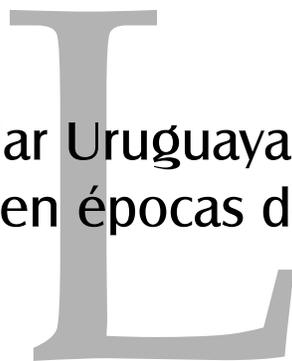


# La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión



Olga Picún  
Instituto de Investigaciones Estéticas

En los años sesenta se inicia un importante proceso de cambio en el ámbito de la música uruguaya. En un contexto de represión social que deriva en una dictadura militar de más de una década, las nuevas y variadas propuestas musicales, que se manifiestan en un marco de resistencia más o menos explícito, expresan un espíritu renovador, a la vez que una búsqueda de identidades musicales propias. De esta manera, se constituye un movimiento cultural, representado fundamentalmente por los músicos más jóvenes, quienes desarrollan una parte significativa de su actividad en el ámbito de la música popular.

*The 60's marked the beginning of a new phase of changes in Uruguayan music. In a climate of social repression, new and diverse musical projects –within a more or less explicit framework of resistance– expressed a renewed spirit and a search of musical identity. Under this perspective, a cultural movement is constituted, mainly represented by the youngest musicians, who develop an important part of their activity in the popular music field.*

Palabras clave (keywords): Música Popular Uruguaya, Mateo, Rada, Zitarrosa, Olimareños.

## Introducción

En la década de 1960 se inicia un importante proceso de cambio en la música de producción uruguaya. Un espíritu, si se quiere, nacionalista –como construcción de identidades propias– a la vez que renovador, se manifiesta, fundamentalmente, en los músicos más jóvenes, que desarrollan una parte significativa de su actividad en el ámbito de la música popular.<sup>1</sup> Asimismo, en el contexto de represión social, cada vez más evidente, que dará como

resultado la disolución de las cámaras en 1973, las nuevas y variadas propuestas musicales se circunscriben en un marco de resistencia –más o menos explícito. Por lo tanto, la denominación de Música Popular Uruguaya, en mi opinión, no refiere a una estética musical en particular, sino a concepciones más profundas, totalmente integradas a la vida social y política del país. Es por este motivo que entiendo, bajo este rótulo de Música Popular Uruguaya, un movimiento cultural, con sus aspectos sociales, políticos y, por supuesto, musicales.

<sup>1</sup> La música, como objeto sonoro, no admite la tradicional categorización en culta o de arte y popular, ya que no se sustenta teóricamente el establecimiento de propiedades musicales intrínsecas, características de una u otra. No obstante, dicha categorización –aunque no comparto la terminología– se vuelve, en mi opinión, admisible cuando observamos los distintos espacios de producción, circulación y recepción por los que la música, en su diversidad, transita. Es decir, cuando la música es considerada dentro de un espacio social se toma ineludible establecer este tipo de categorías, debido a que dicho espacio nunca es socialmente simétrico, sino responde a una estructura de clases. De ahí que, para simplificar, me referiré en lo sucesivo a la música bajo sus manifestaciones culta y popular.

Este trabajo explora varios aspectos de dicho movimiento, entre ellos: los contextos social y de producción musical en que aquél se inserta, las etapas por las que transita y las vertientes estético-musicales que comprende. El punto de partida metodológico es una propuesta de clasificación de los ámbitos musicales que conviven en Uruguay, aun cuando la realidad excede siempre todo intento de sistematización rigurosa. Dichos ámbitos musicales refieren a lo siguiente:

- 1) música culta;
- 2) música popular con repertorios de distinto origen –urbano, rural o foráneo–, que incluye dos variantes, una destinada a ser bailada y otra para ser escuchada y, eventualmente, cantada por el público al que va dirigida, y
- 3) prácticas musicales de tradición regional o local, con manifestaciones urbanas y rurales.<sup>2</sup>

Esta clasificación no busca constreñir la música a categorías inflexibles sino constituir un primer paso en el desarrollo de los objetivos de este estudio aproximativo, tendiente a ubicar la Música Popular Uruguaya en el ámbito de producción musical de este país, proporcionando, eventualmente, una idea del conjunto de géneros o estilos que se producen y conviven durante el periodo dictatorial.<sup>3</sup>

### Algunas aclaraciones

No ha habido, en lo general, una proyección o “impacto” de la música uruguaya en los mercados mundiales,<sup>4</sup> pues ésta se restringe al mercado local y al regional, fundamentalmente al rioplatense. Sin embargo, la constante e histórica movilidad de los músicos uruguayos –principalmente aunque no en forma exclusiva– entre ambas orillas del Río de la Plata, así como el exilio político, económico y artístico que se inicia en forma masiva con la dictadura militar, pero que se prolonga hasta el día de hoy, dadas las condiciones poco propicias para el desarrollo profesional en Uruguay, tiene como resultado la inserción de los músicos uruguayos en la vida cultural de varios países de América y Europa. De esta forma, los músicos se han dado a conocer fuera de este país y del Río de la Plata, aunque en algunos casos en espacios relativamente reducidos.<sup>5</sup>

