que es eso, pero no te suena a algo que es de África, suena de acá. Y eso tiene que ver con el estilo de quien lo toca. Uno de los mayores logros de Dani para mí es ese, haber dado un estilo a La Chilinga, y de eso yo creo que te hablaba él cuando te decía "hacemos siempre lo mismo". Para mí era eso. Y esto de "la Chilinga bien argentino y con eso alcanza" y me parece que un poco de eso hay. Yo también lo discutí cuando estaba todavía en la escuela cuando le metían ese título. Y en un punto te puede sonar hasta que te quedás ahí y sólo eso, pero si lo ves de otro lado es como eso, es argentino 100%, mucho de lo popular de La Chilinga tiene que ver con darle la posibilidad a los propios alumnos de la escuela no sólo a que toquen en teatros como El Ateneo sino que graben discos... Y algo super importante que te lo iba a

decir antes y me había olvidado era que, importante de La Chilinga es que por lo menos la gran camada de los primeros profes, yo igual entré en una segunda camada, pero hasta mi camada y creo que un poco más son gente que se formaron dentro de la escuela. No traen profesores de afuera y te enseñan. Pasó muy pocas veces eso, con ritmos en particular tipo djembé, que traían un profe de afuera y daban djembé, o pasó con bombo legüero que está Dani Tejeda, pero los demás nos formamos en la escuela y eso tiene un valor super grande para mí.

**Entrevista a Tomás Barbeira (26 años) – docente de La Chilinga, sobrino de Daniel Buirá (director general) y militante de La Campora – 3 de agosto de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Tomás Barbeira: Hace muchos años ocupa el 100% de los pensamientos y los sueños y absolutamente todo. Después en la realidad la música, si vos no podés llegar a llevar al pan a la mesa, por la música, por diferentes cuestiones, empieza a acotarse ese porcentaje o ese lugar por una cuestión de que quizás vos tenés que atender un quiosco y vos no querés atender un quiosco, tenés que seguir o estudiando o tocando, entonces a veces se acota eso, que no es lo ideal, pero si pensamos en un ideal sería el 100%.

E: ¿Cómo llegó la música a tu vida? ¿Cuál fue tu primer instrumento?

TB: Mi primer instrumento fueron unas congas que me regaló mi tío, unas congas hermosas verdes que todavía las sigo usando y me las siguen pidiendo prestadas porque son de una camada vieja muy copada. Ese fue mi primer instrumento, pero igualmente, además de por mi tío, creo que la música llegó a través de mis viejos en mi casa. Mi viejo un megalómano, y mi vieja fanática de la música también, así que así.

E: Esto era cuestión medio familiar.

TB: Sí, sí, familiar. Si ahondamos, si hago el árbol genealógico creo que hasta a mi tío le gustó la música por mis viejos también, no sé, creo que mis viejos saben mucho. No sé cómo, pero conocen de música y es el día de hoy que mi viejo me manda un mensaje o me llama y me dice “¿escuchaste tal cosa? Bueno, escúchalo que te va a gustar”. Decís “¿Cómo puede ser que un tipo de 60 años se siga informando y encontrando lo nuevo de la música?” Yo creo que es por ese lado.

E: Dentro del lugar que ocupás hoy dentro de La Chilinga, ¿Cómo es una semana en tu vida? ¿Cómo está ordenada?

TB: Bueno, desde temprano, ahora estamos con un proyecto con Dani en conjunto con el ministerio de cultura que se llama EFIAP, quiere decir Espacio Federal para la Integración al Arte Popular, que es encontrar los puntos débiles en las gestiones de los espacios populares culturales que no pueden llevar a cabo sus objetivos. Te doy un ejemplo para que se entienda: un espacio cultural en Morón, que es donde yo vivo, en el Municipio de Morón, si no tiene ayuda de la Intendencia o no tiene ayuda...es muy probable que no pueda comprar instrumentos, que no pueda, si hay una gotera no la pueda arreglar, y bueno nuestro rol vendría a ser tratar de que se autogestione principalmente, y después si desde el ministerio se puede dar una mano, muchísimo mejor. Eso es toda la mañana hasta la tarde me ocupa eso. Después bueno yo soy un militante político...

E: ¿Tenés que ir a algún lugar?

TB: No, trabajo desde la oficina de la sala, trabajo por teléfono y por mail. Después, hace poco bueno me junté con un pibe que lo habían echado de un lado, que se llama Tambores del Oeste el grupo de él, un pibe muy copado que se llama Yago. Nos juntamos porque él vive en Caseros y yo en Palomar pero con él... si me pasa lo mismo con un percusionista o un músico en Formosa va a ser más difícil por una cuestión de recursos, pero nos juntamos virtualmente. Después de eso, 5 de la tarde yo soy militante político, tengo un rato libre para desarrollar esas actividades, estoy a cargo de una unidad básica, un local o lo que sea, y después de ahí, a partir de las 6 y media ya doy clases todos los días, en La Chilinga y también clases particulares. Menos los domingos casi todos los días.

E: ¿De lunes a sábado?

TB: De lunes a sábado de las 9 de la mañana hasta las 11 y media de la noche.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

TB: Creo que lo primero que genera es un colectivo. Sea como sea, cada grupo, lo podemos ver acá en La Chilinga, el bloque lunes de Saavedra es diferente al bloque miércoles de Saavedra o muchísimo más diferente con el de Varela o el de Palomar por cuestiones geográficas. Aunque parezca cerca, es muy diferente la idiosincrasia de cada lugar. Creo que la percusión genera eso, unión, porque la percusión sólo no se puede

tocar, por lo menos tres tienen que ser para tocar, entonces ya eso genera que necesites de tus compañeros y tus compañeros necesiten de vos. Yo estudié mucho, todo lo que sea, puedo tocar un ritmo en las congas, estudiar un libro yanqui, está todo bien, pero eso lo puedo hacer en mi casa. O tocando de sesionista con alguien que te paga y está todo bien, pero realmente la percusión se toca en grupo y genera amistad, reconocimiento, que es fundamental, que creo que en la música como en todos los aspectos hay competencia. En la percusión si no tenés al de al lado, no podés tocar. Si vos tenés un bloque de batucada y te faltó el del redoblante es muy difícil que puedas llegar a tocar algo lindo o lo mismo el que toca cualquiera de los otros instrumentos. Es unión y colectivo, es entre todos. No se puede hacer solo la percusión.

E: Bueno, pensando justamente eso... ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

TB: Bueno, son dos cosas diferentes porque la identidad cultural puede abarcar un montón de otras áreas que no es sólo el arte. Yo tengo el pensamiento y la creencia que la cultura no es sólo el arte o el ocio como a veces se cree que bueno, cultura es que venga a tocar Fito Páez a la plaza... es parte de la cultura, pero no es toda la cultura. A veces es más cultural, yo desde mi lado, juntarnos con mis amigos a comer un asado y hablar de River que ver un show de lo que sea, de una sinfónica tremendamente impresionante que eso lo van a entender muchos pocos. Es un laburo que hay que hacer, es un laburo de parte de todos crecer musical y culturalmente. Pero la música y el arte no siempre necesariamente van de la mano. Yo creo que por ejemplo una reforma cultural muy importante es que haya Fútbol para todos hoy en día. Creo que es identidad cultural argentina es River, Boca, San Lorenzo, Huracán, Vélez, Racing, Independiente, creo que eso forma parte, es la columna vertebral de la cultura argentina y me parece que está bien que así sea. Y hay veces que escucho intelectuales que dicen "La cultura es escuchar un quinteto de jazz". También. Pero no es sólo eso, me parece que la música forma mucha parte de la cultura porque a través de la música te hacés amigos, vas a recitales, tocás, aprendes a tocar, o lo que sea. Pero esas creo que son las diferencias entre la música y la identidad cultural.

E: Bien. ¿Ves alguna diferencia entre la música nacional y la internacional?

TB: Sí, totalmente. Muchísimas diferencias. Por ejemplo podemos ir al rock and roll que es una de las cosas que más escucho, podemos no sé, los rockeros nacionales obviamente

tienen un horizonte o un norte en los Beatles, en los Stones, en The Who, en todas las bandas que nos formaron, pero, tiene su identidad cultural el rock nacional. Vos escuchás por ejemplo bandas impresionantes como Soda Stereo o Los Redondos y no tienen nada que ver con cualquier banda... Sí le podés encontrar alguna similitud a un efecto de una guitarra, lo que sea, pero la poesía es muy diferente, las armonías son diferentes... por ejemplo Spinetta, que es un rockero, si se quiere, nacional, ¿dónde lo encontrás, dónde lo comparás con alguien de afuera? Creo que absolutamente con nadie, decís bueno Spinetta es John Lennon. ¡No! Ni siquiera, porque John Lennon es John Lennon, hizo otra cosa y Spinetta acá creo que no se puede comparar y eso también es parte de lo que hablamos de la identidad cultural.

La identidad cultural de La Chilinga es que tanto los alumnos como docentes, muchos no sean o no seamos músicos o percusionistas profesionales, el sello viste que te lo pone el mismo mercado o la misma industria. Sin ese sello podemos haber tocado, o sea, yo tengo amigos en Varela que tocaron en la cancha de River con Los Piojos y después de eso al día siguiente tenían que despertarse a las 04.30 para ir a la fábrica. Ahí creo que hablo un poco de la identidad cultural en La Chilinga.

E: ¿Qué relación ves entre la cancha, el peronismo y los bombos?

TB: Qué buena pregunta... Tiene muchísimo que ver, muchísimo. Absolutamente. Mirá, por ejemplo el bombo, el bombo de murga como lo vemos nosotros, si no recuerdo mal en el '64 fue prohibido por instrumento peronista... entonces eso nos lleva a pensar en que en la cancha se toca el bombo, hace poco se incorporaron los vientos, las trompetas que llevan la melodía que me parece genial, pero o en la cancha o en una manifestación o en una movilización, ¿qué es lo que te marca que está pasando una marcha? Los bombos. Y eso es históricamente peronista, es históricamente argentino y sobre todo porteño. Porque el bombo, a mí me explicaron una vez, es una mezcla de lo afro, lo italiano con la tarantela, que la tarantela con los platillos y el baile es muy parecido a lo que fue la murga porteña al principio, viste, ese baile que a veces parece, vamos a ponerle, ecléctico, por poner una palabra, es muy parecido a la tarantela, y el golpe de los platillos es muy parecido. Y nosotros, bien porteño bien de Buenos Aires, el bombo a tierra, el parche "tun tun", eso nos marca una diferenciación y una unificación entre lo que acabás de decir, entre el bombo, el peronismo, la cancha... es para un estudio antropológico de 800 mil millones de años hermoso muy divertido, pero para resumir yo creo que, primero, climáticamente acá en Buenos Aires no podía ser de otra manera que cuando los negros

los largaban para que toquen un rato, en verano, no se podía tocar muy rápido, no se podía bailar muy rápido porque hacía 37 grados, no es lo mismo en otras zonas del país. Entonces eso tiene no sólo lo argentino sino más que ver con lo porteño el bombo. Porque el bombo vos lo trasladás, lo llevás a Mendoza el bombo y vas a ver diferencias, estoy totalmente seguro de eso.

E: En la actualidad, ¿qué es lo que te hizo ser más reconocido? ¿Qué es lo que te llevó a vos a ser más reconocido en la organización en la que estás o por otras personas u otros sectores?

TB: Creo que, primero que todo, por estudiar. Por no vender humo. Con los errores que uno puede tener o las falencias, pero yo fui muy estudioso, más cuando era chico, ahora no tanto, hablando de la percusión y de la música estrictamente. Ahora estudio pero otras cuestiones, en una facultad, todo muy serio.

E: ¿Qué estás estudiando?

TB: Ciencias políticas en la Universidad de San Martín. Arrancando igual. Mis compañeros sobre todo en eso, en haber estudiado... quizás cuando uno está tocando algo que para mí es equivocado acercarme y decirle “che fijate cómo hacer esto”, siempre tratando de mejorar, porque también yo podría decirle “sí, yo estudié mucho, lo que vos hacés está mal”. Y eso me parece que es una cagada y trato de no hacerlo, lo mismo con los alumnos, no cagar a pedos a nadie porque está tocando mal, sino generar un espacio de creatividad. Y dentro de esa creatividad seguir ciertos límites. Porque tampoco, y hay muchos espacios y muchas expresiones en Buenos Aires que están muy bien que es “bueno, toquemos, vamos a tocar, somos un grupo de locos que tocamos”. Está bien, es una expresión. Yo creo que hay límites porque nosotros representamos, o tratamos de interpretar música que viene de hace muchísimos años, música que fue religiosa, que nos trajeron negros acá esclavizados, que los mataron, los violaron, les robaron los hijos, les hicieron de todo, tampoco se puede decir “bueno, un tambor es una cosa para divertirse”. Sí, es una cosa para divertirse pero también hay que tener un poco de conciencia y memoria de dónde viene, por qué llegaron acá, o sea, acá estamos enfrente de un timbal... no es porque sí, una cosa de madera con un parche. No es que lo inventé yo, lo inventó Dani o lo inventó Ramiro Musotto en Brasil. Igual Ramiro tiene mucho que ver con el invento del timbal, ¿no?. Pero no es porque sí, me parece que está bueno tocar,

divertirse, cagarse de risa, que es fundamental, pero teniendo en cuenta un montón de otros aspectos que no nos podemos olvidar.

E: ¿Por qué crees que el Estado, el Estado actual, los viene retomando en su agenda cultural?

TB: ¿A La Chilinga digamos?

E: Sí.

TB: Yo creo que tiene mucho que ver con muchos actores que están en el Estado hoy en día que no estaban en el Estado cuando empezó La Chilinga y empezó la carrera digamos de La Chilinga, que es la gente que éramos amigos antes. Hay mucha gente conocida, hay mucha gente que yo conozco de cuando era chico que ahora tengo una reunión en la subsecretaría de tal cosa. Y antes era un militante que estaba tirando piedras a la Casa Rosada o al Congreso o a cualquier cosa. Yo creo que tiene mucho que ver con eso y con el reconocimiento de lo popular de La Chilinga y de transformar objetivos en hechos. Objetivos meramente sociales, porque si vos te ponés a pensar, objetivos musicales los puede cumplir cualquier persona de clase media, clase media alta que tiene tiempo libre y plata para comprar libros, con un poco de esfuerzo lo puede cumplir. Una persona con diferentes riesgos sociales o situación riesgosa, es mucho más difícil. Y nosotros lo vemos eso, ese objetivo de decir “bueno, voy a tal barrio que no están los recursos y no están las situaciones o las condiciones dadas, bueno, vamos a ver qué podemos hacer”. Entonces empieza por ese lado. Creo que el reconocimiento viene de ahí, que la escuela se basó siempre en lo popular.

E: Mirá. ¿Cómo viviste los festejos del bicentenario de Mayo? Que fue digamos un hito para La Chilinga de alguna manera, y fue muy masivo. ¿Cómo lo viviste? Creo que hubo un antes y un después en la escuela después de ese hito.

