

Una poética pampa. Integración cultural entre Brasil, Argentina y Uruguay: música, clima, historia y geografía

Daniel Martín Duarte Loza
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
dduarteloza@gmail.com

Resumen: El fenómeno artístico que abordamos se define como propio de una región determinada que comprende, decididamente, la pampa. En la afirmación de esta corriente, sus artistas más representativos van a hablar de la influencia del clima y de la geografía y van a optar, mayoritariamente, por la milonga “campera” como sustrato musical de la región. Cada músico presenta sus particularidades y sus enfoques respectivos sobre la pampa y la milonga, pero la concepción antropofágica cultural en espacio y tiempo, los mantendrá en diálogo constante entre sí, con los artistas regionales, y con las expresiones actuales de la música del mundo. Es así como a través de esta poética pampa, ya se escuchan, internacionalmente, renovados andares y caminos de integración cultural entre Brasil, Argentina y Uruguay.

Palabras clave: Estética – Geografía – Clima – Pampa – Milonga

Resumo: O fenómeno artístico do que falamos é próprio duma região determinada que abrange, com decisão, o pampa. Na afirmação dessa corrente, seus artistas mais representativos vão falar da influência do clima e da geografia e vão optar preferencialmente, pela milonga “campera” (do campo) como substrato musical da região. Cada músico apresenta suas particularidades e suas respectivas abordagens sobre o pampa e a milonga, porém, a concepção antropofágica cultural no espaço e no tempo, gerará o diálogo constante entre eles, com os artistas regionais, e com as expressões atuais da música do mundo. Assim, através dessa poética pampa, se escutam já, internacionalmente, renovados andares e caminhos de integração cultural entre Brasil, Argentina e Uruguay.

Palavras-chave: Estética – Geografia – Clima – Pampa – Milonga

Abstract: The artistic phenomenon we discuss describes itself as related to a particular region, which refers, decidedly, to the Pampa. In the affirmation of this trend, their most representative artists will talk about the influence of weather and geography and will choose mostly, the milonga “campera” (related to the countryside) as the musical substratum of said region. Each musician presents his own particularities and his respective focus about Pampa and milonga, however, the cultural antropophagical conception about space and time, will keep them in dialogue, with each other, with other regional artists, and with nowadays expressions of the music in the world. In this way, through this Pampa poetics we can listen, internationally, new ways and routes of cultural integration between Brazil, Argentina and Uruguay.

Key-words: Aesthetics – Geography – Weather – Pampa – Milonga

*“Un indio viejo, solito, tomando su mate,
ojos puestos en la inmensidad del campo parejo
bajo el cielo rojo del atardecer;
verde regular, línea recta sobre el horizonte;
imagen altamente definida, planicie radicalmente abierta;
y los trazos del rostro del mateador, la luminosidad de su ojo,
la profundidad de su pensamiento”.*

Vitor Ramil
*Ramilonga. La Estética del Frío (1997)*¹

Introducción

No es tarea sencilla analizar un fenómeno artístico vivo, como el que abordamos aquí. Y no decimos esto para arrogarnos el mérito de emprender la tarea, sino para dejar en claro que la vitalidad de esta propuesta (¡que muy bienvenida es!) presupone dificultades concretas para la labor del investigador. Siempre será más difícil realizar la taxonomía de un organismo vivo que la de uno previamente fosilizado. A sabiendas de estas dificultades y de las desventajas que implica, decidimos, de todos modos, encomendarnos a la tarea, como cuando Áyax –sabiéndose en inferioridad de condiciones- le pidió luz al dios Júpiter para enfrentar al propio Júpiter (Ford, 2002 [1899]). Reconocemos, entonces, que varias de las cuestiones que aquí se analizan pueden variar con el tiempo y que los impulsores de esta corriente estética pueden cambiar y modificar sus rumbos y opiniones. Sin embargo, creemos en la fuerza que puede aportar al arte y a la integración cultural de la región, el reconocimiento de ciertas características particulares –que podemos vislumbrar hasta el momento– de este fenómeno artístico.

Comenzamos describiendo la ubicación geográfica de la cual parte esta idea estética: la pampa como espacio-tiempo geográfico pero también mítico juega, en este sentido, un papel fundamental. No se establece un determinismo geográfico pero sí –y en consonancia con los estudios actuales de la geografía cultural, que considera a las expresiones artísticas como parte de su campo de investigación- se reconocen ciertas características comunes entre los habitantes y la cultura de una región. Luego realizamos un relevamiento histórico de la región y analizamos sus consecuencias sobre el rol de la Argentina y de Buenos Aires para la afirmación e irradiación de esta propuesta. A partir de allí profundizamos en cada una de las caras de esta idea estética en Brasil, Uruguay y Argentina. Finalmente concluimos con un análisis de las características centrales y los puntos en común de esta propuesta.

1 Traducción del original en portugués realizada por el autor de este artículo. De aquí en adelante T. del A.

Ubicación

Los impulsores de esta corriente artística se identifican con -y se reflejan principalmente en- la pampa. Tanto el Río de la Plata como el Océano Atlántico² delimitan la zona pampeana que se extiende desde el sur de Brasil, Uruguay, hasta las provincias argentinas (algunas en mayor proporción que otras) Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, San Luis, La Pampa, Río Negro y Buenos Aires y las ciudades desde las que, en principio, se irradia esta opción estética son: Porto Alegre (también Pelotas), Montevideo y Buenos Aires. El Atlántico enmarca el límite este de la región y en términos musicales establece una filiación común que el musicólogo Carlos Vega (1944) supo denominar, justamente, como Cancionero Oriental.³ Según este planteo de coincidencia histórica, geográfica y cultural, los ritmos del oriente de América del Sur tienen una raíz común y, de esta manera, tanto el tango como la milonga, el milongón, la chamarrita, el rasguido doble, la murga, el candombe, el samba, el choro y otros están íntimamente relacionados. Dentro de esta propuesta estética, profundizaremos sobre algunas coincidencias encontradas aquí y allí y haremos hincapié en la milonga “campera”⁴ como especie común de la región y sustrato germinal. En la afirmación de esta corriente, sus artistas más representativos –que son también los que más han avanzado en materia de definición teórica sobre el asunto⁵– hablarán de la influencia del clima y de la geografía y, más allá de las coincidencias a las que arribarán, tenderán a adoptar distintas denominaciones (aunque en todas se manifieste una clara predilección por asociarse con la realidad climática de la región). Según las particularidades de cada uno de los planteos de sus exponentes y las de sus lugares de origen las denominaciones elegidas para esta corriente artística serán: Estética del frío (Brasil), Templadismo (Uruguay) y Subtropicalismo (Argentina).

Algunas consideraciones acerca del devenir histórico de la región. El rol de la Argentina y de Buenos Aires en la afirmación de esta corriente artística

El afianzamiento de la conquista que se da a través de las colonias y el reparto político entre España y Portugal establece, en primer término, una división del sur del continente americano en los ejes Atlántico-Pacífico. Tempranamente, a partir del Tratado de Tordesillas, de 1494, se estable-

2 Los músicos uruguayos de esta escena le dedicarán un lugar destacado al mar en sus composiciones.

3 Dividido, a su vez, en Binario Colonial y Criollo Oriental en su Panorama de la Música Popular Argentina. Vega (1944 [1998]).

4 Del campo. Milonga en la que la estructura métrica del 3+3+2 superpuesta a la del 4x4 es moneda corriente y que es utilizada hasta el día de hoy por los payadores de la región para acompañar su canto.