Los factores que influyen en esta falta de proyección de la música uruguaya en los mercados mundiales son varios,

siendo algunos de ellos determinantes. Uruguay es un país pequeño y con escasa población, ubicado entre dos gigantes, Brasil y Argentina, cuya hegemonía frente al primero reúne las características de las relaciones entre centro y periferia. Como resultado, a diferencia de la producción musical argentina o brasileña, la uruguaya pasa relativamente inadvertida o no integra los espacios de distribución internacionales. Asimismo, la apropiación paulatina del capital musical latinoamericano por las empresas transnacionales establecidas en EE.UU. –como describe George Yúdice–<sup>6</sup> constituye, en mi opinión, un fenómeno paralelo y a mayor escala de la relación que históricamente se ha planteado entre Uruguay y Argentina, respecto de la producción cultural. En el caso de Uruguay, para que la música –fundamentalmente popular– logre una proyección más amplia hacia el exterior debe “afectar los gustos musicales”<sup>7</sup> de los argentinos, de manera que ciertas manifestaciones –o incluso figuras de la cultura– pasan a ser conocidas como propias de este último país, sin importar su verdadero origen. Un ejemplo es el tango, pocas veces considerado, fuera de Uruguay, como una manifestación cultural rioplatense. Otro factor que incide en esta situación, en especial respecto de una parte de la música popular para escuchar, es la utilización o reelaboración de códigos musicales especializados, sobre todo por parte de los músicos con formación académica. Asimismo, la expresión de contenidos de carácter local, a través de significantes musicales y poéticos, limita el acceso a quienes carecen de competencia al respecto o, en términos generales, desconocen la realidad sociocultural uruguaya. Esto es fácilmente comprobable, no obstante, si se toma en cuenta la presencia que ha tenido una parte de la música popular producida en Uruguay sobre todo en Buenos Aires, dada la cercanía cultural que surge de un proceso histórico, político y social parcialmente común.

### La música popular con repertorios de distinto origen: música para bailar y música para escuchar

La vertiente de músicaailable en Uruguay estuvo representada durante varias décadas por las orquestas de tango, denominadas orquestas típicas, que se conocen en el Río de la Plata en la primera mitad del siglo XX. El repertorio de las orquestas típicas no sólo lo conforma el tango, sino la milonga, el vals y el candombe tangueros –desde la mitad de la década de 1930, aproximadamente–, entre

<sup>2</sup> En el entendido de que toda la música es susceptible de ser comercializada, la conocida denominación de música comercial no opera como categoría.

<sup>3</sup> Si bien la disolución de las cámaras se produce en Uruguay el 27 de junio de 1973 y las primeras elecciones de gobierno se realizan en noviembre de 1985, el proceso dictatorial abarca –al menos– desde mediados de los años sesenta, cuando el golpe de estado se hace inminente debido a la represión, hasta los años posteriores a las elecciones, ya que éstas se llevan a cabo con partidos políticos y candidatos proscritos, con lo cual no es posible en esos momentos hablar de una democracia.

<sup>4</sup> Me refiero específicamente a la música popular, ya que respecto a la música culta, dadas sus condiciones de producción y reproducción, no podríamos hablar de “impacto” en ningún mercado.

<sup>5</sup> El lector entenderá que la lista es muy extensa, lo cual impide mencionar a todos los músicos que han vivido, por periodos más o menos prolongados, fuera del país –lo mismo sucede con la lista de músicos que permanecieron en el país. No obstante, destaco en este contexto algunos de ellos: Alfredo Zitarrosa (Montevideo 1936-1989) en México, entre otros países de América Latina; Daniel Viglietti (Montevideo 1939) en Francia; Hugo Fattoruso (Montevideo 1943), integrante en la década de 1960 del grupo Los Shakers, que desarrolla una importante carrera en Buenos Aires, Brasil y Estados Unidos; Andrés Bedó (Montevideo 1959) y Jorge Trasante (Montevideo 1953), cuyos desempeños en España y Francia incluyen la integración de los conocidos grupos de flamenco, Ketama y Gipsy Kings, respectivamente.