TB: Sí, creo que, no quiero exagerar, pero éramos 200 tocando en la calle abajo del agua y creo que 180 terminaron con gripe y eso estuvo muy bueno, porque es también parte de lo colectivo. Nos mojamos todos, bueno nos mojamos todos. Nos enfermamos, bueno, nos enfermamos. Me acuerdo después de eso de La Tingui o de alguien más acá secando los tambores y yo estaba en Palomar creo que con Popi haciendo lo propio, o sea, cada uno en su sede secando los tambores, diciendo “bueno, tocamos, estuvo increíble, la pasamos todos muy bien, corrimos, no encontramos los micros, quilombo,

fuegos artificiales, lluvia”, pero volvimos acá y era exactamente lo mismo, más allá de haber estado en la Plaza de Mayo, volver a las bases digamos, cada uno a su sede y hacer lo que habíamos hecho el día anterior. Cuidar nuestras cosas, nuestras cosas nos cuestan mucho, que lo hacemos con un esfuerzo propio... fue un antes y un después a nivel cantidad o a nivel masividad pero creo que no modificó la esencia de los alumnos o los docentes o la escuela en general.

E: Otro de los hitos. ¿Cómo viviste el primer festival internacional de percusión que la primera fecha la cerró La Chilinga? ¿Cómo lo tomaste vos?

TB: Era muy chico y lo vi de afuera, de abajo digamos, y nada... increíble. Hay veces que somos medios no entendidos o inentendidos, no estoy diciendo bien la palabra, pero como hacemos algo diferente a lo que se espera que se haga hay muchas veces que, nada, “La Chilinga es la murga...”, sí, ¡más vale! La Chilinga tiene componentes de murga muy fuertes, componentes de candombe muy fuertes, componentes de lo afro y de los yoruba muy fuertes, y se plasma en un bloque de, pongámosle, 30 personas, en las que: uno es carnicero, el otro es doctor, el otro es barrendero, el otro está estudiando, el otro estuvo preso y salió y se quiere reinsertar, y eso es lo que lo hace diferente y que a veces sea una mirada de crítica, “no, eso yo lo puedo tocar mejor”. Sí, más vale, vos lo podés tocar mejor, vos que acabás de salir de la facultad, que tu mamá te pagó las cuotas... creo que en esas participaciones en los festivales La Chilinga muestra algo totalmente diferente a lo que está plasmado en los libros.

E: ¿Cuál es la diferencia que hay entre La Chilinga, El Choque Urbano y La bomba de tiempo?

TB: Bueno, primero, los tres usamos instrumentos diferentes, por decirlo de alguna manera. Nosotros básicamente, La Chilinga usamos tambores de Brasil u originalmente de Brasil, ahora los hacemos en El Tigre o cada uno en su casa, que son de batucada, con la formación tradicional, que ya no es nada tradicional por suerte, de la batucada, que son: bombo grave, bombo agudo, bombo medio, donde se arman las melodías graves, los redoblantes, que llevan un poco el ritmo, los repiques que flocean un poco más, los timbales lo mismo... La Bomba de Tiempo tiene otra formación y El Choque es parecido a lo que se venía haciendo en Stomp, en lugares como Estados Unidos, con tambores reciclados o tambores no convencionales. Primero, nosotros tenemos un programa de toques y una proyección de toques de 7 años, que eso ya te marca una pauta. Nosotros

no vamos improvisando ni armando shows diferentes a cada momento, sino que tenemos un programa, vos podés venir a una muestra y ver que quizás dos bloques toquen el mismo toque, cada uno con su impronta, capaz ni te das cuenta que es el mismo pero bueno nosotros sabemos que es el mismo. El Choque toca mucho, digamos dentro de lo que sería la música electrónica, con los instrumentos que ellos arman, algo que está buenísimo. Nosotros tenemos bastante relación con El Choque. Es más, Sebastián de El Choque nos vino a dar clases a nosotros de improvisación y situaciones teatrales que nosotros no teníamos, cosa que nos vino recontra bien. Y La Bomba de Tiempo es algo más nuevo que se dedica a las señas en la percusión, cosa que las señas en la percusión las inventó Olodum, cosa que nosotros las tenemos igual, todos nosotros nos guiamos por señas, pero con una suerte de improvisación y con diferentes tambores y no con rítmicas tan marcadas sino con una base y después se va improvisando arriba. Sé que nosotros, o sea eso es como un pantallazo de lo musical, pero nosotros nos dedicamos, como te dije antes, a lo social, a lo popular, pocas veces tocamos en lugares grandes para mucha gente, La Chilinga no hace publicidad, no hace promoción ni en las radios ni carteles en la calle, el que se quiere anotar se acerca y tiene lugar, y es una escuela. Y quizás esa sea la diferencia más grande... La Chilinga es escuela. Los demás son grupos que ahora sí están implementando la modalidad de escuela por el crecimiento, lo mismo que pasó con La Chilinga al principio.

E: Bien. Bueno, se vienen los 20 años de La Chilinga, un pedazo de número... ¿Qué esperás de este proyecto? ¿Cómo estás viviendo estos 20 años y qué esperás de acá a futuro?

TB: Para los festejos de los 20 años estamos a pleno tratando de buscarle que todos los alumnos y los que participen en la escuela puedan disfrutarlo un buen festejo como nos merecemos después de 20 años de trabajo ininterrumpido donde tenemos más de 8 sedes, y digo mil, para que suene redondo, mil alumnos que pueden ser menos, pueden ser más. Creo que el desafío es no bajar ninguna bandera como siempre fue La Chilinga con los mismos ideales, y con la misma lucha que siempre. Y profundizarlo eso. Yo hablaba con Dani, decía "hay que refundar la escuela". Son 20 años y hay que refundar porque el país cambió, la vida cambió, el mundo cambió, pero refundar la escuela ponele que quiera decir con los mismos ideales bueno, lo apuntamos un poco más acá, un poco más allá, pero creo que hay que seguir por el mismo camino, seguir integrando a jóvenes, niños y adultos, mujeres, hombres, argentinos y hermanos de cualquier otra patria, que se puedan acercar, que tengan el lugar, que el que no tenga un mango pueda venir igual y

pueda cumplir el programa igual que el que puede pagar todo el año adelantado, o sea, no marcar ninguna diferencia... creo que los desafíos son esos, poder seguir. Que la escuela siga subsistiendo o manteniéndose sin bajar ninguna bandera.

E: Bueno, hablando de banderas, que lo veo como muy presente, lo que me comentabas anteriormente. Me enteré hace poco que sos un militante, dentro de todo, un referente de La Cámpora. ¿Hace cuánto tiempo y cómo se relaciona con tu trabajo cotidiano? ¿Cómo se relaciona? ¿Por qué decidiste empezar a militar?

TB: Es algo que nosotros con varios compañeros de Palomar, yo soy el referente de la Unidad Básica Eva Perón Palomar, que queda cerca de la sala nuestra de La Chilinga, que es buenísimo porque voy de un lado al otro caminando, no hay ningún problema con eso... fue una decisión más que nada individual porque la verdad, nosotros tenemos un proyecto colectivo pero las decisiones son individuales. Es decir, bueno, hagámoslo, en Palomar falta esto... El proyecto en el que yo creo que es el proyecto de Néstor y Cristina no está llegando a los barrios más pobres de Palomar, no está llegando a la clase media ni siquiera de Palomar, y dije bueno, junto a Charly Pisoni, que es mi referente, que es el subsecretario de derechos humanos, nos decidimos a abrir un espacio de La Cámpora en Palomar, que es un espacio para todos los vecinos, con muchas actividades, pudimos inaugurar recién este año en febrero pero estamos desde el año pasado en contacto con los vecinos, tratando de construir en conjunto con los vecinos, en conjunto con las organizaciones, en conjunto con los clubes, con la sociedad de fomento, con los factores religiosos, con todo el que se quiera acercar y nosotros también acercarnos y que tengamos el mismo horizonte de construir y que no haya ni un sólo pobre en toda la argentina, creo que fue esa la decisión. Y con La Chilinga a veces parece que se mezcla pero la verdad es que no... vamos juntos por una cuestión de, compartimos el barrio, compartimos muchas ideas pero, yo milito en La Cámpora por un lado, soy docente y coordinador de La Chilinga por el otro.

E: ¿Tratás de no asociarlo?

TB: Trato de no asociarlo sobre todo, porque en muchos de los alumnos puedo herir alguna susceptibilidad que no tengo ganas, para que el alumno no se sienta mal, o algún compañero docente que no tiene la misma opción o identidad política que yo, no se sienta mal, que nadie quede excluído porque a veces pasa "ah, no sos de tal palo te vas", no, para nada, todo lo contrario. Nosotros siempre que hay una fecha o algo y yo quiero llevar

a los chicos es “muchachos, esto es para tal cosa, el que tiene ganas se acerca, el que no tiene ganas acérquese a tomar una coca juntos, no hay problema. O no se cerca”. Eso trato de dividirlo para no herir susceptibilidades.

E: Para ir cerrando, ¿existe la percusión argentina?

TB: Sí, yo creo que La Chilinga es la percusión argentina. Sin duda. Es la manera de tocar, creyendo no, siendo solamente... pisando la tierra el latido es diferente al de otro lado. Pero la percusión argentina tiene muchísimas vertientes, tenemos 23 provincias más la Capital Federal, es todo diferente. Vas a Santiago del Estero y un tipo que toca el bombo te hace llorar. Y vos decís “es un tipo que está golpeando con palos un tambor”. Eso también es la percusión argentina. ¿De dónde viene? Y, yo creo que venimos, básicamente, de África, y con la corriente inmigratoria europea a principio del siglo 19, y de más también, creo que se termina... no, que se termina no, que se sigue transformando y se sigue generando la identidad cultural, como hablábamos antes, y creo que eso nunca va a dejar de pasar. Porque ahora nosotros, lo ves en varios barrios o ciudades de la Capital o del Conurbano, que hay una corriente inmigratoria africana de nuevo... yo creo que eso va a volver a hacer un cambio. Los tipos que ves en la playa o vendiendo pulseras o ahora ya los ves bien parados y con sus proyectos y todo, que Argentina obviamente le abre las puertas a todos, yo creo que eso va a seguir cambiando y las corrientes inmigratorias y emigratorias cambian permanentemente la cultura, la música y llegando hasta la percusión.

### **Entrevista a Daniel Buira (43 años) - Creador y director general de La Chilinga - 16 de noviembre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

La música es la vida misma, es vivir conmigo mismo, está dentro mío, es mi trabajo, es en lo que pienso ni bien me levanto todas las mañanas.

Daniel Buira: ¿Cómo llegó por primera vez a tu vida la música?

Llegó a través de mi hermana, que es 10 años mayor que yo. Cuando ella tenía 20 escuchaba Led Zeppelin, Queen, Deep Purple, Genesis, The Rolling Stones y yo le robaba los discos y se enojaba mucho conmigo.

E: ¿Cuál fue el primer instrumento que tocaste?

DB: La guitarra como primer instrumento, pero a los 6 años me armaba una especie de batería con baldes y ollas y tocaba todo el tiempo.

E: ¿Cómo es una semana en tu vida?

DB: Una semana en mi vida es sentir la música, la responsabilidad y el compromiso de llevar adelante esta Escuela de percusión adelante y mi familia. Si alguien me sigue alguna vez, se va a dar cuenta que donde haya tambores me va a encontrar. En un día recorro tres sedes diferentes de la Chilinga. Al los lugares que entro hay tambores, hay ritmo, sino encuentro eso, me voy.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

DB: Genera sorpresa, convencimiento. Si la tocás, fluye y la entendés, es parte de tu vida; lo que no te pasa con otro instrumento, salvo el canto. La percusión y el canto son los dos instrumentos que van acompañados con tu cuerpo, los tocás en todos lados, no solamente son los instrumentos más primitivos del hombre, son del hombre. Primero tocás con tu cuerpo, después con instrumentos.

E: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

DB: La palabra identidad cultural me genera mucho respeto y no llego a entenderla del todo. La palabra identidad es inmensa, genera un compromiso para siempre, como la palabra cultura que es muy amplia y son mal utilizadas por lo general. Yo creo que identidad "somos todos", como el pueblo, el arte, es todo.

Lo interesante del arte y la cultura, para mí, es no excederse en la búsqueda de eso, hay que tratar de no hacer nada para que surja el arte, la cultura, la identidad. Cuando los estudiás, eso ya se transforma en una interpretación, que es mucho más bajo. La interpretación nunca es original, no viene de la raíz.

E: ¿Hay diferencias entre la música nacional e internacional?

DB: Cada pueblo tiene su música y es internacional lo que un pueblo no tiene y lo tiene el de al lado, es por fronteras culturales. Tendríamos que guiarnos por los folclores que son las fronteras más primitivas. Lo internacional es el folclore del otro.

E: ¿Cómo analizás la relación de los bombos, la cancha y el peronismo?

DB: Percutar y cantar está ligado a lo que quieras. Tambor podemos llamar a todo lo que uno puede percutir que produce un sonido y al ser variado forma un ritmo. Hablando del bombo, puedo decir que es un instrumento popular argentino, pero es de todos y es para todos. Quizás la relación del bombo con la murga, que después se introduce en las manifestaciones del peronismo y la cancha, tiene que ver con la clase media baja, que a es la clase que toca en la murga y el peronismo retoma las demandas de esa clase. Igualmente el bombo es de todas las clases sociales.

E: ¿Qué te permitió hacerte más reconocido en la actualidad?

DB: Tal vez Los Piojos me dieron, en un momento, cierto reconocimiento, pero no creo que sea una persona reconocida. Podría decir que el trabajo que hice tiene un merecimiento, más que un reconocimiento. Me molesta mucho la idea de la fama.

E: ¿Por qué crees que el gobierno los retoma en su agenda cultural?

DB: Porque hay amigos de la infancia que ahora se encuentran en la gestión, gente de La Cámpora y la agrupación H.I.J.O.S, que sólo a ellos les comparto La Chilinga, a nadie más. Últimamente no hemos ido a tocar a ningún lado y me han llamado para ir a tocar a todos lados. No me convence tocar para ellos en este momento, porque tengo claro que no está destinado al arte que venimos haciendo, es para otra cosa. Una cosa es tocar en el medio de la gestión y otra es tocar en la campaña final. Me llamaron en este último tiempo de muchísimos lugares y no contesté el teléfono para no pelearme con nadie. Solamente tocamos, hace poco tiempo, en avenida Entre Ríos y la autopista para un centro cultural, porque Macri lo quería cerrar y la condición fue que tocábamos sin ninguna bandera política. No tengo ninguna relación con el gobierno, la relación debería ser de ellos para con nosotros, y no nosotros hacia ellos.

E: ¿Cómo viviste los festejos del Bicentenario?

DB: El Bicentenario fue hermoso, muy emocionante.

E: ¿Cómo viviste el 1er festival internacional de percusión “Toque”?