5 Es interesante destacar esta cuestión ya que los mismos músicos de esta escena se han preocupado por ponerle nombre propio a sus propuestas y de darles un fundamento conceptual. No es muy frecuente que esto ocurra en el terreno de la música popular.

cen condiciones de acuerdo -al menos legalmente- y se restringen las pretensiones de España y Portugal en América. España se afirma y radica en América del Sur, principalmente, en el Pacífico (con base fundamental en Lima, Perú) y Portugal en el Atlántico (con base primero en Salvador de Bahía y, luego a partir de 1763, en Río de Janeiro, Brasil) hasta la ciudad de Laguna (28° 28' 57" latitud S y 48° 46' 51" longitud O) (actual territorio brasileño, Estado de Santa Catarina). Hay que señalar aquí también que durante varias décadas, más precisamente entre 1580 y 1640, ambas coronas se unificaron, con lo que estas restricciones van a ser relativizadas. Finalmente, la delimitación planteada en Tordesillas no será respetada por los portugueses quienes pretenderán, en algún momento, dominar la cuenca del Río de la Plata y extenderán sus límites hasta la Barra do Chuí (33°45'09" latitud S 53°22'07" longitud O), parte del actual estado de Rio Grande do Sul, Brasil, que limita con la ciudad de Chuy en el Departamento de Rocha, Uruguay y que, para establecer un paralelo con el territorio argentino actual, implica que Brasil avanza en dirección sur hasta aproximadamente la misma altura que la localidad de San Pedro en la Provincia de Buenos Aires. Es decir, Brasil alcanza latitudes meridionales mucho más cercanas que las que nuestro ideario tiende, en principio, a imaginar (hay que recordar aquí también que los portugueses tuvieron bajo su dominio la ciudad uruguaya de Colonia del Sacramento -que fundaron ellos mismos, Manuel Lobo, en 1680- hasta 1828 y que su influencia cultural se hace sentir hasta hoy en el Uruguay). Como bien sabemos, este territorio, que alguna vez fue parte de la Banda Oriental e integrante del Virreinato del Río de la Plata, luego será parte del territorio brasileño y también parte del Uruguay. Además, el territorio uruguayo, en sí, fue parte del Imperio del Brasil entre 1817 y 1825 bajo el nombre de Provincia Cisplatina.

Desde Laguna (nótese el nombre castellano de esta ciudad) hacia el Sur, surcando el Atlántico y entrando hacia el centro de la Argentina a través de Entre Ríos, está situada, precisamente, la región cultural en la que se va a desarrollar esta idea artística y que, justamente, está definida por una unidad geográfico-histórico-climática que se mantiene en el tiempo. No así su unidad política. El territorio del que hablamos, el espacio geográfico denominado Pampa (palabra quechua que significa llanura), ha sido fragmentado y hoy es usufructuado por 3 administraciones políticas diferentes: Argentina, Uruguay y Brasil. Los pobladores originarios, seguramente dominados en algún tiempo por la influencia incaica (de ahí el nombre quechua de la región), serán a su vez nombrados por los colonizadores con el nombre genérico de "Pampas", más allá de su pertenencia a distintos grupos indígenas (het, querandíes, charrúas, guaraníes, mbyá, puelches, ranculches, también tehuelches y mapuches). Esto no debería asombrarnos, ya que como sucede con todos los imperios, el grupo que se impone militarmente y culturalmente es el que nombra (aunque en el segundo caso no haya impuesto una denominación propia, sino que extendió el uso de la palabra indígena que denomina a la región). En este sentido, vemos como rasgo común en la pampa, la fuerte identificación entre pobla-

ción y geografía (que es parte fundamental de este estudio). La Pampa es también el pampa, el indio pampa, y es notorio el vínculo entre gaucho e indio, que en el sur de Brasil constituyen la misma cosa. Esta relación nos parece muy importante, ya que más allá de que se le diga *gaúcho* (gaucho) al habitante específico del campo, *gaúcho* es el gentilicio de los habitantes de Rio Grande do Sul. Y si el gaucho es indio, es un indio pampa y en portugués la pampa es un sustantivo masculino siempre, no como en castellano. En Brasil se dice “el” pampa tanto para el paisaje como para su habitante originario. Por tanto –y aunque mayormente pensemos a Brasil como distante y lejano– el pampa sería, así, el gentilicio del habitante del sur de Brasil. Nótese entonces la evidente cercanía cultural. En este sentido, es importante recordar que Perón –con claridad estratégica y visión geopolítica– fue el primer líder político-militar argentino en proponer a Brasil como aliado y no como enemigo, como se lo tenía catalogado anteriormente: “... a lo que hay que agregar la idea estratégica de Perón sobre el vínculo de unión con Brasil, sin el cual no puede haber una política continental con identidad y peso geopolítico” (Oporto, 2011). Este accionar político será de vital importancia para la afirmación del fenómeno artístico que estamos describiendo.

Hay que decir también que son los mismos *gaúchos* brasileños los que se sienten más vinculados culturalmente con Buenos Aires que con Rio de Janeiro y lo manifiestan de ese modo, de manera habitual. Este vínculo tiene raíz en varias causas. Una es, como ya dijéramos, la histórica pertenencia de Rio Grande do Sul a la Banda Oriental y otra causa importante que podemos nombrar es la guerra Farroupilha. Los “farrapos” (harapos) combatieron durante casi 10 años (1836-1845) para constituir y sostener una República en el sur, independiente del resto de Brasil. Seguían el ejemplo de Argentina y Uruguay. Sobre todo el de Uruguay que en su momento fue parte de su territorio como Provincia Cisplatina⁶. Se llamó, entonces, República Riograndense o República de Río Grande, su ejemplo y su lucha se extendería también al Estado de Santa Catarina, donde fundarían la República Juliana con sede en Laguna y entre ambas formarían una Confederación (muy efímera, por cierto, como también lo fue la existencia de la República Juliana en sí, tan sólo unos meses de 1839). A esta lucha separatista contribuyó el italiano Giuseppe Garibaldi (y su mujer la lagunense Ana María de Jesús Ribeiro da Silva, más conocida como Anita Garibaldi) que luego supo sumarse, también, a los unitarios exiliados en Montevideo en contra del gobierno federal de Juan Manuel de Rosas.

El actual territorio argentino y, sobre todo, la ciudad de Buenos Aires, serán escenarios, en principio, marginales durante la colonia. La irradiación cultural y artística provendrá de los centros de poder y nuestro territorio será considerado periférico. Sin embargo, la ubicación geopolítica del ac-

6 A pesar de que Argentina venciera al Imperio brasileño claramente en la batalla de Ituzaingó, el Uruguay fue declarado independiente de la Argentina por un acuerdo firmado en Rio de Janeiro en 1828 (luego de 3 años de guerras entre Argentina y el Imperio del Brasil, a partir de la gesta de los famosos 33 orientales) por el enviado del Presidente Bernardino Rivadavia: Manuel José García.

tual territorio argentino y el estrechamiento del continente americano que aquí se produce, acercará culturas. Como en este territorio los océanos y sus costas se encuentran más cerca, será un lugar propicio para el encuentro. De esta manera, en nuestra geografía se producirá lo que en otros países de América del Sur no ha sucedido. Se dará entonces, la convivencia de los dos ejes culturales, aparentemente, antagónicos: el eje portugués-atlántico y el eje español-pacífico. Buenos Aires oficiará además, de puerto aglutinador de lo producido en territorios bajo el dominio español, su ubicación estratégica lo hará más fuerte que el puerto de Montevideo. Recibirá y comerciará (y contrabandeará también⁷) con los mercaderes venidos de Europa. El tráfico será muy fluido y la permeabilidad y receptividad de la cultura local será notoria. Recibirá información del resto del mundo y su población tendrá la característica de ser cosmopolita (hay estudios [Reitano, 2003], por ejemplo, sobre la cantidad de portugueses que habitaban la ciudad durante la colonia y que constituyeron el 50% -a veces más- de la población extranjera de 1744 hasta 1833).