<sup>6</sup> Yúdice, “La industria de la música en la integración América latina y Estados Unidos”, en *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, 1999, p. 190.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 191.

otros.<sup>8</sup> La tendencia a la desaparición de las orquestas de tango de los salones de baile de Montevideo coincide con el surgimiento de los grupos de “música tropical”, conocidos luego como “sonoras”,<sup>9</sup> que realizan, al menos desde la década de 1970, una especie de “cumbia uruguaya” con repertorios de composición propia o arreglos. Esta música encuentra originalmente<sup>10</sup> su público receptor en las fracciones de clase<sup>11</sup> media baja y popular, pero con cierto poder adquisitivo para acceder a los salones de baile y comprar fonogramas.<sup>12</sup>

Dentro de la música popular para escuchar se distinguen, por un lado, los solistas, grupos u orquestas con tendencia a especializarse o promocionarse como productores –compositores o intérpretes– de un determinado género, estilo, vertiente musical –tango, candombe,<sup>13</sup> jazz, rock, folclor, etc.– o de una fusión específica. Por otro, quienes como compositores e intérpretes buscan integrar o retomar elementos de un conjunto de géneros, estilos, vertientes o formas, tanto de origen urbano como rural, así como de otras regiones o países, e incluso de la música culta. En el ámbito de la música urbana son ejemplos de géneros recurrentes la murga, el tango, la milonga y el candombe con sus variantes, como el milongón. Entre las especies líricas

de tradición rural, por su parte, se encuentra la chamarrita, el estilo y la milonga campesina. Mientras que el rock, el jazz, la bossa nova, la salsa y el bolero constituyen ejemplos de géneros procedentes de distintas regiones culturales. La distinción que hago entre estos dos grupos no debe entenderse, en la práctica, como una diferenciación total. Esto se debe a dos motivos:

- 1) los espacios físicos o los tipos de espectáculos en que actúan unos y otros pueden ser los mismos, e incluso con frecuencia los eventos son compartidos y
- 2) en la práctica, los músicos generalmente no restringen su propuesta a uno de estos ámbitos musicales.

Respecto de los solistas o grupos cuya tendencia es promocionarse como productores de un género, vertiente o fusión, refiero el apunte que hace Aharonián sobre cómo, a principios de la década de 1960, algunos músicos de jazz buscaron insertar en el mercado lo que ellos mismos denominaron “candombe de vanguardia”, resultado de la fusión de ambos géneros.<sup>14</sup> Éste es el caso de Georges Roos (Francia 1925 - ¿España? 1995), que cantó en los Lecuona Cuban Boys e integró el *Hot Club* de Montevideo, y de Manuel “Manolo” Guardia (Montevideo 1938), quien también formó parte de dicho club de jazz. Aunque esta vertiente no prosperó comercialmente, algunas de sus canciones, que también reflejan musicalmente el antecedente de Roos en la mencionada orquesta cubana, se convirtieron en clásicos dentro del repertorio de la música popular y, en particular, de los grupos de candombe, cuyo espectáculo busca recrear la comparsa de carnaval.

Finalmente, el grupo de los compositores e intérpretes que retoman distintos géneros o vertientes musicales estaría representado o presenta un signo de igual con lo que denomino aquí el movimiento de la Música Popular Uruguaya, al menos hasta finales de la década de 1980.<sup>15</sup>

### La Música Popular Uruguaya

En la década de 1980 se editan algunas publicaciones periódicas y libros de corte periodístico, así como textos con perfil más académico, cuyo tema es la música popular. Algunos de estos trabajos, tomados aquí como referentes, tienen el valor de conformar una opinión socializada y una primera reflexión en torno a este movimiento, en el momento que adquiere gran popularidad. Por otra parte, en los últimos años se han editado varios libros que refieren a esa época,

<sup>8</sup> Corián Aharonián –a quien agradezco la lectura crítica y las aportaciones que hizo a este trabajo– señala al respecto lo siguiente: “aunque el medio tanguero no pareciera tener, desde mediados de la década de 1930 en adelante, intercambios con las existencias paralelas del folklorismo y de las especies venidas de otros lados, hubo algunos personajes que se movían con total naturalidad en más de un terreno creativo”, este es el caso de Carlos Gardel (Tacuarembó ca. 1887 - Medellín 1935).

(Aharonián, “Preguntas en torno al tango, la sociedad, el poder”, *VI Congreso de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana (IASPM-AL)*, 2005.) (Se adopta aquí la ortografía citada por los distintos autores respecto al término, folclor o folklor.)

<sup>9</sup> Han destacado dentro de esta vertiente musical Combo Camagüey, Karibe con K, Sonora Palacio y Sonora Borinquen, no sólo en cuanto a la cantidad de presentaciones en vivo, sino en la edición de discos, fundamentalmente para el sello Sondor y Orfeo. La Sonora Palacio editó 32 fonogramas entre 1989 y 2004.