DB: En ese festival no la pasé muy bien, porque les mentí en la cantidad de músicos que iban a tocar y en la cantidad de tiempo. En un momento vino el jefe de la organización y nos pidió que termináramos y yo seguía estirando el espectáculo para que pudiéramos tocar todos. El predio cierra a las ocho de la noche y nosotros terminamos ocho y cinco. No me gusta cuando me ponen límites a la hora de tocar, la gente de la organización no entendía que La Chilinga no es una banda, son todos los alumnos que fueron a tocar, de Varela, de Saavedra, de todos lados. Por suerte había conocidos que hicieron que el jefe de Tecnopolis “aflojara” para que pudiéramos tocar todos.

Ahora para el segundo festival no nos convocaron, hubo una agresión muy fuerte desde los organizadores hacia nosotros, que son la gente de la Bomba de Tiempo. Un día llamé al Ministerio de Cultura para ver quién lo organizaba y me comentaron que ellos no se encargaban, que lo tercerizaban. A partir de ahí llamaron para ver qué había pasado, para ver por qué no nos habían llamado y entonces recién ahí me llamó un tarado de la Bomba de Tiempo para invitarnos a tocar y primero le pregunté “¿por qué no nos invitaron?” y no podía darme una respuesta y después le pregunté “¿vos tocás el tambor?” y me dijo “sí” y le dije: “vos tocás el tambor gracias a La Chilinga y si me vas a invitar a tocar, lo vamos a hacer pero cerrando el festival después de Olodum, ¿cómo vas a cerrar con un grupo brasilero? La Chilinga cumple 20 años y tiene un show espectacular, argentino a *full*”.

E: ¿Cuál es la diferencia ente la Chilinga, el Choque Urbano y la Bomba de Tiempo?

DB: La Chilinga es una Escuela de percusión popular, tiene trabajo social. El Choque Urbano es un grupo de percusión y los de la Bomba de Tiempo son unos flor de pelotudos.

E: ¿Cómo vivís los 20 años de la Chilinga? ¿Qué esperás de este proyecto a futuro?

DB: Lo vivo hoy, ahora, con mucha plenitud, no pienso a futuro. Este proyecto tiene todos los días de mi vida.

## **El Choque Urbano**

### **Entrevista a Federico Lautaro Lucía (35 años) – intérprete del Choque Urbano - 26 de Octubre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Federico Lautaro Lucía: Está presente todo el tiempo, es una filosofía de vida, es un contacto con lo espiritual también y la verdad que también entrando al Choque Urbano pude ver que los sonidos y la música la encuentro en todos lados organizándola tímbricamente, el sonido de un caño de escape, una cacerola, una sartén, un tacho de agua, cualquier cosa, larga como un timbre, una nota y organizándola tímbricamente podés llegar a hacer grandes composiciones musicales.

Pero retomando qué significa la música para mí, es una constante desde que me levanto. Aparte a medida que van pasando los años el oído se educa y empieza a escuchar un montón de cosas, entonces es como que todo el tiempo en mi cabeza estoy haciendo estructuras musicales u obras musicales. El sonido de algo al caerse, un accidente, una botella que se cae, un plato que se cae, una olla, eso ya genera un sonido, una célula rítmica que a veces se *switchea* con mi cabeza y la adecua en un tiempo, en una forma y si eso lo podés *loopear*, lo podés meter en cualquier obra o cualquier estructura musical, todo responde a algo. No sé, un ejemplo, se cae un vaso, se cae un antejo, si bien no tuvo una secuencia muy larga de duración hay otra cosa que si las organizás tímbricamente podés armar un *loop*, podés armar una gran obra musical y con eso pasa también así como, como cualquier músico que maneja instrumentos melódicos y trabaja la melodía y educa su oído para tener un oído absoluto o relativo.

Entonces, lo que representa la música para mí es como una constante diaria desde que me levanto al conectarme conmigo y escuchar el sonido de mi respiración, o abrir la

cerradura de mi casa, o cerrar el microondas y que suene el “clink”, o la heladera. Todo responde a un sonido y no puedo dejar de serle ajeno a eso, no puedo escaparle a eso. O sea, tengo una sensibilidad como abierta y propensa a trabajar de esa manera. Me considero un artista y pienso y vivo de esa manera.

E: ¿Cómo llega la música por primera vez a tu vida?

FLL: Tuve la suerte de tener un integrante de la familia que era percusionista, que era mi abuelo por parte de mi madre, gran percusionista de folklore, grababa discos y todo, entonces todos los fines de semana cuando íbamos a comer asado a la casa de mi abuelo él en su estudio de grabación me enseñaba los primeros toques en su bombo legüero. Entonces... era terminar de comer el asado, hacer la sobremesa y mostrarle a toda la familia, que en ese momento era numerosa, de mis primeros aprendizajes en el bombo legüero y tengo recuerdo de ser muy pequeño y que el bombo me esté llegando más o menos a la altura del pecho y estar tocando “chi cu chi pum” una chacarera y toda mi familia como apoyándome y mi abuelo diciendo que tenía mucha memoria auditiva y tenía condiciones para hacer esto. Esto fue el primer momento, mi primer conexión con la música no, desde lo lúdico desde mi abuelo que me ayudo y después bueno, nunca dejé de tocar y empecé a armar mi batería cuando mis padres tenían un almacén y yo con las latas de galletitas me empecé a armar así mi batería y tenía mi primer redoblante, conseguí una pandereta y tenía el hi-hat, conseguí una caja de cartón muy grande y un amigo me prestó un pedal de bombo muy muy viejo y ahí ya tenía mi batería con una caja de cartón, una lata de galletitas Don Satur de lata y una pandereta y yo, ya para mí fue un universo fuera de mi tiempo, atemporal digamos, porque cada vez que uno hace música se mete en un espacio que el tiempo se pierde. Si bien, este, responde a una cierta lógica, una cierta métrica, una cierta cantidad de compases, una estructura y una forma, hay un camino cuando uno está tocando negra por negra, pulso por pulso, tiempo por tiempo, es como que la mente se expande y el cuerpo se mueve de una manera muy natural e inclusive a veces me ha pasado, y tipo es muy loco y no estaba bajo ningún efecto de ninguna droga, es como que te ves desde un lugar desde afuera, como viendo lo que estás haciendo.

Lo que tiene mucho la percusión y la batería es que uno va haciendo pequeñas células o patrones rítmicos en cada parte de los brazos o de las extremidades, entonces tocas una cosa con la derecha, con la pierna izquierda estás haciendo otra cosa, con la derecha... la pierna derecha lo mismo y así es como que de repente entras como en un

gran trance de *loops*, que todos conviven en armonía y uno como que se asombra, sale desde afuera y se asombra con lo que uno está haciendo que a veces llega a lindar con lo sobrenatural parece, ¿no? Pero bueno, volviendo a la pregunta, un poco que me fui a la mierda. La música es una constante en mi vida desde que me levanto hasta que acuesto, o sea vivo de eso y tengo la suerte de vivir de esto. Nunca la dejé, siempre creí en mí, en las condiciones, en la sensibilidad que yo contaba para poder sostener un ritmo, para poder acompañar. A veces creo que también que no hace falta ser un eximio, o un tremendo baterista sino que ya pudiendo transmitir algo para con el otro y haciendo música ya se completa y tiene sentido el arte, la música en sí como hecho artístico. Hay gente que se pasa toda la vida haciendo rudimentos y expresando las máximas velocidades pero a la hora de tocar no son musicales o no... esos recursos que tienen no les alcanzan para poder hacer algo tan simple como mantener un bit y poder transmitir, nada, transmitirle algo al espectador y que no sólo quede en algo intelectual de uno, viste, como una paz intelectual y egoísta de uno de alcanzar la máxima velocidad, en sí eso no te sirve para nada. Digo, lo importante de lo simple, ¿no? A veces. A veces uno no... está buenísimo tener un montón de recursos pero a la vez que uno se da cuenta de la cantidad de recursos que tiene, siendo simple se da cuenta qué es lo que más garpa ¿no? A la hora de hacer fibra en el oído de la gente o en la mirada de un músico.

Una base bien clavada, simple, garpa mucho más que decir un montón de cosas del instrumento, ¿me entendés? Muchísima cantidad de golpes... y nada, siempre trabajando en pro de la canción y de la música también, ¿no? Siempre trabajando en pro de lo que requiere la música en sí. Hay que estar como abierto, a veces la ansiedad, en mi primer etapa como músico a veces me pasaba que la ansiedad a uno le gana y se encima mucho y no escucha y la canción pierde sentido.

Creo que cada cual cumple una función, aprenderla lleva tiempo pero cuando uno sabe qué función cumple dentro de un grupo o banda u orquesta se da cuenta que por más que tengas que tocar un plato o sólo una nota, el sentido la pertenencia y de estar en armonía con la música se completa. No hace falta estar interviniendo todo el tiempo porque sos un denso, porque cansás y porque estás dialogando todo el tiempo. Creo eso, que la música es un lenguaje universal y hay que saber hablarlo y también hay silencios y hay espacios y hay pausas, y estar hablando todo el tiempo, todo el tiempo, todo el tiempo, satura al receptor, ¿no? Y pasa con los pares, entonces también en este camino de la música también tiene que ver y ser muy consciente de eso, ver dónde uno se para. Así sea una nota que uno toque clavarla en el lugar donde la tiene que clavar, tocarla donde la tiene

que tocar y desde la humildad. Por ahí pasa que uno tiene mucha información y la quiere mostrar, y la quiere mostrar, y la quiere mostrar, pero hay lugares para demostrar, donde se muestra, o hay solos o algún otro tipo de música como es el jazz que interactúa mucho más la improvisación, pero en grupos de rock, de pop, de punk, de reggae u otro tipo de estilos requiere más, responde más a una estructura ya armada.

A veces voy y salgo mucho a ver músicos en la escena local y a veces no pasa, y se ve cómo se destaca un músico más que otro y el balance y eso hace que por ahí la música no sea tan homogénea o la atención tuya sea llevada a uno u otro instrumentista. A veces no está mal, y está bueno como llega, pero cuando es una constante hace que la obra en sí no esté bien consumada. Es como un eslabón así de energía y cada cual tiene una cadena, cada cual tiene su función y cuando eso está mas o menos desbalanceado no termina de cerrar o de llegarme a mí, como humilde espectador, de otra manera cuando hay un grupo de gente que toca mucho menos pero por lo menos todos juntos hacen la función que tienen que hacer.

Es un poco eso, y bueno, la música nace con mi abuelo desde muy pequeño y gracias, él despertó eso en mí, después yo me empecé a formar y me di cuenta que tenía esa capacidad, esa sensibilidad de que me queden los ritmos.

Mis viejos me decían que me levantaba a la mañana, a la madrugada, me sentaba en la cama y hacía ruidos con la batería, con la boca. No sé de donde viene pero el ritmo siempre está muy presente en mí, es algo muy primitivo. Yo soy una persona que tiene mucha energía y lo físico a mí me completa, necesito el movimiento y por eso elijo la percusión, me gusta, no sólo toco la batería sino también tengo toco parches, tumbadoras, bongó, me gusta todo lo que es lo afro, lo latino, el pegarle al spatch con la mano me encanta. Me encanta ver las posibilidades que son tan cercanas hoy en día al palillo, digamos. Menos hacer un rol en batería que es el presionado con un palo contra un parche que puede alcanzar velocidades increíbles, con las manos y el (inaudible) también es genial, sentir la vibración en el (inaudible) en la palma de la mano, como la sangre se calienta, ponerse en *sincro* con el corazón uno cuando toca, trabajar la respiración. Es muy importante trabajar la respiración cuando uno toca. A veces, yo cuando era más chico me daba cuenta que contenía la respiración para tocar.

Cuando tenía que alcanzar un tipo de velocidad, contenía la respiración. Después me di cuenta que respirando fluía de otra manera, por lo menos en mi trabajo, el que yo tenía

que hacer, otras personas lo tienen que hacer en otro lado, pero me di cuenta la respiración lo importante que es entrar en *síncro* con el ritmo que se está tocando.

E: Pensando en la formación que tenés y un poco en tu momento actual. ¿Cómo es una semana en tu vida? ¿Cómo la vivís como músico?

FLL: Y... Me levanto, escucho música y después tengo un régimen semanal de muchísima actividad musical porque ensayo mucho con el Choque Urbano, la compañía esta con la cual trabajo, toco también en otros lugares, toco con otras bandas, entonces, gracias al cosmos o a dios, o como quieras llamarlo, todos los días de lunes a lunes yo estoy en contacto con la música, y si no me busco ese espacio para que así sea. Mi casa está llena de instrumentos así que o me pongo a tocar o me pongo a estudiar. En mí nace todo el tiempo como las ganas de la investigación, de sentarme en la computadora y no sé, sacar un ritmo, ahora estoy muy copado con el tema de la tecnología y de la electrónica, vine de un viaje de Italia que estuve haciendo gira tres meses. Con el choque urbano estuvimos en Milán y me traje un par de artefactos y estoy muy muy copado con esto, con estos nuevos sonidos que son tremendos, la era digital, así que estoy, nada, compré una loopera, una RC5005 y estoy todos los días. Mi formación es netamente percusiva, ¿no? Me estoy abriendo ya hace unos años a la parte más armónica, a trabajar con bajos, con pianos, con teclados y es eso. Lunes, miércoles y viernes, voy a un tipo de ensayo, martes y jueves ensayo con otra gente, los fines de semana toco, a la noche voy a ver shows de amigos, o sea, ando con un grupo de gente que está en la misma que yo.

Doy clases, tengo un grupo de 20 personas en la escuela del Choque Urbano en la cual les doy percusión corporal, que es una actividad que está en auge hace ya unos 10 años. Yo la conocí acá por el choque urbano, pero ya vimos un poco más en el planeta, en realidad es muy primitiva, ya la gente se golpeaba, percutía con el cuerpo en un montón de culturas para, no sé, comunicarse o hacer cualquier tipo de ritos, ritual, fiestas paganas o lo que fuera. Y bueno, con esto, volviendo al cuerpo te respondo un montón de timbres graves, agudos, medios, más agudos como los chasquidos, con la cavidad de la boca hacer melodías. Nos organizamos tímbricamente y ahí empezamos a hacer ritmos y también estructuras musicales. Cuento con la ventaja de también que soy baterista, percusionista, y a la hora de pasarla al cuerpo me baso un poco con eso.

E: Tenés como un background de ritmos incorporados que van saliendo...

FLL: Claro, que me ayuda mucho y también un trabajo corporal también fuerte que sigo haciendo cosas con el cuerpo, porque tampoco le puedo escapar a eso, porque sino el cuerpo se estanca y la energía no fluye y hago cosas como yoga, hice artes marciales mucho tiempo, bailé contemporáneo. Muevo el cuerpo porque creo que eso es, nos venden... nos venden.

Tenemos un cuerpo muy encajetado, cuadrado y la gente va por la calle y no se anima a levantar los brazos, ponele, por miedo a llamar la atención, por eso yo trato de buscar espacios en los cuales yo puedo expandir, mover mi cuerpo, moverlo de manera que por ahí otro me ve por la calle y es irrisoria o dice “este está re loco, ¿qué está haciendo?”, pero para mi trabajo me sirve y mucho y también me capacita a la hora de poder trasladarle conocimiento a mis alumnos también. Entonces, nada, la música está presente todo el tiempo pero también no deja de estar presente lo corporal, ¿no? La corporalidad del movimiento, por eso no solo... no me considero que solo sea un baterista o un percusionista.