Observando los lugares donde se formaron varios de nuestros próceres de la Independencia, tendremos también claros ejemplos de la coexistencia de estas opciones culturales. Mientras Mariano Moreno, Juan José Castelli, Juan José Paso y Bernardo de Monteagudo, estudian y se gradúan en la Universidad de Derecho de Chuquisaca (actual Sucre, Bolivia) Belgrano y San Martín se formarán allende el mar en España (uno como abogado en Salamanca –una Universidad medieval de las más antiguas de Europa–, el otro como militar en Murcia).

En este punto es interesante destacar la frase del eminente musicólogo argentino Carlos Vega (1956) que dirá: “El empuje militar a campo traviesa, por quebradas y punas, resultó estéril; San Martín triunfó porque acertó a tomar, en sentido contrario, el camino de las danzas”. La definición territorial que producen la cultura y el arte dan lugar a estas posibilidades: una geografía y una historia enmarcadas por la música y la danza (vale mencionar aquí que San Martín era un buen ejecutante de la guitarra y bailarín). Lo que dice Vega se refiere puntualmente a las danzas del Pacífico, la influencia española y el recorrido que hicieron las danzas difundidas desde Lima para todo el resto del territorio dominado por los españoles. Lo que estamos tratando en este estudio obedece, más específicamente, a la otra corriente, la del Atlántico y es aquí donde a la larga la milonga se impondrá como referente común de la región.

Como veníamos diciendo, estos ejes (Pacífico y Atlántico) –que se encuentran sobre todo en Buenos Aires– impactan notoriamente en materia musical y dancística y contribuyen a aclarar cómo se produce la diseminación de algunos géneros que se acriollan, mestizan y fusionan en América del

7 En vista de las limitaciones impuestas para el comercio y el tráfico marítimo Buenos Aires será la protagonista de una excepción del Imperio a las reglas, se le permitirá el ejercicio del contrabando pero regulado y se lo llamará: “contrabando ejemplar”.

Sur. También sirven como aporte para determinar ciertas características propias de las expresiones de música y baile que reconocemos como “locales” y a las que denominamos, habitualmente, como “folclóricas”. Carlos Vega (1944) distingue, precisamente, estas dos zonas en América del Sur, mediante lo que él denomina “cancioneros”:

1. Binario Colonial (la zona del Atlántico con eje en Río) luego derivará en Criollo oriental, y
2. Ternario Colonial (del Pacífico hacia el centro, con eje en Lima) que pasará a ser Criollo Occidental.

Ejemplos del Binario Colonial serán la modiña, el maxixe, el lundú, el son, la danza, luego Criollo Oriental: la habanera, el samba brasileño, el choro, el candombe, la milonga, el tango. Se le dice binario porque el pie rítmico base es binario. Son todos derivados de una marcha, de un caminar. Son ritmos derivados del andar.

Ejemplos del Ternario Colonial: la zamacueca, el gato, el triste o yaraví, la vidala, luego Criollo Occidental: la zamba, la cueca, la chacarera y la persistencia de algunos de los anteriores. Son ternarios porque el pie rítmico base es ternario.

La Argentina se constituirá en una región culturalmente aglutinadora de estos “cancioneros” y engendrará una síntesis de estas expresiones. Y así se darán los cruces entre pies. Los ternarios se superpondrán a los binarios y los binarios a los ternarios. Esto producirá como resultado que una zamba se perciba rítmicamente como la superposición de un compás ternario de división binaria: 3x4, con uno binario de división ternaria: 6x8. Y en el caso de la milonga, que nos interesa en particular para este estudio, se superpondrá un compás binario 2x4 o 4x4 a uno de combinaciones de 2 pies ternarios y 1 binario llamado 3+3+2.

Buenos Aires servirá, entonces, de base de irradiación en la actualidad para la corriente estética que estamos describiendo. El brasileño Vitor Ramil grabará la mayoría de sus discos en Buenos Aires con músicos argentinos (y le deberá buena parte de su reconocimiento público a que Mercedes Sosa grabara tempranamente su canción “Estrela, Estrela”), tomará a Borges como paradigma de la escritura poética de milongas e incluirá referencias a los farrapos en sus letras; Jorge Drexler será aceptado, reconocido y difundido en la Argentina –primeramente aquí antes que en el resto del mundo–; Daniel Drexler recibirá el premio Gardel de la música argentina (!) al Mejor Álbum Artista Canción Testimonial y de Autor por su álbum *Mar abierto*, y Kevin Johansen, luego de vivir mucho tiempo en Nueva York, asentará su base operativa en Buenos Aires, en donde se hará popular y será la ciudad desde la cual irradiará su quehacer artístico (hasta grabará algunos tangos con la Orquesta de Tango

El Arranque). Todos tomarán a la milonga como fundamento estético base de sus producciones y bien sabemos, desde el Martín Fierro de José Hernández hacia aquí en el tiempo, que Buenos Aires y, principalmente, la provincia de Buenos Aires, oficiarán de centro de difusión fundamental para este género poético-musical. El referente considerado a este respecto por todos ellos será Atahualpa Yupanqui, un criollo que supo aunar tempranamente en su propia producción el cancionero oriental y el occidental. Un verdadero mapa humano de la Argentina y de la región, nacido en la provincia de Buenos Aires.

Estética del Frío

Vitor Ramil (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, 1962) va a denominar a esta propuesta como Estética del Frío. Su aproximación al asunto es temprana y esto lo va a convertir en el referente mayor de esta corriente artística. Ya en 1992 escribe su primer acercamiento a la cuestión en un ensayo publicado en *Nós, os gaúchos* editado por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. En ese escrito Ramil relata la experiencia vivida un día de junio en Copacabana, Rio de Janeiro. Tomando mate, mientras mira la televisión, se encuentra con la noticia de una celebración carnavalesca, fuera de tiempo, en Bahía (en el Nordeste de Brasil) en la que miles de personas agitadas y semi-desnudas corren atrás de un camión que sirve de plataforma para un grupo musical (los famosos “Tríos eléctricos”). A pesar de estar también semi-desnudo y sudado, se siente completamente ajeno a esa situación, no se ve como partícipe de esa fiesta. A continuación se presenta, en el mismo informativo, la noticia de la llegada del frío a la zona sur de Brasil; se muestran imágenes de las heladas y de gente abrigada y se describe la situación con cierta extrañeza, como si esas imágenes no formaran parte de la realidad brasileña y se las menciona directamente como relativas al “clima europeo”. Ante esta presentación de la noticia, Vitor piensa en su tierra, en Rio Grande do Sul y se siente aislado y distante. Para él -siendo *gaúcho*- la llegada del frío en el sur de Brasil no es nada ajena, es algo habitual y la experimenta de manera totalmente normal. Esto lo lleva a reflexionar sobre cómo siendo brasileño, pertenece, sin embargo, a una región del país que parece estar un poco fuera de lo que se considera típicamente brasileño. El frío aparece, entonces, como lo distintivo y se constituye en una definición estética totalmente otra a la visión estereotipada de Brasil como país tropical. Inmerso en ese contexto, la apuesta de Vitor Ramil por el frío y sus consecuencias estéticas no deja de sonar como una provocación en Brasil, pero fundamentalmente se trata de una clara invitación a la reflexión profunda sobre el ser brasileño. Por otro lado, esta asociación con un clima más frío lo vincula, ciertamente, con los territorios que se extienden hacia el sur (en el hemisferio sur el sur es sinónimo de frío inversamente a lo que sucede en el hemisferio norte), más allá de las fronteras cartográficas.