<sup>10</sup> Digo originalmente porque a partir de la década de 1990 se da un fenómeno muy particular en Uruguay, aunque no es exclusivo de este país: con el surgimiento de nuevos grupos musicales favorecidos no sólo por el mercado local, sino el internacional, ha habido una apropiación de esta música por parte de la fracción de la burguesía uruguaya sustentada en el capital económico. Un ejemplo es el grupo Chocolate y su ya difundida canción *Mayonesa*, de la que se hizo un video clip con una inversión de 140.000 dólares –suma impensable en el medio musical uruguayo– presentado en la MTV (Music Tele Vision).

<sup>11</sup> El concepto de fracción de clase es tomado de Pierre Bourdieu. Según este autor, dentro de las distintas clases sociales existen fracciones de clase definidas con base en el *volumen global de capital*. Este capital –entendido como la posesión de recursos o bienes reunidos por el actor social en un contexto determinado de relaciones sociales– lo conforma un conjunto de variables, entre ellas, el capital cultural y el capital económico. Por lo tanto, existen clases y fracciones de clase que están “mejor provistas simultáneamente de capital económico y cultural [...] hasta las que están desprovistas en estos dos aspectos”, incluso; puede haber un predominio de uno u otro. (Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, 2003, pp. 113 y ss.)

<sup>12</sup> Fueron famosos durante la década de 1980 los bailes de Coco Bentancur, con orquestas en vivo de música tropical, llevados a cabo en el primer piso del, por esos años, decadente Palacio Salvo (1928), hoy patrimonio histórico nacional.

<sup>13</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=REsWqBXrW&feature=related>

<sup>14</sup> Aharonián, “Música, negro y matices de racismo en el Uruguay”, Primer Encuentro de Culturas Afroamericanas, 1991.

<sup>15</sup> Ver Capagorry et. al., *Aquí se canta. Canto Popular 1977-1980*, 1980, p. 124; Martins, *Música Popular Uruguaya, 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, 1986, pp. 14-15.

ya sea por abordarla a modo de crónica o por constituir aproximaciones biográficas de los músicos que formaron parte del quehacer de la música popular. Tanto unos como otros integran entrevistas, algunas de época otras posteriores, pero en ambos casos con gran valor documental. La importancia de las opiniones vertidas en estos trabajos –si bien pueden ser cuestionables, sobre todo cuando muestran pretensiones analíticas sin tener un sustento teórico– radica en que suelen provenir de quienes han vivido de cerca o, incluso, desde dentro el desarrollo de esta música, ya sea como músicos, periodistas o críticos.

### El término Canto Popular

Algunas de las definiciones y acotaciones del término Canto Popular –aplicado a la Música Popular Uruguaya– aparecen en trabajos publicados en la década de 1980; en primer término, Fabregat y Dabezies:

Tal denominación es aparentemente genérica, a diferencia de otras más precisas como “Bossa Nova” o “Nueva Trova Cubana”. Sin embargo, lo de “Canto Popular Uruguayo” se hace firme a través de la reiteración, y queda para definir a ese evento surgido en 1976.<sup>16</sup>

Respecto a su contenido musical, dichos autores agregan:

Todo. Los aires tradicionales, la milonga, la chamarrita, el cielito, la polca o la uruguayísima serranera, el candombe en todas sus formas; la murga, integrada definitivamente a la música popular uruguaya; la música latinoamericana y hasta el jazz, fundidos con el sentir charrúa.<sup>17</sup>

Respecto del Canto Popular Carlos Martins dice:

Es el nombre dado a las canciones cuya música ha sido particularmente marcada por las “influencias anteriores locales” y cuyos textos describen y/o comentan el entorno, sobre todo humano; connota –y a veces denota– un deseo de cambio social.<sup>18</sup>

Este mismo autor incluye en su estudio un fragmento de una entrevista realizada a Jaime Roos (Montevideo 1953),<sup>19</sup> que transcribo a continuación:

Hay gente que maneja el lenguaje del pueblo, que le canta al pueblo sus impresiones para ver lo que el pueblo opina. Lo que te estoy diciendo es en realidad la definición que me hizo, hace un mes, El Sabalero [José Carbajal, Colonia 1943],<sup>20</sup> sobre el Canto Popular. Le pregunté si sabía lo que era, ya que el nombre surgió de un disco suyo que se llama “Canto Popular”.<sup>21</sup> El Sabalero me dijo lo siguiente: nosotros quisimos diferenciar el folclor uruguayo del argentino. Si decíamos que hacíamos folclor la gente quería que sonáramos como Los Fronterizos<sup>22</sup> [...] <sup>23</sup>