E: Entrando un poquito en esto. ¿Qué crees que genera la percusión?

FLL: Cada nota que toco trato de transmitir algo, siempre, por más simple que sea y creo que eso llega y lo que le pasa a la gente es eso, creo que tiene un contacto con lo uterino, ¿no? lo primero que escuchamos es el latir del corazón de nuestra madre y después el latir, y el primer contacto que tenemos en el mundo también es el auditivo.

No sé, es muchas cosas para mí el tambor, es un instrumento de guerra también, es como muy guerrero y lo respeto como tal. No toco el tambor a medias, toco el tambor y le pongo fuerza, le pongo corazón, le pongo huevo, es un instrumento que requiere golpearlo, que requiere exigencia física, que requiere ponerse. Hay que ponerse. Es primitivo también, tiene eso primitivo que también me conecta mucho y yo no sé qué le pasa a la gente con respecto al tambor, pero, también, si no hay ritmo no hay música, entonces el ritmo es como muy importante, no se le puede escapar a eso. Un montón de notas sonando unísono a la vez va a ser como un sonido súper espectral, si esas notas no son cortadas o no generan un tipo de secuencia rítmica el ritmo no lo tenés.

Necesitas el ritmo para la danza, para el baile, para generar un tipo de sentimiento, en cada persona obviamente le debe pasar distinto, interpretarlo distinto, pero para mí el ritmo es importante para bailar, para el movimiento, para la vida, para la esencia misma de la vida. El día que dejemos de latir ya no vamos a estar más presentes en este plano,

entonces el ritmo lo tomo como eso, como una función básica de vida, donde hay ritmo, para mí hay vida, por eso yo estoy como buscándolo todo el tiempo y trasladándolo. Sino tocaría el violín o algo mucho más tranquilo pero, nada, mi personalidad hace que yo me vaya al tambor y me defina cada vez más con eso, con el juego, con la tierra, con lo guerrero, con lo tribal, con lo espiritual. Creo que la gente que lo ve de afuera le llega, lo interpreta.

E: ¿Qué relación ves entre la música y la identidad cultural?

FLL: Es muy fuerte, por ejemplo, acá a veces muta bastante. Tiene que ver un poco con que somos un país de inmigrantes y la cultura que teníamos de nuestros indígenas fue un poco, fue desterrada, no le dimos ese espacio. Creo que lo más fuerte que representa es el folklore argentino en nosotros, la zamba, la música que hacía que hacía la gente del norte de nuestro país, y bueno, con la llegada de los inmigrantes se europeizó todo ¿no?. Como que miramos más afuera y no es tan marcado o tan fuerte como en otros lugares como es Brasil, como es Cuba, Chile también tiene su folklore, Colombia también tiene su folklore. En el caso nuestro tenemos la chacarera, tenemos la zamba, tenemos la zamacueca, pero no está tan popularizado y tampoco le damos tanto espacio como se lo dan en otros países, no se pudo profundizar tanto.

E: ¿Ves alguna diferencia entonces entre música nacional y música internacional?

FLL: Sí, claramente, igual con respecto al patriotismo veo una diferencia, creo que no se le dio el espacio ni la trascendencia a la música tan rico que tenemos nosotros. Cito el norte argentino porque es la que... Santiago del Estero, Salta, Misiones, Tucumán, Jujuy, bueno, los cordobeses también, nada, no se expandió tanto como pasa en otros países, el tema de tener algo de raíz, que sea nuestro, bueno, argentino, folklore.

El tango también nos representa y mucho en el país, más fuerte por ahí que el folklore pero a mí me parece que también es algo bastante europeizado el tango. El folklore me parece que es más autóctono y más nuestro, pero no se le dio la trascendencia que tenía, la verdad que no se por qué, no se por ahí si no hubo buenos referentes o qué pero creo que el tango es como lo que nos ganó acá culturalmente como una referencia de música en nuestro país, en Brasil la samba, en Uruguay el candombe, en Cuba la rumba y el son y la música tradicional cubana. Así en cada uno de los países que podemos ir citando, no conozco tanto Europa, no tengo ni idea, la polka en otros lugares, igual nosotros somos bastante esponjas y tomamos bastantes cosas de todos lados y creo que Argentina tiene

unos músicos tremendos, súper talentosos y tuve la oportunidad ahora de estar en Europa y la gente que está en Europa cuenta con un montón de accesos que nosotros no tenemos desde lo técnico y a nivel físico de los instrumentos, de los lugares que tienen para tocar y bueno, están hace muchísimos más años evolucionados que nosotros con respecto a lo que es la música clásica y acá no, pero acá tenemos mucho hambre, tenemos un montón de hambre entonces a la hora de ir allá nosotros tocamos de cierta manera que el europeo le saca la peluca, que no lo puede creer.

En nuestro caso hacemos música con instrumentos no convencionales con El Choque, es bastante novedoso pero tocamos eso, no tenemos las cosas a mano y sin embargo tenemos hambre y tenemos ganas de hacer y allá al tener todo servido no hay buenos músicos que transmitan eso, esa fibra que te hagan fibra, que te lleguen, interpretan las cosas desde un lugar muy poco comprometido.

E: Más mecánico quizás...

FLL: Claro, y nosotros no, tenemos un montón de ganas, pero hablo con respecto a Latinoamérica no solo Argentina. Creo que esto debe pasar en la gran parte de Latinoamérica, sobretodo no tienen swing, son muy fríos, no tienen swing. Un argentino, un brasilero, un uruguayo toca un tambor o toca una cuerda, cualquier cosa y lo toca del corazón, del sentimiento, la gente que lo toca allá lo toca desde un lugar mucho más racional. Podemos admirar la técnica que tienen, el estudio, el instrumento que tienen pero no hacen fibra como un latinoamericano y yo creo que eso es lo fuerte que tiene Latinoamérica, la pasión.

Ellos tuvieron un montón de guerras, pasaron por un montón de cosas que nosotros no, y obviamente por ahí están como más machacados en un montón de cosas pero nosotros tenemos una llegada que otra gente del mundo, que por ahí tampoco el yanqui lo tiene, no se... No sé qué palabra buscarle pero somos como mucho más pasionales, creo, a la hora de interpretar música

E: ¿Qué relación ves vos entre los bombos, la cancha y el peronismo?

FLL: Yo creo que lo supieron ver, el bombo es eso, es un arengador del ritmo constante donde uno genera un mantra y en este caso no sé si era Perón, Perón, fulano, fulano pero era machacador y era eso, llevar bien lejos a que tal mensaje sea reforzado, creo que eso tiene que ver con los bombos en la cancha o el peronismo, el unificar el pópulo en un

constante, en un golpe, en un bombo, en una negra, y cantar todos juntos por algo, ¿no? Es importantísimo el ritmo, por eso digo que es eso, es una punción de vida, integradora y si no hay ritmo no hay música, entonces cuando está el ritmo se completa esta gran obra de trascendencia y de hecho artístico y de energética de mover a las masas, mover a las masas... creo que eso hace el bombo en la cancha, que todos estemos cantando en el mismo tiempo por el equipo que queremos y hay un hilo conductor que es el bombo, uno, diez, o veinte o treinta y si hay treinta el sonido va a sonar mucho más poderoso y la gente se va a enardecer, y lo mismo si cantan "Perón, Perón, qué grande sos" y está el bombo constante así que por parte del peronismo si ellos hicieron eso la verdad que fue algo muy acertado porque pudieron, nada, pudieron hacer que la masa y el pueblo se identifique y se simplifique en ese canto mántrico constante que era "general Perón" o un partido de fútbol, así que creo que, nada, el bombo y la percusión y la sociedad es importantísimo y data ya de millones y millones de años y es súper primitivo como lo vengo diciendo de una tribu para hacer cualquier cosa.

Siempre el tambor estuvo presente desde lo más tribal hasta hoy en día con un bit de música electrónica, el tiempo y el ritmo es importantísimo y vital para que la música funcione y esté presente, sin ritmo no hay música.

E: ¿Qué es lo que te permitió hacerte más reconocido en la actualidad? ¿Qué es lo que hizo que llegaras más de alguna manera?

FLL: Creo que la percusión corporal. Venía tocando como músico, como baterista, tenía así como buenas críticas de colegas y de mis amigos pero empecé a laborar un poco más la expresión corporal, a teatralizar un poquito más y creo que la percusión corporal me hizo tener un poquito más de llegada a la gente, ver cómo me empiezo a mover y empezar a sacar sonidos del cuerpo y a generar estructuras o distintos tipos de ritmos y melodías era como un poco más vistoso, aparece un loco que se está autoflagelando y pegando y de repente dentro de esa autoflagelación y esos golpes ven que hay un contenido de lenguaje también.

Yo pude, por lo menos pude, encontrar lugar, yo pude tirar células rítmicas o patrones que daban a conocer que "apa mira, hay un par de sincopas, ahí tenés *sincopación*, está bueno lo que hace, no lo hace cualquiera" darte cuenta y, nada, creo que también fue sacar el juicio sobre mi persona también que es lo que me hizo tener más trascendencia sobre la gente, cuando yo empecé a sacar el juicio sobre mi persona, y sobre los demás

también, eso también me sacó una carga tremenda, ahí empecé a tener un poco más de trascendencia porque empecé a exponerme, obviamente siempre dentro de un criterio, a exponerme sin pensar en lo que van a decir los demás. Me di cuenta que yo ya giré mi camión para este lado y yo voy para ir a ese camino entonces empecé a producir, trabajo mucho con la improvisación yo, me gusta mucho la improvisación porque creo que de la improvisación salen cosas auténticas donde uno está con todos los sentidos abiertos viviendo el presente como único tiempo, está ahí, tiene que estar ahí atento, tira algo que no sabe de dónde viene, llámalo el cosmos o no se de dónde viene, del inconsciente de una memoria física tira algo y desde ese algo uno empieza a construir. Tiras una pregunta y sobre esa pregunta te volvés a responder y decís “ay, mira que bueno esto” no sé de dónde viene pero cuando pasa eso es genial y me doy esos espacios para jugar. Creo que la improvisación me encuentra como jugando, como que siempre hay un lugar para lo lúdico y para el juego y creo que eso me dio un poquito más de trascendencia.

No creo que sea una persona que tenga mucha trascendencia, considero que hay un montón de artistas talentosísimos que te dicen un montón de cosas pero desde mi humildad lo que yo hice fue eso, fue dejar los juicios para con los otros y para conmigo y empezar a hacer. Para hacer agarrar mi teléfono celular y empezar a grabar cosas con el cuerpo, a tocar, al principio decía “uy qué loco mira lo que estoy haciendo” (inaudible) lo subía y eso a alguien algo le disparaba y ya para mí eso completaba un montón de cosas porque le estaba generando algo alguien, no sé, que diga “uy mira qué loco este chabón” o “mira qué bueno lo que hace”, por lo general puede más “mira que bueno lo que hace” y los que dicen “mira qué loco este chabón” la verdad que a mí no me asusta para nada porque estoy seguro con lo que hago, por suerte cada día más... Obviamente que dentro de un artista las inseguridades están todo el tiempo pero, nada, uno tiene que confiar en eso y mediante la improvisación, que a mí me guste mucho, trabajo sobre estructuras. Improviso, me filmo, digo esto está bueno, agarro una cosita y lo vuelvo a repetir y agarro otra cosa.

Me permito la improvisación como eje de creatividad y a veces como un rol preponderante en mi vida. Necesito la improvisación porque me pone en contacto con el ahora. Me contacta con el inconsciente, mis sentidos se abren para que lo que suceda a esa improvisación sea una respuesta o vire para otro lado, obviamente. Hay distintas formas y células que con el tiempo uno las va armando, con respecto a la improvisación, o sea, te da tiempo, es como que la cabeza te espera. Cuatro compases de algo, de un ritmo, responden a cierta lógica y esos cuatro compases se hacen esperar a que te tires a

la pileta en otro lado que no sabes a dónde te vas a tirar, como te tiras a la pileta para este lado seguís sosteniendo eso que si te tiras a la pileta en otros cuatro compases, así en ocho y así en dieciséis, frenas dos, digo desde el error y que, no es un error, en la prueba del error y el ensayo vas encontrando una estructura y eso lo encuentro en la improvisación y creo que la trascendencia mía está en eso, en que todas las cosas que hago, los videos que hago, son improvisados y son de una toma.

Me asombro, me asombro de lo buenos que quedaron y que eso no sé de dónde viene o de dónde vino, porque está muy presente en ese momento o viene o llámalo desde un lugar más esotérico, o vino de otro lado, no lo sé y eso es lo que me gusta me parece y lo que... No me pongo a armar algo sentado y después lo grabo, por lo general lo grabo, y los videitos que tengo varios los subo a YouTube, los grabo y salen desde un impulso de algo y tienen una cierta lógica. Por ahí si los hago y los desarrollo y los puedo armar puedo hacerlo mucho mejor, seguramente, lo puedo producir muchísimo mejor, lo puedo cortar, buscar un mejor audio, buscar una mejor puesta en escena o tener una mejor fotografía, pero me gusta eso y no reniego tampoco. Sí, decime...

E: Teniendo en cuenta más o menos todo lo que tiene que ver con el despliegue que hace el Choque Urbano, esto que estás hablando un poco de la producción, lo que es la producción corporal, la danza y todo esto. ¿Por qué crees vos que el Estado lo retoma en su agenda cultural? ¿Por qué el Estado lo ve y dice “bueno yo quiero que estos pibes abran Tecnópolis, cierren Tecnópolis”? Los hacen girar por el país... ¿Por qué crees que los elige a ustedes?

FLL: Y yo creo que la propuesta que tiene el grupo es como muy simple también. El tema este de hacer música con instrumentos no convencionales, cosa que es totalmente accesible y popular para cualquier persona que está en este país, o sea, una cacerola, una sartén, un tacho de agua y es súper novedoso y, obviamente, la gente que está a cargo del choque urbano es partidario a esta política y tampoco es accidental que nos llamen, ¿no? Hay como un vínculo también de la gente, los fundadores del Choque Urbano apoyan a este modelo y también, no sé cuánto hay de los dos lados, pero ceden un poco en eso, con respecto a por qué este gobierno elige tanto al Choque Urbano. En varios actos políticos también el Choque Urbano ha estado y eso es porque varios de los integrantes del Choque Urbano apoyamos este modelo, yo también, es un lugar en el cual a nivel cultural estuvo este modelo pasado, a los artistas a nivel cultural se le dio un espacio que no lo veníamos teniendo y creo que el Choque Urbano es muy consciente

con respecto a eso y por eso apoyando este modelo, fue llevando una cosa a la otra y se fue magnificando y terminamos de gira con la presidenta, tocando en Milán representando al país, cerrando en Tecnópolis, con una plaza en Tecnópolis y es un poco eso, integrar a la gente, hacer música y también un poco haciendo política.