De esta manera se adentra en relación directa con una geografía que él reconoce como la pampa. Y así manifiesta, también, de hecho, una estrecha relación tanto con Argentina como con Uruguay (su propio padre es uruguayo). Para Ramil (2004): “La pampa puede ocupar un área pequeña del territorio de Rio Grande do Sul, puede, en rigor, ni existir, sin embargo comprende un vasto fondo de nuestro paisaje interior”. La pampa goza de una entidad casi mitológica. No se sabe a ciencia cierta dónde comienza ni dónde termina y se la refiere como un espacio extenso, casi infinito. Presente en el disco *Ramilonga*⁸ (1997), su canción-milonga “Indo ao pampa” nos dice: “Eu indo ao pampa, o pampa indo em mim”.⁹ Lo que se traduce como: “yendo a la pampa/al pampa¹⁰, la pampa/el pampa yendo en mí”. Conocer la pampa de un modo muy intenso hasta el punto de llevarla en su interior (o de llevar al indio pampa dentro de sí) plantea una relación identificatoria tan fuerte que, de esta manera, el sujeto realmente se compenetra y con-funde con el paisaje. La vivencia del paisaje a través del cuerpo evidencia, entonces, una relación tan profunda que evidentemente deja huellas marcadas de esa experiencia. Por eso Ramil describe, en definitiva, la situación de ir hacia el paisaje-personaje¹¹, pero con el paisaje-personaje ya dentro de él. En definitiva, es darle un sentido profundo al significado de pampa; es un lugar, es el habitante del lugar y es una vivencia.

Su anteúltimo disco -publicado en 2010- se llama *délibáb*¹² y este título extraño (escrito en idioma húngaro) obedece a un fenómeno visual, un tipo de reflexión no muy habitual, que se percibe, especialmente, en las llanuras húngaras. Dice Vitor (2015): “Descubrí que délibáb, cuyo significado es “espejismo”, proviene de déli (del sur) + báb (de bába: ilusión). ¿Cómo no quedar maravillado ante aquella “ilusión del sur”, aunque sólo se tratase de un espejismo?”. El *délibáb* musical de Vitor Ramil está completamente dedicado -como no podía ser de otra manera- a las milongas. Íntegramente grabado con músicas suyas y poemas del argentino Jorge Luis Borges y del brasileño João da Cunha Vargas sigue dando muestras de su intensa y sostenida búsqueda en torno a la milonga y de ese paisaje común transitado tanto por él como por los poetas: la pampa.

8 Nombre del disco en el cual su propio apellido se funde con el de la especie que es fundamento de su música.

9 También podríamos mencionar aquí una intencionalidad por reflejar la vinculación con lo oriental en estas milongas (que incluyen sitar, tabla hindú y armonio -instrumentos típicos de la música de la India-, en su instrumentación) ya que la palabra *indo* que en principio se utiliza aquí como gerundio del verbo ir (en portugués), puede ser entendida -y asociada, fonéticamente- como prefijo relativo a lo indígena o a lo hindú (en portugués, como sería el caso en: Indo-pampeano, indo-americano). La asociación con lo oriental en esta producción tiene varias aristas, por ejemplo, en la continuidad ininterrumpida de la milonga que puede ser vinculada con la idea de mantra, de ritual y, también, en el origen de algunos instrumentos y términos como el de la mismísima palabra guitarra (cuyo origen viene de cítara/qitarah) y la poética y el arte improvisatorio de los repentistas árabes y mozárabes cuyo arte perdura, también, en el de los payadores sureros y orientales. Es inevitable hacer la observación en este punto de que el Uruguay y parte de Rio Grande do Sul, Brasil fueron históricamente denominados como la Banda Oriental y que de ahí se derivó un gentilicio que todavía se sigue utilizando como sinónimo de uruguayo y que es “oriental”. La milonga tiene una historia muy intensa en el Uruguay, se identifica fuertemente con este pueblo, y tiene grandes exponentes como: Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti.

10 En portugués son equivalentes en género tanto el lugar como el indio habitante de esa geografía.

11 El paisaje es también personaje porque se convierte en sujeto de la narración (y, además, en este caso, por su posible mimesis con el poblador originario, el indio pampa).

12 En portugués será pronunciado como de-li-ba-bi.

Entre las características más renombradas de la pampa están las de ser una llanura plana, verde, invariable y profunda, cuya regularidad no diferiría en nada de la mismísima línea recta del horizonte. Bioy Casares desmitifica un poco esta leyenda en sus *Memorias sobre la pampa y los gauchos* (Ramil, 2004: 19): “Allá encontrábamos la llanura, no plana, por lo general, sino ondulada (circunstancia meritoria, pues el denominado campo tendido, según nos explicaron, era de calidad inferior)”. Aprovechamos la cita para mencionar que esta leve ondulación va a ser fundamental en el canto y en la melodía de estas milongas de Vitor Ramil que, a su vez, lo van a emparentar con cierta lírica oriental. El compositor nos dice al respecto: “La milonga en tono menor, reflexiva, densa, profunda y melancólica. Rigurosa en su cadencia, su punteo, su fraseo; sutil en su movimiento melódico, sinuoso, *oriental*” (Ramil, 1992: 96).¹³

En su canción-manifiesto la “Milonga de Sete Cidades (A Estética do Frio)” grabada en el disco *Ramilonga*, describe un paisaje integrado por siete ciudades “frías” que llevan los nombres de las características que –según él mismo– tiene su propuesta estética: Rigor, Profundidad, Claridad, Concisión, Pureza, Levedad y Melancolía. En definitiva éstas son las características que Ramil le atribuye al frío y su influencia sobre los seres humanos que habitan lugares expuestos a bajas temperaturas. De alguna manera estas características se relacionan con la cita que hace en su libro de una frase atribuida al cubano Alejo Carpentier: “el frío geometriza las cosas” (Ramil, 2004: 19). Según este apotegma el frío condicionaría de tal manera al hombre que lo llevaría a un modo de acción más reflexivo, probablemente, más racional. Por otro lado, el hecho de que sean siete, las ciudades en cuestión, puede ser asociado, también, con la historia y con la presencia en la región de siete misiones jesuíticas. Esta presencia es otra manifestación posible de la unidad regional. La empresa jesuita afianzó un bloque cultural de mucha autonomía en la región y esta herencia puede sentirse hasta el día de hoy. Es de destacar la formación artística que se cimentó en las llamadas reducciones jesuíticas. Tan es así, que luego de la expulsión de estos misioneros en el año 1767, la mayoría de los maestros de música y de danza de las colonias fueron los indígenas formados artísticamente en ellas. Y es justamente el fin de la presencia jesuita en la región lo que permite el pronunciado avance lusitano sobre las antiguas misiones orientales y la Banda Oriental que obliga, además, a los españoles a la creación del Virreinato del Río de La Plata en 1776 para intentar defender mejor, así, sus territorios meridionales.