Aunque este término se extiende, sobre todo en la década de 1980, a todo el movimiento de la Música Popular Uruguaya, coincido con Martins en que no refleja el total de la producción de dicho movimiento. Por otra parte, en ciertos ámbitos y medios de comunicación el término adquirió un tono despectivo, acaso debido a que algunos músicos se dedicaron a reproducir los estilos desarrollados e impuestos en la década de 1960 e inicios de la de 1970, por quienes se encontraban en el exilio –Zitarrosa,<sup>24</sup> el dúo Los Olimareños<sup>25</sup> y Daniel Viglietti,<sup>26</sup> entre otros– o su música había sido censurada y prohibida por la dictadura militar. De esta forma, al evitar el riesgo de las nuevas propuestas creativas, tales músicos acaparaban los espacios de circulación y consumo de la música popular, a la vez que se alejaban del sentido renovador que poseía el movimiento. Precisamente Jorge Bonaldi, en su artículo “El canto popular uruguayo”, distingue a los músicos que buscan “aportar nuevos elementos” a través de la música que componen,

<sup>20</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Carbajal](http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Carbajal)

<http://www.youtube.com/watch?v=hHzWIESyQ0U>

<sup>21</sup> Nota de la autora. José Carbajal edita tres larga duración antes de salir de Uruguay rumbo a Argentina, *Canto Popular* (1969), *Bien de Pueblo* (1969) y *Octubre* (1970).

<sup>22</sup> Nota de la autora: Los Fronterizos (Salta, 1953) es un conjunto folclórico argentino, muy difundido por las emisoras uruguayas, en la década de 1970.

<sup>23</sup> Magnone, Carlos, “Soy un músico que está con el pueblo”, entrevista a Jaime Roos, *Aquí*, Año I, No. 47, 1984, p. 24, en Martins, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>24</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo\\_Zitarrosa](http://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Zitarrosa)

<http://www.youtube.com/watch?v=LII5pjGZew&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=CZef2pmUk-o&NR=1&feature=fvwp>

<sup>25</sup> El dúo Los Olimareños, conformado por Braulio López (Treinta y Tres 1942) y José Luis “Pepe” Guerra (Treinta y Tres 1944), inició su actividad musical en 1962 y se constituyó en un emblema del movimiento de la Música Popular Uruguaya.

<http://www.losolimarenos.com/>

<http://www.youtube.com/watch?v=9545HEgSd2M;>

<http://www.youtube.com/watch?v=9FLWnX1LY4>

<http://www.youtube.com/watch?v=jRa-BlvYeY&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=iJyG03T4o&feature=related>

[http://www.youtube.com/watch?v=3E5D5361353ECA2A&playnext=1&playnext\\_from=PL&index=17](http://www.youtube.com/watch?v=3E5D5361353ECA2A&playnext=1&playnext_from=PL&index=17)

[http://www.youtube.com/watch?v=dO\\_JZxRRbc4](http://www.youtube.com/watch?v=dO_JZxRRbc4)

[http://www.youtube.com/watch?v=dO\\_JZxRRbc4&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=dO_JZxRRbc4&feature=related)

<sup>16</sup> Fabregat y Dabezies, *Canto popular uruguayo*, 1983, p. 11. Véase más adelante la crítica a esta idea de que la Música Popular Uruguaya nace en 1976.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Martins, *op. cit.*, p. 14.

<sup>19</sup> Este músico es sobrino de Georges Roos.

<http://www.youtube.com/watch?v=pYTAenU0zyA&feature=related>

de quienes siguen el camino de la reproducción de fórmulas y estilos ya legitimados en los espacios de producción y difusión. En este segundo caso señala:

Paralelamente se desarrolla otro tipo de canción menos arriesgada en su enfoque creativo, que se mueve sobre la base de resultados ya conocidos, explotando un tanto la necesidad pública de escuchar las voces de los que no están. [...]

También el empresario ha sabido inculcar a algunos artistas la necesidad de vender, para mantener un determinado status o su permanencia dentro de la empresa, creándole así otra necesidad: la de grabar discos fácilmente comercializables a base de *hits* y impuestos por artistas internacionales, *cover versions* de los *hits* del canto popular, o simplemente canciones de fácil escucha. Todo ello, claro está, actuando en franco desmedro de la creatividad y del aporte de nuevas composiciones, que es lo que justamente se requiere para que el movimiento continúe su senda renovadora y no se esclerose.<sup>27</sup>

Estos son algunos de los motivos<sup>28</sup> que me llevan a evitar la utilización del término Canto Popular para referirme al movimiento de la Música Popular Uruguaya, a menos que aparezca en las citas que integro al presente trabajo.