El Choque Urbano está haciendo un poco de política integradora con respecto a lo que es este gobierno. Creo que, nada, el gobierno vio que desde un lugar sano también ganar esto. Creo que al gobierno también le servía tener así como un lado joven, como una propuesta joven, innovadora y por eso creo que nosotros estamos laburando más allá de las posiciones políticas que algunos tengamos o no, los integrantes, yo la verdad que le estoy muy agradecido a este gobierno por estar girando y trabajando ya hace un montón de años y, nada, son todas buenas satisfacciones.

La verdad que no sé muy bien cómo es que El Choque Urbano llegó ahí, sé que los fundadores, los tres fundadores, son muy kirchneristas y por ahí no se dónde o qué, cómo fueron los contactos, pero una cosa llevó a la otra y de repente eso, terminamos haciendo giras con la presidenta, tocando el Himno Nacional, cerrando en Plaza de Mayo el diez de Diciembre varias veces los shows. Nada, si, obviamente como súper kirchnerista el grupo, o partidario a este proyecto que ya está cerrando, pero no sé muy bien por qué se gestó, cómo fue pasando esto, de qué manera.

E: ¿Cómo viviste vos uno de los hitos importantes a nivel cultural en el país? Creo que lo vivieron de una manera especial ¿Cómo viviste vos los festejos del Bicentenario? Con la cantidad de personas en las calles...

LL: Fue emocionante, fue súper emocionante, poder ser parte de eso y ver que el pueblo también se manifestaba y compartía esa alegría para con todos los artistas que estábamos arriba de ese escenario también. Fue una experiencia hermosa, yo no pensé tampoco que iba a tocar ante tanta, tanta, tanta, tanta gente, jamás lo había pensado y a mí como artista también fue como una de esas realizaciones o sueños hechos realidad, estar parado ahí al frente de la Plaza de Mayo tocando para tantos miles y miles y fue hermoso.

La verdad que fue muy lindo del lado de la aceptación de la gente, tocamos el Himno Nacional Argentino con los granaderos, fusionando, Cadena Nacional, todo el pueblo cantando el Himno, o sea, fue muy emocionante, fue hermoso.

E: Otro hito importante, casi para cualquier percusionista que haya formado parte o haya estado ahí... ¿Cómo viviste vos el primer festival internacional de percusión toque? Y ahora la segunda fecha. De alguna manera podríamos decir que Tecnópolis es, un poco, una casa de El Choque Urbano ¿Cómo sentiste el primer festival toque y el segundo ahora?

FLL: La verdad que es una propuesta tremenda para todos los percusionistas de este país y para cualquier espectador que vaya y participe de un día en el festival, o varios días en el festival del toque porque viene una cantidad de artistas talentosísimos, pudieron traer muy talentosos y diferentes a nivel mundial de lo que es la percusión en el primer festival como en el segundo. Todo eso con grandes escenarios, con una tremenda técnica, gratis, gratuito, accesible para cualquier persona.

En el primer festival vino Carlinhos Brown, fue tremendo, estuvo también Alex Acuña, Robby Ameen, "Pichito" Flores. Una cantidad de artistas increíbles que aparte podías acercarte, darle la mano y poder charlar, palabras con ellos, hubo clínicas, podías ver la mano del tipo cómo tocaba, su excentricidad, cosas que no podes, tenes que viajar a otro país, un montón de kilómetros, o verlo en YouTube, y la verdad que centralizar a todos esos grandes, a todos esos monstruos que tocan "modo dios". Un festival de percusión es increíble, el vibrar y el auge de la percusión en estos diez años acá en la Argentina y en Buenos Aires es tremendo. Tenemos unos percusionistas tremendos. Lo mismo lo está haciendo La Bomba del Tiempo hace un montón de años con cada uno de sus percusionistas, y creo que de este festival lo único que tengo para decir son cosas buenas, dejó un montón de información en un montón de personas y en músicos, como en mi caso, hizo conocer, nada, seguramente contagió, hizo conocer a mucha gente y le dio muchas ganas de aprender percusión a gente que por ahí no tenía ni pensado empezar a estudiar percusión.

El segundo fue tremendo también. Vino Pedrito Martínez, un bestia también una persona super sensible y sencilla, uno de los numero uno también percusionista que también tuve la oportunidad de charlar con él, varias palabras, una persona increíble, agradecida. Clínicas de "Tiki" Cantero, de mí, todos los stands de percusión que había también de todos los pequeños y grandes emprendedores a nivel nacional, como Late Percusión, de (inaudible) . Es un lugar alucinante y espero que haya once toques más, diez toques más, porque tienen sólo cosas buenas. Vino Hermeto Pascual que no quiero

dejarlo pasar, en el primer festival también... ¿Quién más tocó en el primero? En el segundo estuvo Olodum también.

Es increíble. Y toda la gente y los grupos de percusión que están acá y se les da el espacio para poder tocar, la escena. Es un lugar donde hay un lugar de información y uno tiene que ir ahí a disfrutar y absorber toda la data que hay porque la verdad que todos los que vinieron acá son gente que están en el primer nivel y nosotros tenemos la oportunidad y tuvimos la oportunidad de estar en contacto con ellos cerca y aprender y ver cómo estudian, lo que hacen, gratis, de una manera gratuita, cosa que es muy difícil y es inaccesible y creo que eso son cosas buenísimas que hizo esta gestión. Por eso está bueno Tecnópolis y no sé qué va a pasar con respecto a Tecnópolis con esto nuevo pero bueno esperemos que esos espacios se sigan cuidando y bueno, esperemos que venga, que siga dándole bola a estos espacios que tan bien le hacen a la cultura, ¿no?

E: ¿Qué diferencia podes ver vos entre El Choque Urbano, La Bomba del Tiempo y La Chilinga? ¿Qué diferencia ves entre esos tres grupos?

FLL: La Chilinga es un grupo de percusión brasilera digamos, más o menos, como que se quedaron en el samba reggae, en el afro-axé, muy parecido a lo que hace Olodum, música de bahía, timbalada, se acotan más o menos a un tipo de estilo y no fusionan tanto. Si bien estaba la banda de La Chilinga que fusionaban un poco rock, Daniel Buirá estaba tocando, después se fue más a tocar samba reggae y esas cosas.

El tema de La Bomba del Tiempo es un grupo de percusionistas, pero responden más a la improvisación obviamente, a la fusión, al lenguaje de señas y es un lugar donde no hay como un fundamento como el que tiene La Chilinga, que trabaja sobre algo concreto como el fundamento de un ritmo en el caso de La Bomba no. Rompen todas las estructuras, trabajan sobre *loops*, trabajan sobre distintas bases que conviven, sobre distintos ritmos que conviven a la vez. A veces está bueno, a veces no, eso puede ser, se puede entrar en controversia, se puede hablar. Me parece genial el tema de la improvisación en tiempo real, de la lectura en tiempo real con el lenguaje de las señas, a mí me encanta lo que hace La Bomba del Tiempo pero está en un escenario, hacen música y proponen algo estático visualmente.

Por el lado de El Choque Urbano lo que tiene, a comparación de La Chilinga y de La Bomba, es que está el teatro y la danza unificado en el grupo, entonces son como artistas multidisciplinarios que están en escena. Todos tenemos que tocar, bailar y actuar, que es

distinto al lado de La Chilinga que por ahí puede hacer algo, y he visto, algo más teatralizado en algún momento en el galpón de La Chilinga, no en el caso de La Bomba, pero esa es la diferencia que tiene. Si bien El Choque adapta su espectáculo para tocar en un formato grande, tipo recital, que de hecho lo estamos haciendo y viajando por el país tocando ante muchísima gente desde un lugar más de recital, la teatralidad no excede nunca, está siempre, siempre está presente y eso es lo que lo diferencia de los otros grupos, el tema de mezclar todas las disciplinas en el escenario y que no sólo se vea un músico interpretar un instrumento, sino que se lo vea gestualizar, interactuar con el otro, tener reemplazos, tener coreografías, todo va por medio de instrumentos. También lo bueno es que no tocamos instrumentos sino que tocamos cosas que salen de lo convencional, como tubos de pvc, caños de agua, bidones, chapitas, latas de duraznos, chapas, cacerolas, sartenes, etc. Todo eso hace que, sumado a un vestuario, a un elenco de bailarines, hace como que sea más... como que tenga una producción artística mucho más jugada visual que los otros grupos que por ahí no lo tienen, que hacen mucho más hincapié en lo musical. El Choque también es un grupo de percusión, pero le suma esa complejidad, esa propuesta artística de meter la danza y la actuación, que funciona y mucho.

E: Para ir cerrando. ¿Qué esperas de acá en adelante de este proyecto? ¿Qué crees que se viene de ahora en más para El Choque Urbano? Digo, son varios años, han tocado en cantidad de lugares, tienen un espacio en Tecnópolis, han abierto recientemente, de alguna manera, la escuela de El Choque Urbano con algunos cursos. ¿Cuáles son los pasos a seguir de esta compañía?

FLL: Yo creo que vamos a ponernos a trabajar en un nuevo espectáculo. Ya se están viendo temas y ponernos a trabajar con eso, a trabajar en nuevas búsquedas sonoras, con nuevos materiales, laburar con otros elementos y esperemos que esto siga en auge, que se pueda abrir una puerta, estuvimos en Italia, que se pueda abrir una puerta a lo que respecta a Europa. Estuvimos seis meses instalados en Europa, en esos seis meses pasó muchísima gente, esperemos que se abra un camino para poder seguir estando allá, seguir viajando y seguir viajando por el extenso país este hermoso que tenemos, que es hermoso.

Poder ir a hacer talleres, docencia, a cada uno de los integrantes nos gusta mucho la docencia, de los que estamos ahí. Poder, eso, llegar a la gente y trasladarle energía, buena energía, sacarles una sonrisa, estimularlos, dispararles algo, hacerle ver que no

hace falta tener un lujoso instrumento para poder hacer música, sino que dentro de lo cotidiano y con la imaginación ya uno puede empezar a hacer música. Con respecto a esta nueva gestión, ahora con... Espero que también puede cambiar un poco de nuestro trabajo, yo trabajo en Tecnópolis ya hace cinco años que estamos y tenemos instalados parques ahí, parques sonoros de El Choque Urbano en los cuales en principios del año estuvimos haciendo talleres donde pasaron miles y miles de niños, un montón, miles y miles de personas y pretendemos seguir haciéndolo.

Ojalá ese espacio siga estando para que la gente pueda pasar, pueda tocar, pueda observar las posibilidades que tiene hacer música con estos elementos. Tengo esas expectativas de poder seguir creciendo cada día más, de hacer un nuevo espectáculo y seguir perfeccionándose porque cada día se aprende más, hay nuevos movimientos, hay nuevas coreografías, en mi caso yo tuve una base musical fuerte pero obviamente tengo que apretar en otro lado, tengo que bailar más, que por ahí un bailarín tiene que aprender a tocar más.

Obviamente cada cual está y se pone en la función que tiene que estar para optimizar su mejor rendimiento, para tener mejor rendimiento, pero todos en un momento tenemos que seguir apretando y aprendiendo un poquito más porque la idea es eso, que en el artista que está en El Choque Urbano se vea lo más parejo a nivel global con respecto a las artes en sí sino como que estén más o menos la actuación, el baile y la danza estén más o menos repartidas lo más parejo. Por lo menos eso es lo que yo intento. Ya tengo una base musical fuerte, soy percusionista, yo trato, sin desatender lo que tengo, tratar de empezar a abrir un poco más porque a la hora de estar parado en el escenario es notorio ese cambio.

Así que lo único que espero es seguir creciendo con el grupo, seguir aprendiendo y que el grupo siga creciendo y que le vaya bien y creo que también le va a hacer bien a la gente también llegar, y que te llegue un grupo con tanto desarrollo artístico sobre un escenario, porque la verdad que pasa eso, vas a ver al grupo y hay gente bailando, saltando, tocando, actuando y es un espectáculo que es bastante completo como parece, con respecto a lo que es un grupo de percusión, porque no deja de ser eso. Todos percutimos, inclusive para hacer las melodías, también las melodías las sacamos de ese lugar, de un lugar percusivo, pegándole a notas, a los tubos de pvc.

**Entrevista a Jeremías Segall de la Rosa (30 años) – intérprete del Choque Urbano – 6 de noviembre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Jeremías Segall de la Rosa: La música es mi vida, en mi familia son casi todos músicos y artistas de otras ramas. La música es mi conector, desde que soy adolescente, con todos mis amigos y mi círculo de gente conocida. La vida la fui armando a través de la música, está todo relacionado a ella.

E: ¿Cómo llegó por primera vez la música a tu vida?

JSR: Mi papá es guitarrista, cantante, bajista y cuando estaba en la panza de mi mamá dijo: “este va a ser batero”. A los seis años ya estaba tocando la batería. Básicamente, la música llegó por mi familia.

E: ¿Cómo es una semana en tu vida?

JSR: Una semana en mi vida se divide en: ensayos tres veces por semana con el Choque Urbano, Lo’ Pibitos, la banda de Nico Bereciartua. Todas las mañanas me levanto, voy a pasear al perro, voy al gimnasio, algunos días doy alguna clase de batería, tengo una sala

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

Lo primero que genera la percusión es ganas de bailar. Si uno escucha un grupo de candombe, de samba o un trío de batá, la percusión se mete adentro de tu cuerpo y te genera movimiento.

JSR: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

Me parece que están súper conectadas. Como el candombe a Uruguay, en Argentina hoy la cumbia, ya no más el tango. Cada país tiene su género musical. Hoy en nuestro país la cumbia es la música más masiva, quizás también el rock siga siendo masivo, pero creo que la Argentina tiene un estilo más “cumbianzón”.

E: ¿Hay diferencias entre la música nacional e internacional?

JSR: Sí, hay diferencias. A uno siempre le gusta más la música internacional, los músicos norteamericanos estudian mucho, tocan muy bien. Ahora se está empezando a dar acá que muchos grupos están tocando a un nivel internacional. Por lo general, a la hora de tocar siempre tus referentes están afuera: un percusionista de Cuba, un batero de Estados Unidos; y tienen una influencia muy fuerte en los músicos de acá.

A nivel nacional están pasando cosas tremendas, cada vez descubro músicos impresionantes, pero hay muy poca difusión de eso y a mi entender, con todo respeto, muchas veces se les da lugar a músicos que son muy malos o que están muy poco formados.

E: ¿Cómo analizás la relación de los bombos, la cancha y el peronismo?

JSR: Esa relación se da por el peso cultural que tenía la murga en nuestro país, ahora se disolvieron esas raíces. El bombo con platillo nace con la murga y después se va introduciendo en nuestros espacios como en la cancha o en el peronismo. El bombo es un instrumento grave, con buen sonido, con un volumen fuerte y que lo puede tocar cualquiera, en la cancha, para ir a una marcha, para lo que quiera. Es el instrumento más simple de tocar, más llamativo y con mayor volumen. Como la murga era la expresión cultural de protesta a nivel popular, eso pasó a otros ámbitos como las manifestaciones. El bombo fue una de las primeras herramientas populares de las marchas en la Argentina.