Milonga de Siete Cidades (La Estética del Frío):
Hice la milonga en siete ciudades: Rigor, Profundidad, Claridad,
En Concisión, Pureza, Levedad y Melancolía/
La milonga se hace suelta en el tiempo jamás suelta en el espacio/
Siete ciudades frías son su morada/

13 Las cursivas son nuestras. (N. del A.)

En Claridad la pampa infinita y exacta me hace andar/
 En Rigor me entregué a los caminos más sutiles/
 En Profundidad mi alma encontré/
 Y me vi en mí/
 Hice la milonga en siete ciudades: Rigor, Profundidad, Claridad/
 La voz de un milonguero no muere no huye en nube que pasa/
 Siete ciudades frías son su morada/
 Concisión tiene pequeños patios donde el universo vi/
 En Pureza fui a soñar, en Levedad el cielo se abrió/
 En Melancolía mi alma me sonrió/
 Y me vi feliz¹⁴

Templadismo

Jorge Drexler (Montevideo, Uruguay, 1964) y, su hermano, Daniel Drexler (Montevideo, Uruguay, 1969) van a llamar a esta propuesta Templadismo. La voluntad es la de definir un recorrido histórico regional, una geografía, un paisaje y un clima que operarán simbólicamente sobre las realizaciones artísticas de estos músicos. El nombre elegido, Templadismo, alude al clima característico del Uruguay, el clima templado y tiene connotaciones, también, en tanto término medio: geográficamente no hay grandes cumbres ni depresiones; los uruguayos no son estridentes ni en su vestir, ni en su hablar; el país está entre medio de Argentina y Brasil. Por otro lado, tiende un puente de integración ya que su nombre representa la búsqueda de diálogo con el movimiento brasileño de fines de los años '60 del siglo pasado, conocido como Tropicalismo (aunque su nombre inicial era el de Tropicália derivó inevitablemente –muy a pesar de sus propios fundadores– en un ismo). Éste agrupó una serie de expresiones artísticas en torno al concepto de antropofagia cultural¹⁵ y fue clave como elemento revulsivo durante la última dictadura militar en el Brasil. Los músicos protagonistas de esta escena fueron, fundamentalmente: Caetano Veloso¹⁶, Gilberto Gil, Tom Zé¹⁷, Gal Costa, y los grupos de neo-rock¹⁸ Os Mutantes y Beat Boys¹⁹. La Tropicália conformó un combo multirracial practicante de un eclecticismo musical notable, mayormente procedente de Bahía (a excepción de Mutantes y Beat Boys). La propuesta que abordamos aquí tiene que ver, claramente, con lo que podríamos denominar la generación de los hijos del Tropicalismo. De ahí que se plantee una íntima re-

14 T. del A.

15 Concepto postulado por el poeta Oswald de Andrade en 1928. Desarrollado luego por los poetas concretos brasileños (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos) a partir de los años '50 del siglo XX. En resumidas cuentas se refiere a la deglución y asimilación de los productos culturales provenientes del resto del mundo, los cuales puestos en relación con las expresiones locales son devueltos al circuito cultural mundial como productos nuevos elaborados con características propias.

16 Jorge Drexler toca como apertura del show de Caetano Veloso en el Teatro Solís de Montevideo del año 1993.

17 Kevin Johansen abrió con su banda "The Nada" el primer concierto que diera Tom Zé, en tierras argentinas en el Teatro ND Ateneo, durante el año 2003.

18 Denominación que utiliza Caetano Veloso en su libro *Verdade Tropical* para definir al rock surgido en la década de los 60's, heredero del primer rock de los 50

19 De origen argentino, residentes en São Paulo.

lación con aquel movimiento. “...Siento que no se puede ser rebelde con padres rebeldes. Y nuestros padres artísticos son los Tropicalistas” dirá Kevin Johansen (Manassi Panitz, 2008: mimeo) –músico sobre el que luego ahondaremos–. El Templadismo –dice Daniel Drexler, quien ha teorizado y escrito profusamente sobre el asunto– surge de pensar un “tropicalismo de los climas templados”²⁰ y, también, un “tropicalismo de las pampas” (Drexler, 2006). Por un lado, Drexler nos habla del Tropicalismo como metodología de abordaje de la materia musical a través de la herramienta de la antropofagia cultural y de la apropiación que de ella hace su propuesta, el Templadismo. La antropofagia cultural va a ser definida, entonces, en dos dimensiones por los templadistas: una, temporal y otra, geográfico-espacial. Por tanto –y según la propia descripción que hace Daniel Drexler– van a ser influenciados tanto por Atahualpa Yupanqui²¹ (lejano en el tiempo, cercano en la distancia), como por Beck²² (lejano en la distancia, cercano en el tiempo). La misma propuesta de vinculación con el Tropicalismo será, entonces –tropicalistamente–, una pretensión antropofágica (en tiempo y espacio). Y cierto grado de distancia con aquel fenómeno artístico –en distancia geográfica, por el hecho de ser uruguayos y, también, por razones de tiempo generacional– les permitirá utilizar a los templadistas una denominación cercana sin que esto conlleve una idea de oposición (como podría interpretarse, tal vez, si la utilización de este término corriera por cuenta de Vitor Ramil, coterráneo de los tropicalistas).²³

Por otro lado, Drexler, hablando de pampas y climas templados, intentará, sostenidamente, una posible traducción entre el paisaje y la música en el medio de un contexto tendiente a la internacionalización de su propuesta musical: “La búsqueda de un lenguaje que traduzca el paisaje regional y el de la globalización. Esta búsqueda es un fin en sí mismo y al mismo tiempo es una forma genuina de traducir el paisaje regional (que también es parte del proceso de globalización)” (Drexler, 2006). Aquí viene a cuento, entonces, una reflexión que hace sobre la lectura de Ezequiel Martínez Estrada y su *Radiografía de la pampa* (2007 [1933]) al argumentar que: “el clima y la geografía de una región tienen un peso muy importante en la forma de pensar de sus habitantes. El 'humor' de los creadores refleja en gran medida el paisaje que los rodea” (Drexler, 2006). En este sentido la pampa va a cobrar, también, una dimensión importante en la propuesta uruguaya y va a ser fundamento de varias canciones. Por ejemplo, encontraremos algunas referencias –aunque no mencione explícitamente a

20 En respuesta de correo electrónico durante el año 2006 al autor de este artículo sobre el texto inédito denominado “Algunas cuestiones, preguntas y aportes para la discusión acerca del templadismo” (Duarte Loza., 2006).

21 Cantor, guitarrista y compositor fundamental de la música argentina (Campo de la Cruz, cerca de Pergamino, Buenos Aires, 1908 – Nimes, Francia, 1992). Fue un gran difusor de la música de raíz folklórica y, entre estas artes, un enorme exponente de la milonga campera.

22 A su vez, Beck también ha sido influenciado por el Tropicalismo brasileño y esto es evidente en su disco *Mutations* (1998, que contiene el tema denominado *Tropicalia* –sin el acento portugués–).