### *El movimiento en el contexto de producción y en el espacio social*<sup>29</sup>

La Música Popular Uruguaya no tiene como fin el baile –o al menos no suele incitar al baile–, aunque muchas veces era y es interpretada en espacios destinados a este tipo de manifestación. Dicen Capagorry y Rodríguez Barilari al respecto:

Es muy sintomático que la Música Popular Uruguaya, con su preocupación por el decir –y cómo decirlo– está hecha para ser escuchada y en el mejor de los casos, cantada por el público al que está destinada. Pero la misión de acompañar

la danza (manifestación colectiva de las más antiguas e importantes) le queda –indisputada– a los ritmos extranjeros del pop y de la música tropical, y en menor grado, de la brasileña.<sup>30</sup>

Es claro que estos autores no se refieren al total de la música producida en Uruguay, sino a aquella que define una “forma (de ser) musical, aun cuando retoma elementos de géneros o estilos que no forman parte de la tradición uruguaya o rioplatense, es decir, a la Música Popular Uruguaya con mayúsculas. En palabras de los mismos autores: “con mayúscula para diferenciarla de la que es uruguaya simplemente, pero no porque nos pertenezca o nos represente”.<sup>31</sup> Por este motivo quedaría excluida del rótulo de Música Popular Uruguaya, por ejemplo, la música producida por las orquestas tropicales de finales de la década de 1960.

Me permito puntualizar lo siguiente en relación con este aspecto –que constituye un consenso entre quienes conforman este sector del campo de la producción musical– debido a que contribuye a definir y a delimitar el movimiento de la Música Popular Uruguaya. Un hecho incuestionable dentro de las ciencias sociales es que toda manifestación musical no puede eludir el contexto sociocultural que la genera. Es posible imitar, pero esa imitación conlleva un sello. Éste es el caso de la llamada “cumbia uruguaya”, que si bien reproduce las características musicales estandarizadas que distinguen a este género, el modo de hacerlo termina siendo inevitablemente uruguayo,<sup>32</sup> aunque no haya una búsqueda explícita en tal sentido. Mientras que este género no ha tenido otro objetivo que el de propiciar el baile, el término Música Popular Uruguaya engloba un conjunto de aspectos que van más allá de la reproducción de un estilo, de un género musical o de un grupo de ellos. La falta de coincidencia con los principios ideológicos que subyacen a las diversas construcciones estético-musicales de la Música Popular Uruguaya, no sólo daría como resultado la exclusión de ciertas manifestaciones musicales del movimiento, como el caso que aquí planteo,<sup>33</sup> sino se convierte en un factor que reafirma la condición de ser de un movimiento cultural.

La preocupación por la comunión entre el contenido y la forma –el decir y el cómo decirlo– constituye, finalmente,

<sup>27</sup> Bonaldi, “El canto popular uruguayo”, 1984.

<sup>28</sup> En particular, el tono despectivo que el término Canto Popular adquirió en ciertos ámbitos, al mismo tiempo que no representa al total de la producción del movimiento.

<sup>29</sup> El espacio social uruguayo, siguiendo a Bourdieu, comprendería el conjunto de prácticas simbólicas de la sociedad uruguaya. En dicho espacio operan elementos de diferenciación que inciden en los lugares que, dentro del mismo, ocupan los actores sociales. Estos elementos se definen por la forma en que se distribuyen los distintos tipos de capital –económico, cultural, social. O, lo que es lo mismo, cómo se conforma el capital global o simbólico, que determina la pertenencia a una clase, sector, grupo o fracción social. (Bourdieu, *op. cit.*, pp. 113 y ss.)

<sup>30</sup> Capagorry et. al, *op. cit.*, p. 132.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>32</sup> Esto es bastante lógico si tenemos en cuenta que algunos músicos de la Música Popular Uruguaya, también han tocado en orquestas de música tropical. Este es el caso de Mario “Chichito” Cabral (Montevideo, 1936), fundador de El Kinto y de Tótem, que fue percusionista de una de las más importantes, el Combo Camagüey, dirigida por el ya fallecido Armando Bía.

<sup>33</sup> Es claro que refiero a la música producida por las orquesta tropicales uruguayas.

una característica que unifica a este movimiento, cuyos productores y público comparten, en principio, un sector del espacio social uruguayo. Este sector se caracteriza por el predominio de capital cultural y una tendencia ideológica de izquierda, que tiene su máxima expresión en los jóvenes. Dicho sector de la sociedad, en un país con escasa población y cierta homogeneidad sociocultural, incluso económica,<sup>34</sup> termina siendo relativamente amplio, de observar que Montevideo congrega a la mitad de los habitantes de todo el país. No obstante, este público presenta, aun dentro de la homogeneidad referida, un nivel de heterogeneidad<sup>35</sup> que, en mi opinión, surge de las circunstancias sociopolíticas del país en el momento de la gestación y consolidación del movimiento. De esta forma, la postura ideológica de este último es compartida por un amplio público receptor que excede al mencionado sector de clase.