E: ¿Qué te permitió hacerte más reconocido en la actualidad?

JSR: El Choque Urbano. Entré al grupo cuando tenía 21 años, hoy tengo 30. Además siempre escuché y toqué en bandas de rock o funk. Igualmente, no sé si somos tan populares, en el ambiente nos conocemos entre todos, pero nunca son muy reconocidos los percusionistas o bateristas, nadie los recuerda.

E: ¿Por qué crees que el gobierno nacional los retoma en su agenda cultural?

JSR: Los creadores del Choque Urbano son militantes de este gobierno y eso tiene un poco que ver. Por otro lado, hay algo que dijo la presidenta sobre nosotros cuando tocamos el himno con tubos de pvc y tachos: “desestructurar algo tan tradicional y clásico es muy bueno, el himno es para todos. Es algo muy innovador”. En resumen, al tener un compromiso militante con este gobierno y al tener una propuesta artística bien armada y no convencional, te llaman para tocar a muchísimo eventos.

E: ¿Cómo viviste los festejos del Bicentenario?

JSR: Cada vez que toqué en la plaza me sentí increíble, por la masividad, por entender el por qué las personas están ahí. Te va a ver desde el más rico hasta el más pobre, es el público más variado que te va a ver en toda tu vida, es impresionante.

E: ¿Cómo viviste el 1er festival internacional de percusión “Toque”?

JSR: El festival “Toque” me parece que es una muy buena propuesta, porque sirve muchísimo para todos los que tocamos percusión acá, traen músicos muy “grosos”. Ser parte de esa “movida” es increíble, además, a TecnoPolis van un montón de niños y quizás, después que te ven les cambiás la vida, lo hacés músico.

E: ¿Cuál es la diferencia entre el Choque Urbano, la Bomba de Tiempo y la Chilinga?

JSR: La diferencia más notoria de todas es que nosotros hacemos música sin instrumentos, tocamos objetos transformados para que hagan un determinado sonido, pero que no son instrumentos. A su vez, nosotros hacemos obras de teatro, incorporamos danza contemporánea, incorporamos otras ramas artísticas, por fuera de la música.

La Bomba de Tiempo es una formación de percusionistas que tienen una dirección por señas con instrumentos de percusión. La Chilinga es igual, pero con otro tipo de señas.

Creo que nuestra propuesta no es una banda de percusión, como las otras dos formaciones, sino que es un espectáculo de percusión. No hay un director de una banda, no hay improvisación.

E: ¿Qué esperás de este proyecto a futuro?

JSR: Espero que podamos seguir creando, que estrenemos nuevas obras, que sigamos creciendo, aprendiendo.

### **Entrevista a Santiago Ablin - Director musical del Choque Urbano (32 años) - 25 de Noviembre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Santiago Ablin: La música para mí es un modificador de estados, a través de una creación uno puede poner contento a alguien, hacer emocionar. Con la música, por medio de una melodía o de ritmos, se puede hacer algo tan bello como hacer bailar a otro.

En mi caso, la música ocupa la mayor parte de mi vida, hago música constantemente, en casa tengo mi estudio con teclados donde grabo. Toco desde que tengo 10 años, es lo que hago, es lo que soy.

E: ¿Cómo llegó por primera vez a tu vida la música? ¿Cuál fue tu primer instrumento?

SA: Llegó por medio de mi hermano mayor que tocaba la batería, entonces yo también le pegaba a la bata cuando era muy chico. Después mi mamá actuaba en el grupo "Catalinas Sur" de la Boca, le faltó a la obra el redoblantista y me llevó a tocar a mí a tocar el redoblante. A partir de ahí me empezó a ir muy bien y empecé a tocar fijo en el grupo de teatro cuando tenía 10 años. Ese fue mi primer instrumento, el redoblante.

E: ¿Cómo es una semana en tu vida?

SA: Por lo general, trabajo mucho en casa, estudiando y componiendo. Después dependiendo la cantidad de fechas que haya con el Choque y los otros ensayos que yo tengo que son un dúo y una banda de música electrónica, que ensayamos dos veces por semana. A su vez, doy clases de percusión corporal y cada tanto hago entrenamiento físico también. Hay otras semanas que viajo, otras que laburo mucho y otras que no tanto, en relación al Choque.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

SA: Creo que la percusión es la forma de música más antigua, antes de la creación de cualquier instrumento melódico por medio de teorías matemáticas. La percusión sonaba con la madera o los huesos mismos. A partir de ahí, me parece que genera un transe con respecto al movimiento, por algo todas las tribus en sus rituales utilizan la percusión y hoy en día la percusión genera un estado de movimiento. A medida que fue avanzando todo

se fue utilizando de otra manera, pero por lo general produce movimiento, ganas de bailar.

En lo personal, cuando uno percute lo que uno hace es descargar y eso es bueno en todo sentido, porque para percutir hay que pegar, hay que golpear algo con otra cosa y eso genera una descarga. Entonces, hacer percusión, tanto para chicos como para grandes va a hacer bien.

E: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

SA: Hay mucha relación entre la música y la identidad cultural, pasa en cualquier rama artística. Cada uno tiene una historia con la que se siente más identificado, cuando uno hace música, inevitablemente, utiliza todo lo que consumió a nivel de identidad musical. Si esa identidad es parte de una identidad autóctona o no, ya depende de las culturas de cada país y de cada sector. Por otro lado, creo que es importante buscar la propia identidad en lo que cada uno hace.

E: ¿Hay diferencias entre música nacional e internacional?

SA: Claro que sí, tiene que ver con lo que vive cada persona acá a nivel cultural y con lo que vive una persona que nace en otro lado. Una persona que vive en un lugar que tiene como identidad musical la música celta va a empezar a construir desde ahí y por más que quiera componer otro estilo, ese otro estilo va a estar influenciado lo que es él como persona, en lo que vivió en cada momento de su vida. Hay países que son precursores de determinados estilos o tienen una fuerte influencia por su cultura originaria, eso afecta directamente a cada creación. Por ejemplo, por más de que yo haga música electrónica con tachos, su composición tiene, indefectiblemente, cultura argentina.

E: ¿Cómo analizás la relación entre la cancha, los bombos y el peronismo?

SA: Los bombos los relaciono con la murga porteña y la murga la relaciono con el festejo, con algo cultural autóctono de acá que se prohibió en la dictadura. En la cancha y en cualquier manifestación popular, sea del peronismo o no, tiene que ver con la murga también y la murga es algo bien popular, bien de calle, que hoy está resurgiendo cada vez más.

El gobierno militar abolió la murga por su contenido de protesta, porque era un espacio de festejo, de expresión y este gobierno lo volvió a retomar, porque es un gobierno que piensa en el pueblo. Además, está en contra en todo lo que hizo el gobierno militar durante el golpe de Estado, sino tampoco hubiese tenido el nivel de justicia y de lucha que ha tenido para que los militares estén cárceles comunes, como se merecen.

E: ¿Qué te permitió hacerte más reconocido en la actualidad?

SA: No sé si hubo algo puntual que hizo que sea reconocido, creo que se dio por un proceso de 14 años, donde en el cuarto año nos estábamos yendo con el Choque Urbano a Europa, a Korea a hacer funciones. Después hicimos tres ciclos distintos acá, con cinco giras nacionales y tocamos en varios eventos masivos. Creo que lo que nos dio un

impulso muy grande, en un comienzo, fue la invitación de León Gieco a tocar con él en tres Luna Park, cuando el grupo recién comenzaba.

E: ¿Por qué crees que el gobierno los retoma en su agenda cultural?

SA: Esa pregunta se la podés preguntar al gobierno que nos contrató. Creo que les gusta lo que hacemos.

E: ¿Cómo vivieron el Festival Internacional de Percusión “Toque”?

SA: Fue hermosísimo, nos encantó.

E: ¿Cuál es la diferencia entre el Choque Urbano, la Chilinga y la Bomba de Tiempo?

SA: La Chilinga es el grupo más antiguo de estos tres que nombrás y nació a la par del grupo Caturga, que eramos nosotros antes de que se arme el Choque Urbano, que era un grupo con un estilo parecido al de la Chilinga, bien de *bloco*: con repiques, surdos, redoblantes, etc. Estos dos grupos fueron los precursores de la percusión con formato de Escuela. Cuando se disuelve Caturga, a fines del 2001, uno de los tres grupos que surgen de ahí fue el Choque Urbano.

La diferencia entre estos grupos es que la Bomba de Tiempo es una formación que toca con un sistema de señas y es un grupo que se dedica totalmente a dar shows musicales. La Chilinga tiene un gran desarrollo en la conformación de Escuela, tiene muchas sedes, hace que muchos chicos hagan percusión. Nosotros estamos más enfocados en hacer espectáculos “más armados” en teatros, combinando la danza con la percusión y tocando con tachos.

E: ¿Qué esperás de este proyecto a futuro?

SA: Que siga creciendo como lo viene haciendo hace 14 años.

## **La Bomba de Tiempo**

**Entrevista a Marina Belinco (40 años) - Jefa de prensa de la Bomba de Tiempo (ex – prensa de Santiago Vázquez) - 21 de Septiembre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Marina Belinco: Como dijo Nietzsche “la vida sin música no tendría sentido”, la música me acompaña todo el tiempo, en momentos lindos, en momentos feos y me encanta haber logrado trabajar de la música, vivir de ella.

E: ¿Cómo llegó por primera vez la música a tu vida?

MB: Por un lado, recuerdo el momento en el que iba a la escuela primaria, porque mi papá me despertaba todos los días a las 7 de la mañana con el programa de radio de Berugo Carambula que se llamaba “Arriba chicos”. Seguramente cuando era mucho más

chica en casa se escuchaba mucha música, mis padres son súper melómanos, mis abuelos siempre me regalaban discos, todavía tengo los vinilos de “Canta niño” que me regalaron.

E: ¿Cómo es una semana en tu vida?

MB: Tiene de bueno que no tiene horarios, yo soy mi “propia oficina”, mi propia jefa, es una libertad que me gané y está bárbara. Te puedo decir que es impredecible mi semana, tengo pocas regularidades como venir todos los lunes al espectáculo de la Bomba de Tiempo. También, jueves, viernes, sábado o domingo, tengo que ir uno de esos cuatro días, a algún concierto de uno de los grupos con los que trabajo y después hay días que tengo que hacer más trabajos de oficina, que los hago en casa. Hay otras semanas que trabajo con músicos que vienen de afuera, tienen que hacer muchas notas y hay que seguirlos a todos lados. A su vez, tengo mi vida privada con mi marido, mis hijos y todo el compromiso que es tener una familia, por fuera del trabajo. La verdad que para el que lo ve de afuera es un poco caótico, pero me gusta saber que cada día va a ser bien diferente al otro, me gusta vivir así.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

MB: Me parece que la percusión genera un sonido primitivo, ancestral y tan básico y eso compone un cuerpo con ganas de bailar o moverte, si te dejás llevar es imposible que no te muevas, que tu corazón lata más fuerte.

E: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

MB: Creo que van juntas, escuchar una música de un determinado lugar, te va a decir mucho de ese lugar. La música es el lugar.

E: ¿Hay diferencias entre la música nacional e internacional?

MB: Sí, la música de acá la escucho con mis oídos de acá, reconozco al instante cuando una música es de mi país y es bien diferente a la de afuera. También reconozco todo lo que pasa ahora en el mundo de la música con internet, que quizás te pueden sonar familiares sonidos que pueden ser de lugares muy lejanos y la música de acá se empieza a mezclar con sonidos de todos lados. Igualmente, en definitiva se notan las diferencias. Cada lugar tiene su mística, su historia.

E: ¿Cómo analizás la relación de los bombos, la cancha y el peronismo?

MB: Creo que los movimientos populares toman elementos de su época, como los que no son de su época, para manifestarse, expresarse. El peronismo se avivó que con el sonido de los bombos se genera una conexión muy fuerte, automática en nuestra sociedad, porque apela al sonido a *tierra*, a ese sonido ancestral del que te hablaba antes, ese ritmo que te marca el corazón.

E: ¿Qué le permitió a La Bomba de Tiempo hacerse más reconocida?

MB: Creo que La Bomba se hizo más reconocida desde el momento en que abrieron un espacio que no existía hasta ese momento en la ciudad de Buenos Aires. Esto se creó hace 9 años por Santiago Vázquez, un músico extraordinario que es percusionista y buscó un lugar grande, lo más parecido a una plaza pública, donde la gente se pusiera a bailar y donde un grupo de músicos hiciera percusión. La percusión con señas en la ciudad surge a partir de La Bomba Tiempo. Esta idea la sacó de un músico de Estados Unidos que dirigía a un grupo de *free jazz* con señas, la trajo a Argentina y replicó ese esquema, pero con diferentes tipos de tambores. En ese entonces convocó a los percusionistas más reconocidos de la ciudad, propuso un día y como el único día que podían juntarse todos eran los lunes, ensayaron unos meses a puertas cerradas en el Konex. Les pasó las primeras señas del sistema y en dos meses hicieron el primer show. Empezaron viniendo pocas personas, pero cada lunes se fue sumando más gente hasta llegar a lo que es ahora. Considero que la originalidad de la propuesta y el trabajo con el que se dedican los músicos hace que tenga tanto éxito.

E: ¿Por qué crees que el Estado los retoma en su agenda cultural?

MB: Primero, porque conocen a La Bomba de Tiempo, segundo, porque existieron contactos que les hicieron llegar la propuesta para que podamos tocar. Básicamente, creo que La Bomba es un ícono en la actualidad, lograron producir algo nuevo, generar algo en la ciudad que transformó el color del día lunes y eso es único. No creo que nos hayan convocado por cuestiones ideológicas necesariamente, también nos convocó el gobierno de la ciudad a tocar y lo hicimos, creo que hay muchos productores y managers que nos conocen y eso hace que nos reconozcan más a la hora de convocar a un espectáculo de música. Además, La Bomba tocó con muchísimos músicos invitados y eso hace que cada vez suene mejor, tocaron con: Kevin Johansenn, Lito Vitale, Calle 13, los Auténticos Decadentes y muchos otros más.

E: ¿Cómo viviste los festejos del Bicentenario?

MB: Estuvo buenísimo, no fue un toque más. Es increíble estar en la Casa Rosada, armar un camarín ahí, pisar sus pisos, ver sus techos está bárbaro y cuando salieron todos al escenario y ver esa cantidad de gente en la plaza fue imponente. Fue todo hecho "medio a las corridas", con mucha adrenalina, porque el escenario era enorme y La Bomba tocaba en un costado, otros músicos en otro sector, no hubo prueba de sonido, así que fue bastante vertiginoso, pero estuvo buenísimo.

E: ¿Cómo viviste el 1er festival internacional de percusión "Toque"?

MB: Sé que estuvo muy bueno, pero justo en ese evento no pude estar.

E: ¿Cuál es la diferencia entre la Bomba de Tiempo, la Chilinga y el Choque Urbano?

MB: Me da un poco de vergüenza decírtelo, pero no sé la diferencia con los otros grupos, porque no los escuché.