23 Al conversar con Vitor Ramil luego de un concierto suyo en São Paulo en julio del 2005 y comentarle de mis indagaciones sobre su Estética del Frío y del Templadismo escribió, como parte de la dedicatoria, en la primera página de mi ejemplar de su libro: “... esta mirada del frío...”. Y según Daniel Drexler, Vitor le dijo que prefería la denominación Estética del frío para su definición porque no quería que se lo viera como una reacción contra el Tropicalismo.

la pampa, estará hablando de ella– en la letra de la canción de Daniel Drexler titulada “Rinconcito” (del disco *Micromundo*, 2009) que describe un paisaje que no es otro que el del Uruguay²⁴:

Rinconcito suavemente ondulado, manto verde de mi sueño, balconcito sobre el mar./
 El reflejo de la luz en tu pradera, dibujando un horizonte que parece respirar./
 Voy volando sobre cuchillas y lomas del Cuareim al Uruguay./
 Vuelvo al río de la Plata como vuelve el agua al mar.
 Esquinita donde se juntan los ríos, ilusión de un horizonte que parece palpitar./
 Agua dulce agua tan amarronada, la memoria de la tierra, la canción del Paraná./
 Nohecita de comienzos de verano, siesta del jacarandá./
 Alborada en la pradera, el sol cayendo en el mar.
 Rinconcito suavemente ondulado, manto verde de mi sueño, balconcito sobre el mar./
 En el eco de tus cuchillas y lomas se entreveran tres idiomas, se entremezclan al hablar./
 Con la misma fuerza con que te abandono siento que la gravedad
 me devuelve a tu regazo como vuelve el agua al mar.
 Esquinita donde se juntan los ríos, ilusión de un horizonte que parece palpitar./
 Rinconcito suavemente ondulado, manto verde sobre el mar.

Además, en sintonía con esta idea pampeana, compondrá varias milongas. Entre ellas: “La letra del alma”, “Salón B”, “El horizonte de los sucesos”, “Aire de amor”, “Não se esqueça de nós”, “Pretil”.

Daniel vinculará esta propuesta del Templadismo, con la lectura de lo postulado en la *Estética del Frío* (1992 texto/1997 disco) de Ramil y con el libro *Verdade Tropical* (1997) de Caetano Veloso. Es interesante analizar, entonces, la contemporaneidad de estos escritos y el surgimiento claro de esta escena durante la década siguiente. Podemos decir que el primer momento de afianzamiento de esta producción se dará a través del alcance masivo de la canción “Me haces bien” de Jorge Drexler (del disco *Sea* de 2001) como parte de una publicidad que se difundió en la Argentina durante el año 2002. Hay que observar aquí que la repercusión de esta canción se dio durante la gran crisis económica, social, política e institucional que explotó con el 19 y 20 de diciembre de 2001 en la Argentina. No parece casual que la propuesta intimista, de mirada hacia adentro –en lo interno, lo personal, pero también en lo regional–, un poco melancólica pero de mensaje esperanzador de esta idea estética haya cobrado, a partir de entonces, mayor adhesión.²⁵ La segunda ola de reconocimiento ocurrirá cuando Jorge Drexler gane el Óscar en 2005 por “Al otro lado del río” canción que aparecerá en la película *Diarios de Motocicleta* del director brasileño Walter Salles y que trata sobre el recorrido que hiciera en su primera juventud Ernesto “Che” Guevara por el sur de América.

Muchas de sus composiciones y de los *covers* que realiza adoptan la base rítmica y guitarrística de la milonga. Podemos enumerar entre otras: “Milonga del moro judío”, “El fuego y el combustible”,

24 El Uruguay es llamado por sus habitantes como el “paisito”.

25 Esta crisis afectó también al Uruguay. Invitado por nosotros, Daniel Drexler vino a la Facultad de Bellas Artes UNLP en noviembre del 2004 a dar un recital y dictar una conferencia (en el marco del “Foro de discusión permanente sobre la música de nuestro tiempo”) que se llamó –justamente–: “Efectos de la crisis del 2002 en la música popular uruguaya”.

“Salvapantallas”, “Equipaje”, “Dance me to the end of love” (de Leonard Cohen), “High and dry” (de Radiohead).

Frontera

Yo no sé de dónde soy, mi casa está en la frontera (x2)²⁶
Y las fronteras se mueven, como las banderas. (x2)
Mi patria es un rinconcito, el canto de una cigarra. (x2)
Los dos primeros acordes que yo supe en la guitarra (x2)/
Soy hijo de un forastero y de una estrella del alba,
y si hay amor, me dijeron (x2)
toda distancia se salva./
No tengo muchas verdades, prefiero no dar consejos. (x2)
Cada cual por su camino, igual va a aprender de viejo. (x2)
Que el mundo está como está por causa de las certezas (x2)
La guerra y la vanidad comen en la misma mesa (x2)/
Soy hijo de un desterrado y de una flor de la tierra,
y de chico me enseñaron (x2)
las pocas cosas que sé del amor y de la guerra./

En el caso de la chamarrita (una de las derivaciones posibles de la milonga) que se fusiona con murga montevideana en la canción “Frontera” de Jorge Drexler (presente en el disco homónimo de 1999) encontramos el planteo de la movilidad de las fronteras (que no se sostienen sólo con la cartografía). En la letra de esta canción, el autor pone énfasis en todo aquello que define al lugar donde uno siente el calor del hogar: “soy hijo de un forastero y de una estrella del alba y si hay amor me dijeron toda distancia se salva”; y de esta forma también establece su filiación mestiza como hijo de inmigrante y criolla (realidad bastante generalizada para los habitantes de esta región geográfica y que muchas veces genera pugna entre las distintas ascendencias y termina siendo una verdadera discusión acerca de las fronteras sanguíneas presentes en cada uno). Mientras parece remarcar su propia crisis personal acerca de la pertenencia: “yo no sé de dónde soy mi casa está en la frontera”; el autor está haciendo un guiño hacia una identificación regional, la frontera es un ámbito de cruce, y en el contexto de la corriente artística que estamos describiendo, no deja de ser significativa esta apelación. En otro momento de la canción aporta una definición de su lugar en el mundo que tendrá que ver con: “el rinconcito, el canto de una cigarra” (el rinconcito que hace alusión al Uruguay, el “paisito”, y la cigarra, insecto emblemático de esta región²⁷) como así también con el aprendizaje de una forma de tocar la guitarra (materia en la que el Uruguay, el Río de la Plata en general, ha sabido forjar una destacadísima escuela reconocida en el mundo entero). Las representaciones simbólicas del paisaje conforman, finalmente, un paisaje en el plano simbólico-afectivo (aunque las fronteras

26 Esta indicación se refiere a la repetición textual de la letra no obstante la música puede contener variaciones. Por cuestiones de espacio optamos por esta indicación.

27 Pero que también podría estar planteando una alusión a la metáfora de la cigarra como la utilizara ejemplarmente María Elena Walsh en la canción que se convirtiera en uno de los himnos de resistencia a la dictadura militar: “Como la cigarra”. La cigarra como el hombre que debe refugiarse y luego volver a dar la cara, el sobreviviente.

cartográficas puedan variar).

Subtropicalismo

Kevin Johansen (Fairbanks, Alaska, Estados Unidos, 1964) va a nombrar a esta corriente como Subtropicalismo. Nació en Estados Unidos, hijo de un estadounidense y de una argentina. La familia se trasladó posteriormente al sur del continente y desde los 12 años Johansen vivió un tiempo en Uruguay y otro en Argentina (dato significativo para entender su mirada regionalista e integradora). Aquí tuvo una banda llamada Instrucción Cívica durante su primera juventud. Regresó a los Estados Unidos y luego de casi 10 años volvió a la Argentina y grabó aquí, en el año 2002, su disco *Sur o no Sur*. Kevin Johansen recurre habitualmente a una mirada paródico-humorística sobre la realidad (partiendo de la base de que se define a sí mismo como un *des-generado*²⁸, por su aproximación a distintas especies musicales sin encasillarse en ninguna en particular). El planteo de la opción que elige para la denominación de esta corriente estética, Subtropicalismo, no es ajeno a esta idea. Encuentra el punto justo entre una definición de clima, presente en buena parte del territorio argentino: el clima Subtropical; junto a la relación con el Tropicalismo brasileño que, en este caso, sería el modelo a seguir, aunque de manera inalcanzable. Por esta razón, no cabría otra posibilidad que la de ser Sub-tropicalistas.²⁹ Dirá Manassi Panitz (2008: mimeo): “La condición periférica en términos geográficos y económicos también es un elemento importante. Johansen había dicho anteriormente que somos *sub*: subcampeones, subdesarrollados, subtropicales. Es una especie de naturalización...”. Con estas definiciones parecería establecer todo un proyecto asuntivo (en los términos de Leopoldo Zea, 1978) mediante el cual se asumirían ciertos rasgos culturales característicos, aún reconociendo los condicionamientos que implicarían ser *sub* (eso sí, todo dicho por Johansen -como no podía ser de otra manera- en forma humorística y sub-liminal). La canción-manifiesto de esta estética en su caso se llama, justamente, “Milonga Subtropical” y aparece en el disco *City Zen* del año 2005 con la participación de León Gieco:

Milonga subtropical, Milonga del Rio Grande Do Sul para acá.
Milonga subliminal, milonga “Subcampeão” por un tiro penal³⁰
Síndrome en lo profundo de otro fin del mundo que no llega más.
Calentamiento global que nunca nos llegó del todo a calentar...