### Etapas por las que transita el movimiento

Varios autores han hablado de generaciones de músicos respecto de la Música Popular Uruguaya, según el momento en que figuras individuales o grupos se integran al movimiento musical. Washington Benavídez<sup>36</sup> lo hace de manera bastante confusa, mientras que Víctor Cunha<sup>37</sup> habla de una tercera generación sin referirse a las dos anteriores. Jaime Roos,<sup>38</sup> por su parte, reconoce una generación de músicos cada cinco años. Mi opinión al respecto es que si bien el establecimiento de generaciones de músicos aporta elementos para la elaboración de una cronología del movimiento, en caso de que se busque plantear una visión global del devenir del mismo, su contribución no es más que complementaria. Por lo tanto, propongo pensar el movimiento de la Música Popular Uruguaya en términos de etapas o momentos –si se quiere con reservas–, dentro de un proceso de desarrollo constante. La primera de estas etapas –la que abordaré con una mayor profundidad– constituye la génesis del movimiento y coincide con la contraposición de dos líneas estético-musicales<sup>39</sup> en cuanto a los principales referentes. Aunque en la década de 1960

éstas surgen contrapuestas o como “dos sistemas poco intercomunicados”,<sup>40</sup> convergen paulatinamente en un “todo”. Es decir, la contraposición inicial aparentemente se desdibuja en pro de una mayor diversidad musical, característica, por otra parte, de todo movimiento con tendencia renovadora. Estas dos líneas están representadas de las maneras siguientes:

- 1) la música que tiene una relación más estrecha con la tradición rural, incluida comúnmente en el llamado folclor, que es en la que se originaría el término de Canto Popular, y
- 2) la que toma como referente la música *beat*; de ahí el controvertido término *candombe-beat*, utilizado para designar tal fusión.

Ambas vertientes comparten la preocupación por construir una identidad musical uruguaya, aun cuando los caminos que transitan son, en un principio, distintos. Una diferencia entre las dos, observable a simple vista, al menos en sus inicios, es el público receptor. Mientras que en la primera el público presenta un amplio margen respecto de las edades, la tendencia en la segunda es que éste sea joven.

La primera línea estético-musical tiene sus antecedentes en la década de 1950 con Amalia de la Vega, Osiris Rodríguez Castillos, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau y Los Carreteros,<sup>41</sup> así como con Ruben<sup>42</sup> Lena y Víctor Lima<sup>43</sup> –dados a conocer por Los Olimareños en la década de 1960–, quienes iniciaron esa búsqueda de identidad a partir del folclor rural. En aquella década de 1960 son los compositores e intérpretes de la talla de Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños, José Carbajal y Numa Moraes, entre otros, quienes consolidan esta línea estético-musical. Dado el contenido político de oposición presente en una parte de su repertorio, así como por algunos de sus referentes musicales, este grupo circulaba, fundamentalmente, en dos ámbitos:

- 1) el de la canción de protesta, a través de la participación en festivales, realizados principalmente en Latinoamérica y
- 2) el de la llamada música folclórica, también con la participación en festivales de esta índole.

Por lo tanto, el público y las empresas discográficas no dudaron en catalogar a estos autores de folcloristas. Sin

<sup>34</sup> Los términos homogéneo o heterogéneo son siempre relativos, relatividad que en este caso parte de la comparación con otros países de Latinoamérica como México, Brasil, Bolivia y Chile, donde la desigualdad social y económica es acentuada y la diversidad cultural es, con mucho, mayor. Por ejemplo, México posee 240 lenguas. (Toledo, “La diversidad ecológica de México”, en El patrimonio nacional de México, I, 2004, p. 112). Esto no significa una ausencia de clases sociales en Uruguay, sino una cierta cercanía o contacto entre ellas, fundamentalmente en la capital, lo cual no impide establecer las diferencias o matices que mantienen algunos de los aspectos que aquí planteo.

<sup>35</sup> Sobre todo respecto de la música que tiene su raíz principal en el folclor rural.

<sup>36</sup> Benavídez, “Definiciones. Canto popular”, *Canto Popular*, Año 1, No. 1, 1983, p. 9.

<sup>37</sup> Cunha, “Como las hojas ...”, *Canto Popular*, Año 1, No. 2, 1983, p. 23.

<sup>38</sup> Alfaro, *El sonido de la calle*, 1987, p. 24.

<sup>39</sup> Hablar de líneas estético-musicales no significa hacer a un lado la dimensión sociocultural de la música.

<sup>40</sup> Martins, *op. cit.*, p. 15.

<sup>41</sup> La conformación original de este grupo, oriundo del departamento de San José, era Víctor Saturnino, Juan e Hildo Zabala, José Luis Tabarez, Israel y Oscar Muñoz y José Luis Gutiérrez.

<sup>42</sup> Ortografía original del nombre.

<sup>43</sup> Autor de “Candombe mulato”, grabada por Los Olimareños, en 1969.