E: 9 años de la Bomba de Tiempo ¿Qué se espera para el futuro de este proyecto?

MB: En principio seguir cuidando, cultivando y trabajando mucho para que todos los lunes estén buenísimo como hasta ahora. Por otro lado, también esperamos que sigan saliendo conciertos por fuera del Konex y hay muchas ganas de salir con La Bomba fuera del país y llevar su música a otras latitudes, como Latinoamérica, Europa. Se grabó un dvd en el Luna Park el año pasado y fue un gran logro para todo el grupo, porque hasta ese momento se había grabado un solo disco, al año de existencia del proyecto. La idea es que nos conozca la mayor cantidad de gente posible.

### **Entrevista a Luciano Larocca (37 años) – intérprete de La Bomba de Tiempo - 5 de octubre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Luciano Larocca: La música es mi vida, me dedico a esto hace 15 años y es mi manera de expresarme en el mundo. Es mi trabajo: doy clases de percusión, toco en La Bomba y también tengo mi proyecto solista con el que presente mi primer disco hace muy poco.

E: ¿Cómo llegó por primera vez la música a tu vida?

LL: No me acuerdo del momento exacto en que llegó, pero recuerdo una vez que mi papá estaba sacando el auto del garaje, me sentó y me dijo: “escuchá, esto es Gardel”. Después también recuerdo que uno de mis hermanastros, eramos una “familia juntada”, tenía una banda que ensayaba en mi casa y todos los días después de comer iba y tocaba todos los instrumentos que dejaban. Mi padre también era pianista, tocó el saxo, nos la pasábamos tocando, los vecinos nos odiaban, pero se tocaba mucha música en casa. Ese fue mi inicio en la música, un juego absoluto.

E: ¿Cuál fue el primer instrumento que tocaste?

LL: La batería, porque en la primer banda que tuve con amigos, nadie quería tocar la batería y yo no tenía problema en ser el baterista. Después empecé a dedicarme más, decidí estudiar y en un momento decidí volcar mi vida a eso.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

LL: Creo que lo más interesante de la percusión es que te pega en el cuerpo, te pega de una manera en la que si no te movés te volvés loco. Genera una energía que te atrapa o te expulsa.

E: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

LL: La música es un reflejo de los momentos de una sociedad. Por ejemplo, es interesante ver lo que pasa con el tango, que es una música que viene de raíz negra, los primeros cantos tienen que ver con la cultura de África y Argentina con su mirada en Europa, en los años '30, sacó la percusión del tango y se transformó en un ritmo más

asociado a esa perspectiva europea. Retomando la idea de la pregunta, esa música está buscando recuperar esa identidad que tiene que ver con lo ritual y los tambores en los rituales son el “abc”.

E: ¿Hay diferencias entre la música nacional e internacional?

LL: Una música nacional, de alguna manera, tiene que ver con hacerse cargo con lo que uno es. Una vez un amigo uruguayo me dijo “si yo fuera argentino, tocaría chacarera” y yo no me considero dueño de la chacarera, me considero más dueño de la música rioplatense, del candombe, porque acá estamos más cerca de eso que de Santiago del Estero. Pero de alguna manera, creo que es importante hacerse cargo de qué es de uno, saber que somos hermanos y que compartimos la música está bueno.

Por otro lado, la música es transnacional, cruza fronteras y cuando somos músicos utilizamos ese lenguaje, entonces no tiene que haber fronteras. Quizás si deben haber fronteras para ciertas cuestiones políticas, para poder decir “vamos a defender esto que es nuestro” y ahora acabo de sacar un disco y de los 14 temas que tengo, hay 3 que tuve ganas de “chacarerearlos”.

E: ¿Cómo analizás la relación de los bombos, la cancha y el peronismo?

LL: Creo que no hay lugar en el mundo que se viva el fútbol como se vive acá y el peronismo es la “voz de los de abajo” y el fútbol también es eso. Por suerte hoy el peronismo no es más solamente de los pobres y el fútbol tampoco, hay líneas transversales, igual que la cumbia. Y está buenísimo poder escuchar el ritmo de la cancha, hoy ya agregaron trompetas y podría decir que eso ha subido un poco el nivel musical de la cancha y del peronismo también.

E: ¿Por qué crees que el Estado los retoma en su agenda cultural?

LL: Gracias a Dios hay gente que entiende que lo nuevo va a multiplicar la experiencia creativa y hay muchos *pibes* que están atentos a todo lo que está pasando, estudian mucho, buscan superarse todo el tiempo. Eso hace que la cultura, de la que formamos parte, sea más compleja todavía. Me parece muy interesante lo que está pasando con el mundo de la percusión en la Argentina, se está alejando de la forma del baile más tradicional. Todavía hay una relación muy fuerte entre el folclore con su baile y su vestimenta y ahora en el mundo de la percusión se está gestando algo que corre por un carril paralelo, que es bailar como quieras, como te llegue, disfrutá de esto que estás escuchando. Es una nueva forma de ver la cultura, darle al folclore está “pata gigante” que es la percusión, pero desde un lugar diferente. Creo que todo esto lo entienden las personas que hoy están en la gestión y gracias a eso hemos ido a tocar a pueblos para 200 personas o mucho menos, que es un gran esfuerzo para nosotros y quizás le dejamos algo solamente a 10 personas, pero esas 10 valen oro.

Nosotros tenemos una cultura en esencia cosmopolita, pluricultural y poder mostrar lo que hace La Bomba que tiene tambores de todas las culturas es perfecto para nuestro país.

E: ¿Hay alguna conexión entre la identidad cultural argentina y la Bomba de Tiempo?

LL: Creo que hay una conexión directa entre la identidad cultural argentina y La Bomba de Tiempo. Empezamos como una banda de improvisación y hoy ya podemos hablar de un sonido “Bomba” y no es otra cosa que la forma en la que sentimos que nos hace vibrar la percusión. Organizamos nuestras rítmicas, notas, tempos, de una manera argentina. No podemos tocar de forma brasilera, ni uruguaya, porque no somos eso, formamos el estilo “Bomba” y es de acá.

E: ¿Cuál es la diferencia ente la Bomba de Tiempo, la Chilinga y el Choque Urbano?

LL: La Chilinga fue la primer banda que trajo las formación brasilera de batucada a la Argentina y popularizar la percusión. En Argentina hacer percusión era estudiarla, con profesor particular o en una institución formal. Alejandro Oliva (otro músico de La Bomba) siempre cuenta que cuando era chico quería estudiar percusión y fue a estudiar con un profesor en los ´80 que le puso una partitura y él pensó “esto no es percusión”. En los ´90 eso se transformó en algo que pudiera acceder gente que no es música, las personas que tocan candombe no son músicos, son tocadores de candombe, son tamboreros, nada más.

El Choque Urbano insertó la danza a la percusión, le puso el cuerpo. Creo que la danza, la percusión y el canto son las tres patas de la expresión básica de una cultura. El Choque Urbano, la Chilinga y La Bomba de Tiempo, a mi entender, difunden esa expresión.

E: ¿Cómo vivís los 9 años de La Bomba de Tiempo? ¿Qué esperás de este proyecto a futuro?

LL: Lo vivo con mucha intensidad, como cada show y espero que sigamos creciendo y que podamos hacer giras por escenarios de todo el mundo.

### **Entrevista a Gabriel Spiller (44 años) – percusionista de La Bomba de Tiempo – 19 de octubre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

Gabriel Spiller: Ocupa un lugar enorme, viene la familia y después la música. Me gusta mucho vivir de tocar y de poder enseñar música.

E: ¿Cómo es una semana en tu vida?

GS: Tengo dos o tres shows por semana, un par de ensayos, algunos momentos de estudio, diez clases de una hora cada una por semana de alumnos y después un poco de natación, mi familia y demás cosas.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

GS: La percusión tiene algo medio tribal que te lleva muchas veces a un lugar de movimiento, que puede pasarte también con algo que no sea percusivo. Me gusta cuando nos presentan como la Bomba de “trance”, porque generamos eso muchas veces. Yo

toqué muchos años percusión contemporánea y te lleva a otro lado, a un lugar de imágenes, de texturas. Con la Bomba, en el mejor de los casos, llegamos a conmover al público, eso es lo que buscamos.

E: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

GS: Es una parte más, como la pintura o la literatura. Hay una identidad cultural de cada lugar que no necesariamente se llama folclore. La identidad cultural de una persona puede haber sido invadida por muchos folclores.

E: ¿Hay diferencias entre la música nacional e internacional?

GS: Sí, noto una cierta idiosincrasia nacional. Cuando toco jazz me doy cuenta que se filtra una especie de esencia nacional, tiene que ver con la música que fuiste escuchando. Si escuchaste tango por más que no seas tanguero algo de todo eso sale a la hora de tocar.

E: ¿Cómo analizás la relación de los bombos, la cancha y el peronismo?

GS: Creo que esa relación tiene que ver con la murga que era algo popular. En la murga había bombos y pasaron a escucharse en la cancha, en el peronismo y en otros partidos políticos también.

E: ¿Qué te permitió hacerte más reconocido en la actualidad?

GS: No sé si soy tan reconocido. Además toco muchas músicas distintas, a veces me paran niños por la calle y me dicen “vos sos el baterista de Mariana Baggio o de Luis Pescetti”, que es música infantil, otros me ubican más de La Bomba de Tiempo. En otros círculos me conocen porque toqué mucho tiempo música clásica. El reconocimiento de la gente viene de diferentes lugares, no podría decirte específicamente uno.

E: ¿Por qué crees que el gobierno los retoma en su agenda cultural?

GS: Porque creo que el grupo tiene una propuesta bastante original que moviliza mucho al público, hasta aquel que no nos conoce. Nos pasa muchas veces, quizás empezamos a tocar en un lugar que nunca nos escucharon, se acerca gente, se interesa, a la media hora ves que sus pies se empiezan a mover y a la hora están todos bailando. Además, creo que esta corriente política buscó acercar este tipo de propuestas a distintos lugares.

E: ¿Cómo viviste los festejos del Bicentenario?

GS: Esa vez fue tremenda la cantidad de gente que había en la Plaza de Mayo. Fue un momento muy breve y prácticamente sin prueba de sonido, que por un lado te genera un montón de adrenalina por la gran convocatoria que tuvo, pero por otro lado, a nivel musical, a mi no me generó una gran comodidad. Quizás la tercera vez que tocamos en la Casa Rosada, que ya estábamos más habituados, creo que hubo otro cuidado del sonido, ahí lo disfruté más, me gustó mucho más la propuesta musical.

E: ¿Cómo viviste el 1er festival internacional de percusión “Toque”?

GS: Estuvo buenísimo, tocaron grandes percusionistas que nosotros consideramos que son tremendos en lo que hacen. Nos pareció muy importante que se le haya dado ese espacio a la percusión, algo bastante inédito, por más que hubieron festivales de percusión en la ciudad, ese espacio fue muy grande.

E: ¿Cuál es la diferencia ente la Bomba de Tiempo, la Chilinga, el Choque Urbano?

GS: El Choque Urbano trabaja con objetos, como hacía Stomp en otras épocas, ahora le agregaron baile, canto, están en otra línea muy diferente a lo que hacemos nosotros. Te diría que los veo más cerca a la comedia musical que a nuestra propuesta.

La Chilinga tiene muchos puntos en contacto con La Bomba, la diferencia es el tipo de propuesta de las señas que nos llevan a distintos lugares. Cada show nuestro va cambiando porque las señas nos conducen a otro lugar. Creo, también, que nuestro grupo está compuesto por percusionistas que vienen de influencias muy distintas: desde un africano que toca djembé, yo que toqué música clásica, hay otros que son más jazzeros, otros más latinos. Todo eso hace que nuestra música tenga un rejunte de materiales musicales muy diversos, que eso no sé si está en La Chilinga.

E: ¿Cómo vivís los 9 años de La Bomba de Tiempo? ¿Qué esperás de este proyecto a futuro?

GS: Por ahora siempre superó las expectativas que yo tenía. Cuando se dijo que íbamos a tocar los lunes pensé que no iba a venir nadie y en poco tiempo había 500 personas bailando a nuestro ritmo. Después fueron surgiendo más shows y llegamos a tocar en el Luna Park, en el Bicentenario, fue algo totalmente impensado para mí. El grupo se fue afianzando cada vez más, musicalmente descubrimos “otros escalones para subir”, yo aprendo mucho de cada uno de mis compañeros y espero que sigamos así.

### **Entrevista a Santiago Vázquez (42 años) - creador de la Bomba de Tiempo - 30 de noviembre de 2015.**

Entrevistador: ¿Qué es la música para vos? ¿Qué lugar ocupa en tu vida?

SV: Para mí la música es, en principio, una forma de entender el cosmos, a mí mismo y un camino de vida que elegí. Es mi forma de entender el mundo y hacerlo de una forma bella. Con la música, a través del sonido se puede entender el universo. Hay muchas otras maneras de comprender el universo, esta tiene que ver con el sonido, con escuchar la naturaleza sonora de los momentos y tratar de escuchar el sentido que hay atrás de eso. Es decir que la música son sonidos que te hacen sentido y el estudio de la música es aprender a encontrarse sentido cada vez en más cosas. Aprender a escuchar es aprender a distinguir las relaciones de los sonidos, cada vez más complejas, con sentido. Esto sería como el plano más espiritual de lo que sería la música para mí.

Considero que la primera indicación que debe recibir un aspirante a músico es escuchar más que tocar. Desde esa perspectiva, la música sería el arte de escuchar. Creo que es

una búsqueda constante por la que unimos puntos del universo desconocidos hasta ese momento.

E: ¿Cómo llegó por primera vez la música a tu vida?

SV: Supongo que fue de forma caótica y temprana como a todos los niños. Desde el momento que uno está en la panza de la mamá el ritmo corazón o de los pasos es el que uno escucha y ese es el principio de la sensación musical. Escuchar el corazón todo el tiempo, que seguramente suena más fuerte que el propio, es una presencia rítmica que nadie puede esquivar, no creo que haya nadie que este influido por eso, un tambor latiendo 9 meses seguidos.

Yendo a un lugar más comprobable, en mi casa se escuchaba mucha música (ninguno es músico) y alrededor de los 4 años me contaban que me la pasaba inventando canciones. Después el refugio del momento en que mis padres estuvieron en la cárcel, en la época de la dictadura, fue la casa de mi tía, donde me cuentan que agarraba los discos, los ponía en el toca discos y me quedaba horas escuchándolos. Es un refugio, también, la música.

A los 7 años empecé a tocar con palitos chinos y con muchos objetos que tiraba en el piso: cassettes, libros, cajitas, etc. Me armaba una especie de batería, con unas guirnaldas atrás como si fuese una especie de escenario y cantaba melodías que inventaba en el momento y tocaba arriba de eso. Luego, cuando aprendí a utilizar un grabador, empecé a grabar esas improvisaciones y después algunas de esas melodías que cantaba las repetía y así empezaban a convertirse en temas, composiciones. Entonces, empecé un poco improvisando y componiendo la percusión y cantando. Y eso es lo que me interesa más de la música hoy, los sonidos percutidos de un ritmo como sostén de las melodías, improvisar y después componer, repetir los fragmentos melódicos creados.