28 Biografía de Kevin Johansen en su sitio de Internet.

29 Viene a cuento mencionar en este tema de las definiciones, la opción realizada por el Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional de México para su grado militar; considerando que él no podía ser Comandante porque ese rango sólo les cabía a los históricos comandantes de la Revolución Cubana (entre ellos al argentino Ernesto “Che” Guevara).

30 Esta parte de la letra habla de la situación específica de la Argentina, vivida en el mundial de fútbol jugado en Italia en 1990.

Aquí me pongo a cantar al compás de la nada³¹
Así se llama esta milonga subtropical...
Milonga subtropical, milonga de humedad para ningún lugar
Milonga subestimada, medio baqueteada por el qué dirán
Se oyen ecos de los recovecos de una batucada
Milonga subliminal, milonga "Subcampeão" por un tiro penal.
Aquí me pongo a cantar al compás de la viola
Así se llama esta milonga subtropical, subtropical...
Veo nubes en el suelo y veo agua en el sol
Si me quedo yo me muero y si me muero yo me voy...
Y se fue silbando bajo, yendo para la otra orilla... (silbido bajo)
Milonga subtropical...
Y aquí me pongo a cantar al compás de la nada
Así se llama esta milonga subtropical... Ahhh Ahhh Ahhh...
Y volvió silbando bajo, viniendo de la otra orilla...

En esta milonga aparecen, también, algunos elementos del candombe y se escuchan, además, algunos "ecos en los recovecos de una batucada" en los toques de un repique (tambor utilizado en las baterías de percusión brasileñas). En la instrumentación elegida aparece el bandoneón –instrumento adorado en esta región del mundo, ícono del tango y la milonga, como así también del chamamé, la zamba y la chacarera-. En la letra incluye la descripción geográfica de la región donde se ubica esta corriente: "desde el Rio Grande do Sul para acá" y "fue/volvió silbando bajo, yendo/viniendo para/de la otra orilla" (en la que se destaca el uso de la expresión "la otra orilla" que es frecuentemente utilizada en el ida y vuelta habitual -de cruce entre ríos- que se realiza entre Argentina y Uruguay).³²

Además compone varias otras milongas: "Soñé", "So lazy", "Ese lunar", "Fantasmas de carnaval", "Milonga que pasó". También hace "Everybody knows" de Leonard Cohen en versión milonga que luego deriva en un tango (estilo en el que incursiona, además, en reiteradas ocasiones).

Consideraciones finales

Cada músico presenta sus particularidades y sus enfoques respectivos en el marco de esta propuesta; en cada caso se percibe una mirada peculiar sobre la pampa y la milonga, que son la base común de esta corriente estética y que probablemente sean fruto de las escuchas y las vivencias re-

31 "Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela" es un verso del libro *Martín Fierro* de José Hernández. Por otro lado, "la nada" hace mención a la banda de Johansen llamada "The nada".

32 Hay que notar que ese mismo año 2005, Jorge Drexler ganó el Oscar a la mejor canción, justamente por "Al otro lado del río".

gionales del sur de América de un hijo de un uruguayo nacido en Brasil, los hijos de una uruguaya y de un judío alemán (escapado del genocidio nazi) nacidos en Uruguay y el hijo de una argentina y un estadounidense (objeto de conciencia a la guerra de Vietnam) nacido en una base militar en Alaska. De alguna manera, esta mixtura de procedencias que se da en territorio pampa, aporta características a la concepción de este fenómeno artístico que más allá de reconocer las características regionales dialoga vivamente con expresiones actuales de la música del mundo. Como expresáramos acerca del Templadismo, pareciera ser que la herramienta antropofágica cultural en tiempo y espacio aplicada desde la región es la llave para entender mejor a esta corriente estética. A pesar de tanta proliferación de fuentes entre los impulsores de esta vertiente artística, son más los puntos que tienen en común que los divergentes y todas sus prácticas encauzan en una misma corriente, al igual que todos los ríos del litoral desembocan, finalmente, en el Río de la Plata. Conscientes de las diferencias, de todos modos, ellos mismos no se definen como movimiento. Éste aparece más bien como resultante de sus andares, y las cercanías conceptuales y musicales operan en favor de esta vinculación. Son habituales los recitales compartidos entre estos músicos y aparecen, también, las aparcerías³³ en la composición. Es paradigmática, en este sentido, la canción “12 segundos de oscuridad”, que dio el nombre a un disco de Jorge Drexler, cuya letra pertenece al mismo Jorge mientras que la música es una composición de Vitor Ramil.

En general, estamos hablando de músicos que habitan ciudades y que se interiorizan –en el doble sentido: personal y geográfico- en el tema de la pampa y, a partir de allí, escriben y cantan sobre este fenómeno al cual se van acercando. A todos los aúna cierto grado de distanciamiento y de soledad para sus planteos que, en parte, se relacionan, con la histórica forma de vida del gaucho.

Por otro lado, Kevin Johansen nace en el exterior (y nada menos que en Alaska –casi en las antípodas hemisféricas-) y Jorge Drexler vive –desde mediados de los años 90- en España. Tal vez la distancia que media con el lugar que se describe les permite adoptar a ambos una mirada más “objetiva” (aunque ésta a veces pueda adquirir un tono paródico-humorístico, en un caso y pueda rozar lo evocativo impregnado de un cierto grado de melancolía, en el otro). En muchas ocasiones a quien está inmerso en un paisaje de fuerte marca –a decir del geógrafo francés Augustin Berque (Manassi Panitz, 2008: mimeo)- le es más difícil percibir la matriz³⁴, por eso, tal vez, una cierta distancia pueda resultar provechosa para la identificación de ésta y del sistema de percepciones que establece. En tanto, Vitor Ramil y Daniel Drexler han decidido permanecer en sus países y más específicamente en sus ciudades de origen. En ellos podemos observar otras preocupaciones ya que, en paralelo a su

33 Tomando una palabra castellana usada con efusión en el ámbito campestre derivada de la palabra portuguesa “parceria” que significa camaradería y que se emplea habitualmente en la música popular brasileña para denominar la sociedad entre, al menos, dos autores.

34 En este punto, viene a cuento aquel proverbio chino que dice: “lo último que descubrirían los peces sería el agua”.

producción artística, avanzan en la elaboración teórica que la fundamenta. En cuanto a la construcción de un universo simbólico propio de la pampa, todos realizan aportes propios desde su producción artística.

La guitarra criolla, como símbolo cultural de la región, juega un papel decisivo aquí. Es interesante visualizar el hecho de que todos los músicos referidos son cantores que se acompañan, ellos mismos, con la guitarra. La milonga también está presente en las producciones de todos estos músicos, aunque generalmente aparece filtrada por otros elementos: ya sea por las armonías o por la instrumentación, por el uso de sonidos electrónicos y electroacústicos³⁵ o por el detalle de las cuerdas de metal en algunas de las guitarras empleadas. Todas estas milongas dialogan con propuestas más urbanas, y aquí cabe mencionar que esta corriente se encuentra enmarcada por la presencia de variados elementos vinculados al neo-rock (y al pop). En esto, parece decisiva la edad de estos músicos –que, actualmente, transitan los cuarenta/cincuenta años– y que nacieron mientras florecía el neo-rock de los Beatles e irrumpían en escena la Tropicália brasileña, el Candombe Beat de Mateo y Rada, y la fusión de rock, bossa nova y aires criollos de Los Gatos. En cuanto a lo formal, el abordaje de la poética no sigue, mayormente, tradicionalismo alguno; aunque en algunas ocasiones se trabaje con poemas en forma de décimas (formas poéticas tradicionales de las milongas de los payadores) o sextetas-sextinas-sextillas (la fórmula que utiliza José Hernández en el Martín Fierro, que equivale a los últimos seis versos de la décima). En este contexto, es singular el empleo de la rima en la poética de Jorge Drexler. Por otro lado, estos músicos tocan milongas pero ninguno de ellos usa ropas gauchescas, ni se peina a la gomina; con lo que no se apela al estereotipo del gaucho, ni al del tanguero/milonguero. No se enfatiza la vinculación con el baile –como sucede con la milonga “urbana” o “ciudadana” en el ámbito del tango³⁶– y, haciendo un análisis estadístico, podemos observar que, en la mayoría de sus recitales, los representantes de esta escena tocan sentados³⁷ (Johansen toca mayormente de pie).³⁸ En este sentido y hablando de los pies y de la pampa –en sentido táctil-corporal– dice Ezequiel Martínez Estrada: “...El campo invita a marchar. La pampa es también movimiento, pero no pesimismo y desaliento, sino ejercicio y salud” (Martínez Estrada, 2001 [1940]: 23). Coincidiendo –al menos en este punto³⁹– con Martínez Estrada y pensando en la relación con ese

35 Quedará pendiente para otro escrito la relación de los músicos uruguayos de esta escena con algunos exponentes del llamado “tango electrónico” y la propuesta de Bajofondo.

36 Vale decir también que este tipo de milonga presenta sus diferencias con respecto a la milonga campera, conserva mayor parentesco con la habanera y suele ser más rápida y de carácter más alegre. Aunque son habituales sus fusiones.

37 Lo que probablemente sea derivado de su técnica guitarrística.

38 Al ser un fenómeno artístico vivo pueden surgir otras modalidades a lo largo del tiempo (por ejemplo, mientras este artículo se estaba escribiendo). Valga como muestra el recital en la sala Clamores de Madrid del día 13 de octubre de 2010 en el que Daniel Drexler tocó mayormente parado y realizó un trabajo performático bastante intenso bajándose del escenario para recorrer la sala, caminar entre las mesas y el público y cantar desde distintos lugares de la misma. También el último disco de Jorge Drexler –editado en el 2014– “Bailar en la cueva” propone un acercamiento del artista al baile.

39 Hay que decir, también, que creemos que Martínez Estrada no entendió en su amplitud la danza del tango y no ha

caminar que propone la pampa, creemos que, tal vez, la vinculación de las milongas de esta propuesta estética con el baile, sea una cuenta pendiente. “No es apenas una mente que piensa fundirse, es todo un cuerpo que realmente lo hace” dirá Manassi Panitz (2008: mimeo) al describir la experiencia de llevar la pampa (o el indio pampa) dentro de sí con motivo de la canción “Indo ao pampa” de Vitor Ramil. La vivencia de la pampa no es unidimensional, también entra en juego el cuerpo y, con él, todo el ser en esta empresa.

Desde nuestra aproximación, el paisaje - en este caso la pampa- no se presenta como un mero telón de fondo donde se puede observar cómo la vida pasa. Hay una verdadera interacción entre el paisaje-personaje atravesado por la historia y el hombre. Por eso esta pampa-milonga trasciende las fronteras cartográficas y se traduce poéticamente en campo y ciudad, música y poesía, territorio real y mítico (cultural y geográfico), paisaje y personaje; es criolla e india, negra y europea, tradición y vanguardia. En intenso diálogo con la propuesta artística que aquí abordamos -y que se denomina tanto Estética del Frío, como Templadismo o Subtropicalismo- y con sus referentes, nos muestra renovados andares y caminos de integración regional. Y así, esta poética pampa surgida del cono sur, se disemina como un proceso integrador que, templadamente, casi susurrando, discute las asimetrías de la globalización, va encontrando eco y va haciéndose escuchar, llevando milongas, a los oídos del mundo entero.

hablado generosamente de ella (ver su Radiografía de la pampa). Aunque muchos de los argumentos que utilizó en detrimento de esta danza tal vez podrían ser utilizados, hoy en día, para su vindicación (como el de la indivisibilidad de los cuerpos).

Bibliografía

Drexler, D. (2006). *Templadismo*, inédito, Montevideo.

----- (2015). *Letras y escritos*. Disponible en: <http://danieldrexler.com/>

Duarte Loza, D. M. (2006). *Algunas cuestiones, preguntas y aportes para la discusión acerca del templadismo*. Mayo. Inédito, La Plata.

Ford, J. (2002 [1899]). *Beneméritos de mi estirpe. Esbozos sociales*. Buenos Aires: Catálogos.

Johansen, K. (2015). *Letras y biografía*. Disponible en: <http://www.kevinjohansen.com/>

Manassi Panitz, L. (2008). *As representações do espaço platino na música popular*, inédito, Porto Alegre: UFRGS.

Martínez Estrada, E (2007 [1933]). *Radiografía de la pampa*, Ed. Losada, Buenos Aires.

----- (2001 [1940]). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, Ed. Sol 90, Barcelona.

Oporto, M. (2011). *De Moreno a Perón. Pensamiento argentino de la unidad latinoamericana*. Buenos Aires: Ed. Planeta.

Ramil, V. (1992). "A estética do frio". En Fischer, Luis Augusto (org.), *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: UFRGS. Recuperado (versión actualizada (1996)) de: <http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/estfrio-.htm>.

----- (1997) *Ramilonga. A estética do frio*. Librillo de CD. Porto Alegre: Satolep Music.

----- (2004). *A Estética do Frio. Conferência de Genebra*, Porto Alegre: Satolep Livros.

----- (2015). *Textos y letras*. Disponible en: www.vitorramil.com.br

Reitano, E. (2003). "Los portugueses del Buenos Aires tardocolonial: Inmigración, sociedad, familia, vida cotidiana y religión". [En línea] *Tesis de doctorado*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.237/te.237.pdf>

Vega, C.(1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ed. Ricordi.

----- (1998 [1944]). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Ed. Facsimilar Del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Veloso, C. (1999 [1997]). *Verdade Tropical*. San Pablo: Ed. Companhia das Letras Editora.

Zea, L. (1978). *Filosofía de la historia americana*, México: Fondo de Cultura Económica.

Correspondencia

Entre Daniel Drexler y el autor (2004-) inédita.

Discografía

Obra completa (hasta 2015) de Vitor Ramil, Jorge Drexler, Kevin Johansen y Daniel Drexler