E: ¿Cuál fue el primer instrumento que tocaste?

SV: Como instrumento, te puedo decir que el primer instrumento de todos es la voz, pero el primer instrumento que estudié fue la batería a los 10 años en España y la arranqué a estudiar con el solfeo, que era una forma un poco arcaica de estudiar teoría musical, que hoy se lo llama audio-perceptiva. Más adelante empecé a estudiar piano y el solfeo lo dejé, porque me parecía muy aburrido francamente. Y después seguí mi estudios de música con composición, armonía, contrapunto; todos los estudios necesario para un compositor. Luego seguí estudiante batería hasta convertirme en baterista y empecé a tocar para bandas de rock del colegio, después me fui metiendo en jazz, de música más contemporánea, música brasilera, cubana, afrocubana, etc. Mi primer gira internacional fue a los 17 años.

E: ¿Cómo es una semana en tu vida?

SV: Es un lío (risas). No soy una persona con rutinas fáciles de seguir por mí mismo y por familia: tengo dos nenas y tengo a mi mujer, me gusta la vida familiar. Igualmente, ser música y tener una familia es difícil, tienen lógicas diferentes, por lo menos la manera

cómo funciona la música en nuestro mundo. Muchas veces mis proyectos me llevan a grandes desafíos que requieren poner un foco enorme en algo y eso hace que una semana pueda ser totalmente diferente a la otra. Una semana estoy de gira, la otra estoy escribiendo a *full* para la publicación de un libro y de repente, tengo tres días libres y estoy con la familia a pleno, otra semana se me ocurre otro proyecto y tengo que convocar a muchos músicos, es todo bastante caótico. Yo no lo vivo como un caos, pero me imagino que el otro si lo puede vivir como un caos y puede producir un poco de vértigo.

Algo de todas estas sensaciones es lo que se vivió con el proyecto de la Bomba de Tiempo que si bien tiene una rutina de trabajo, específica, semanal y que fue buscado de esa manera, al mismo tiempo, en la dirección artística proponía, por momento, cosas que generaban cierto vértigo. Esto me pasa con todo, cuando llego a un lugar determinado y si me quedo mucho tiempo haciendo lo mismo, siento que me marchito. Entonces, como director proponía cambios que podían ser de alto riesgo y primero, no todos tienen por qué compartir esa visión, segundo que a la mayoría les costó mucho conseguir una cierta estabilidad y quizás quieran mantenerla y me parece bien, pero no es mi manera de ser la de quedarme estático o estable.

En pocas palabras, mi semana es un poco vertiginosa, soy un poco adicto al trabajo y también me encanta quedarme tirado patas para arriba diez días sin hacer nada, pero eso no me suele pasar y desde que tengo dos hijas menos. En lo que creo es en la prepotencia del trabajo, no sé si al otro le va gustar lo que hago y no creo que haya que avanzar por la percepción del otro ilusorio, al cual no se puede palpar como a uno mismo. Hacer música desde la posible mirada del otro es hacer marketing, no música. Creo que primero hay que sentir la música, es una sensación, es irracional. A partir de ahí, estás ligado al cosmos a través del sonido.

E: ¿Qué crees que genera la percusión?

SV: Me parece que hay algo en la percusión como grupo de instrumentos que tiene algún tipo de conexión con *capas* que nos son comunes más o menos a todos. Como dije antes, cuando uno está en la panza de la madre escucha el ritmo del corazón, los pasos y todavía ni llegaste a nacer. Llegamos a conectar con esos sonidos, nos son comunes a todos.

Creo que hay algo en la percusión que es anterior a la melodía, el ritmo está en el centro de nuestra percepción, después la melodía es un paso posterior de construcción y la armonía uno paso más.

E: ¿Qué relación ves entre música e identidad cultural?

SV: Por identidad cultural entiendo al sentirnos parte de un grupo, de un colectivo de alguna forma. Así como el lenguaje nos une y guste o no nos guste, la idea actual de la Patria Grande, de una unión latinoamericana existe, gracias a que los españoles arrasaron con todo e impusieron un solo lenguaje. De lo contrario, ni estaríamos hablando de eso.

La identidad cultural es a la vez una exclusión, la identificación es a la vez una desidentificación con el que está afuera de esos códigos, de esos símbolos. En ese sentido, creo que la música está también en un lugar supeditada a eso: tus prácticas musicales, tu acento, tu forma de tocar, tus ritmos, tus melodías, tus autores, tus músicos de referencia, los “nuestros”, los de “todos nosotros”. Por un lado, eso es muy rico, muy bueno, porque nos entendemos y nos lleva a un lugar muy fino de comunicación. Pero por otro lado, me parece muy peligroso, porque entiendo que la música es un aglutinador de tribus, desde el principio de los tiempos, cumple el rol de aglutinar culturalmente y al mismo tiempo, es un rol que creo que hay que superar. Es como la bandera, creo que la bandera hay que superarla, hay que dejar atrás eso si queremos evolucionar como especie. En mi caso, con mi música lo que trato es de desidentificar, no intento identificarme con ningún grupo.

En la actualidad, las marcas y los Estados son los que pagan la profesión de músico, que tiene nada que ver con el arte de la música. El sostén económico fuera de esos dos sectores es muy chico, la mayoría de los músicos vivimos de enseñar, de hacer música para otras cosas, no de la música en sí mismo. ¿Por qué pagan las marcas, los Estados para tener a un músico? - se pregunta a sí mismo - lamentablemente, la mayoría de las veces no es porque quieren brindar experiencias con sentido, sino porque quieren asociarse a un aglutinador cultural, a un generador de identidad y la música es uno muy fuerte. Entonces, si me contrata “tal municipio”, porque mi imagen y la tribu a la que se supone que yo represento, ellos le quieren hacer un guiño a esa tribu, quiere asociarse. Y eso los músicos también lo aprovechan, no solamente tocar para el Estado o determinada marca, sino que buscan generar esa identificación con su público, se ponen el “gorrito que va”, dicen frases esperadas, utilizan cierta vestimenta, y creo que la mayoría lo hace desde un lugar genuino. Ellos se sienten realmente parte de ese colectivo y les gusta usar ese gorrito, decir esas palabras, usar esa ropa y a su público eso le genera empatía.

Pero yo, como músico, busco lo contrario, no es que no busco no gustarle, sino que busco una música más universal. Creo que el gran desafío, a nivel mundial, con la música y en todas las artes y disciplinas, es entender mi unión con el distinto, no con el parecido. Entonces, trato de hacer música para eso, eso es lo que me estimula realmente. Si te fijás todos mis proyectos tratan de unir puntas, aparentemente, distantes. Es decir, mi idea es poder mostrar que no estamos tan desunidos los distintos, que no somos tan distintos.

La Bomba de Tiempo es, justamente, hacer percusión que no es de un estilo determinado, no es de un folclore, por más que se nutra de todas las demás influencias musicales existentes. La idea es poder jugar ahí con la improvisación y tener un poco de trabajo con el lenguaje de señas que armé. Se puede estar mezclado a la hora de tocar, no tener ninguna identificación y lograr algo. Cada semana en la Bomba de Tiempo hay un invitado bien distinto y eso hace que la música se mezcle, que el público se mezcle, que nosotros nos exijamos acompañar a un músico que no sabemos acompañar y podamos nutrirnos de su trabajo y él del nuestro.

E: ¿Hay diferencias entre la música nacional e internacional?

SV: En este momento no escucho tanta música, no estoy muy al día con la vanguardia de la música ahora. La territorialidad de la música a mí me interesa muchísimo, sobre todo por la presencia de personas juntas. Después de pasar tanto tiempo trabajando con el “telefonito”, mirando tantas horas la “pantallita”, y tenés una experiencia tan distinta que es estar con el otro en un mismo espacio disfrutando de un hecho artístico, ahora lo valoro mucho. La música hoy se puede alcanzar casi instantáneamente en la palma de la mano que está buenísimo, pero creo que el músico al tocar en un espacio, lo llena de sentido y también al público que lo rodea, genera un encuentro y hay que tener muy presente eso en la actualidad.

E: ¿Cómo analizás la relación de los bombos, la cancha y el peronismo?

SV: No tengo mucha idea, no soy un estudioso ni de la cancha, ni de los bombos, ni del peronismo. El bombo es el “tambor del poder”, el tambor grande, que se escucha fuerte y se usa en todo el mundo. Yo pienso que el tambor también es un símbolo de poder, en ciertos grupos, porque tiene el poder de ser escuchado, te da un status en cierto ámbito. No creo que su uso tenga que ver con la apreciación del ritmo, creo que tiene que ver con la necesidad de ocupar el centro del espacio de identificación y con una expresión de poder personal, hacerse escuchar fuerte. Yo pienso que, justamente, esa fue la enfermedad que se comió a la murga porteña, la expresión de poder dentro de la murga se comió al deseo de la riqueza musical.

E: ¿Qué te permitió hacerte más reconocido en la actualidad?

SV: Algo de lo que fui consciente y sucedió con el proyecto de la Bomba de Tiempo, fue el dotar a la ciudad con una expresión de percusión propia, sin tener un folclore propio, salvo la murga porteña, pero que se autolimitó. Desde un desarrollo musical no tenemos un ritmo propio como tradición de percusión y ante esa falta se me ocurrió el proyecto de percusión con señas. Mediante la improvisación, tocamos lo que nos es propio, lo que sucede en este presente, en este lugar específico. Sabía que la improvisación nos conecta con lo que somos, con nuestras influencias reales, que no dejan afuera nada de lo que es realidad.

Entonces, desde ahí no había folclores en el mundo contruidos desde ese lugar y pensé que tal vez se podía experimentar y la dirección por señas como una forma de organizar ese folclore y otras ideas que tenía acumuladas, procedimientos rítmicos y todo eso podía servir como juego de percusión, como algo popular y así surgió la Bomba de Tiempo. Puede ser que esta idea me haya hecho visible a un público más grande. Creo que se dio por un acierto, por un lado, y por el trabajo de todos los integrantes, por otro y también por algo azaroso que tiene que ver con el momento que se estaba viviendo en el mundo, la eclosión de internet que trajo la posibilidad de escuchar ritmos de todo el mundo, sin tener que viajar para conocerlos.

E: ¿Por qué crees que el Estado los retoma en su agenda cultural?

SV: Habría que preguntarle a ellos. Quizás, un por lo que venimos hablando, si de alguna manera yo soy un referente de la percusión en la Argentina, me imagino que me

convocaran por eso, porque buscan a los referentes en la música. Me parece una decisión lógica, sensata. Por otro lado, sé que hay gente que no participa de eventos como el Segundo Festival de Percusión “Toque”, por ejemplo, y considero que deberían estar presentes en los siguientes festivales. Entiendo que no se puede convocar a todos a tocar a un festival, siempre hay una curaduría, un criterio a seguir y sé que es necesario. Más allá de si te eligen o no, lo importante es que te elijas vos, que vos sientas que lo que hacés te gusta y seguir por ese camino.

Pensando en el segundo festival internacional de percusión “Toque”, me parece que es el momento para realizarlo y sobre todo en Buenos Aires, habiendo tantos grupos de percusión, es importante que se les dé un espacio para mostrar su arte y también es muy importante que venga gente de afuera a tocar, así uno puede nutrirse de su música. Espero que en nuevas ediciones se abra el espectro a otros continentes, no solamente de Cuba, de Brasil, también de África, de Asia, de Java, de Bali, por nombrar algunos lugares. Pero, creo que está hecho de una manera bastante amplia, lo que vi me gustó. Yo presenté un bloque de percusión de tango, es decir tango tocado totalmente desde el ritmo con instrumentos de percusión y un concierto hecho con bocinas, que es una idea que tengo hace 15 años y necesitaba cierto espacio especial para hacerlo, si lo hacía en la calle me llevaban preso (risas).

E: ¿Cuál es la diferencia entre la Bomba de Tiempo, el Choque Urbano y la Chilinga?

Para mí son súper distintos y los tres generan cosas muy buenas. La Chilinga es una escuela de percusión, con un trabajo social muy grande. No conozco sus grupos de escenario, no sé lo que generan a nivel artístico, pero creo que cumplen con una labor muy importante. El Choque Urbano es un espectáculo basado en ideas que ya conocía, como Stomp, con la utilización de objetos no convencionales y es muy lindo lo que hacen, es un espectáculo que muchas veces acerca a la gente a la percusión. La Bomba de Tiempo tiene que ver con un ritual, con un encuentro social alrededor del ritmo y del ritmo como objeto de investigación, por medio de la improvisación con señas. En sí, es un grupo, no es una escuela, me hubiera encantado que lo sea, pero es un grupo de percusión que utiliza un sistema y lo innovador dentro del universo de Buenos Aires o de la Argentina, es que genera un espacio alrededor del ritmo para bailar, para encontrarse y para los músicos un lugar de estudio, de investigación constante.

Creo que estos tres grupos son bien distintos, son tres polos diferenciados de la percusión que hoy son masivos y hay muchos otros grupos que no son tan vistosos y que aportan su “granito de arena” al ámbito de la percusión.

E: ¿Qué se espera de vos a futuro? ¿Cuáles son tus proyectos?

SV: Estoy pensando mucho en los próximos proyectos, porque sé todo el trabajo que implica y lo que es llevarlo hasta el final, que implica un camino que va a estar lleno de escollos. Como ya hice muchas cosas lo mido un poco antes de hacerlo, antes de “zarpar” a un nuevo rumbo trato de armarme un mapa y hoy tengo muchos más elementos para armar ese mapa.

Lo último que hice en donde puse gran parte de mi tiempo fue en mi último disco de canciones, que estoy tocando ahora, a veces en trío, a veces solo; con el que hago giras, resultó tener una recepción muy cálida, para muy poca gente. No siento que este disco haya gustado a personas que me conocen de otras cosas. Una vez más estoy empezando de cero y está hecho con mucho amor, la verdad que me gusta el disco, representa algo para mí que tiene sentido así que lo defiendo y no importa si es para diez personas o para cien. Fuera de eso, estoy incorporando mi música instrumental de antes al trío, como composiciones nuevas. En relación al mundo de la percusión, mi función ahora es seguir difundiendo el lenguaje de señas y también ayudar a los grupos de percusión, para que su “techo” esté lo más alto posible. Me llaman grupos de toda la Argentina, como de otros países, para que los entrene con alguna capacitación, con perfeccionamiento del lenguaje, para que puedan sortear ciertos límites que se les van presentando.

Ahora el proyecto que estoy pensando, que lo vengo ideando hace un año, es retomar un libro que empecé antes del manual de señas, que sería un manual de entrenamiento rítmico, con ejercicios rítmicos para alcanzar la destreza necesaria para comprender conceptos rítmicos más complejos. También estoy viendo de hacer un disco de estudio emparentado con ese libro, con cada capítulo ir sacando ejercicios rítmicos grabados que sirven de ejemplo para poder tocar arriba y poder practicar, que cumpla una función artística y pedagógica.