 <http://www.youtube.com/watch?v=EYCBwb18w4>

embargo, existen documentos que testimonian la fundamentada resistencia y rechazo de los músicos a tal clasificación. No sólo son elocuentes las palabras de Zitarrosa que incluyo seguidamente, sino sintetizan el pensamiento de una parte importante de estos músicos al respecto:

Una de las finalidades es deslindar debidamente nuestras responsabilidades respecto a eso que se llama 'folklore'. Consideramos sencillamente que no somos folkloristas sino intérpretes populares. Que tan falso sería presentar como 'folklóricas' nuestras canciones, como falsos son de terracota, los huacos y vasijas de imitación, los ponchos, los tejidos, los productos de la artesanía popular contemporánea que se venden en cualquiera de nuestros países, si se los quiere presentar como auténticas piezas arqueológicas. Así pues, si muchas de nuestras canciones son imitativas de un estilo autóctono, si acuden a los giros y maneras de cantar tradicional, sumándose al caudal de las artes populares, no por eso hemos de llamarlas 'folklóricas', cuando en cambio, bien al contrario, como autores reivindicamos también el principio de la libertad de creación. En ese ejercicio de la creación, por añadidura, bien podemos violar los moldes tradicionales, variarlos, usarlos a nuestro antojo. El cantar es un trabajo en el tiempo, una actividad de absoluto presente, cuyo único objeto es la audición directa, cuyo destino es el público, el oyente. Y es en ese público donde hallaremos la ratificación o el desmentido de nuestro aserto, cuando seamos aceptados o rechazados.<sup>44</sup>

Respecto de la segunda línea estético-musical es posible ubicar sus inicios en la segunda mitad de la década de 1960 con El Kinto Conjunto.<sup>45</sup> El Kinto se forma en torno a las figuras de Eduardo Mateo (Montevideo 1940-1990)<sup>46</sup> y Ruben Rada (Montevideo 1943).<sup>47</sup> Este último, a principios de la década

de 1970 lidera el grupo Tótem,<sup>48</sup> al que se le suman en el tipo de propuesta, Montevideo Blues,<sup>49</sup> Limonada, El Sindykato y Psiglo, entre otros. Todos estos grupos comparten dos características fundamentales, que son las que los diferencian de aquellos conjuntos *beat* –como Los Shakers,<sup>50</sup> Los Mockers y Los Delfines– que en sus inicios buscaron reproducir a los grupos anglosajones: una, las letras de las canciones en español y dos, la incorporación del *candombe* en este contexto *beat*.<sup>51</sup>



FOTO 1: RUBEN RADA (A LA DERECHA CON SOMBRERO Y LENTES) CON LA CUERDA DE TAMBORES DEL BARRIO PALERMO MONTEVIDEO, ENERO 2006. AUTOR: OLGA PICÚN

Horacio Buscaglia (Montevideo, 1943-2006), creador, junto con Mateo, de los espectáculos llamados *Musicación*,<sup>52</sup> expone en un breve artículo las circunstancias que giran en torno a estas nuevas propuestas, así como sus referentes musicales:

<sup>44</sup> Programa de concierto: "Cantares porque sí", Teatro Odeón, Montevideo, 13 de noviembre de 1966. Citado en Erro, Alfredo Zitarrosa. Su historia casi oficial, [s/f], pp. 53-54.

<sup>45</sup> Debuta en el Canal 12 de la televisión uruguaya, en el programa Discodromo Show, conducido por Ruben Castillo (Rivera 1922 - Montevideo 2002) en 1968. En esta presentación los músicos eran: Ruben Rada en voz y tumbadoras; Urbano Moraes en bajo; Eduardo Mateo en la guitarra principal; Walter Cambón en guitarra y Luis Sosa en la batería. En 1970 el grupo se desintegra. (Rivero, *Memorias en mí. Una historia de la música popular uruguaya 1964-2000*, 2001, pp. 38 y ss.)

<sup>46</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo\\_Mateo](http://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Mateo)  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_pBLWsINTik](http://www.youtube.com/watch?v=_pBLWsINTik)

<sup>47</sup> <http://www.rada.com.uy/>

<sup>48</sup> Tótem desarrolla su exitosa actividad musical en Uruguay en el lapso de 1971 a 1973. Edita tres discos de larga duración: *Tótem* (1971), *Descarga* (1972) y *Corrupción* (1973), este último sin la presencia de Rada. Asimismo, editó dos discos simples: "Dedos"/"Biafra" (1971) y "Mi pueblo"/"Negro" (1972).

<sup>49</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=TNjOyoeShYk>;

<sup>50</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=O25dZOaedM&feature=related>

<sup>51</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=1REIQdNRI0&feature=related>

<sup>52</sup> La nota publicada por Coriún Aharonián, con el seudónimo de Leonel Häinintz refiere a esta situación. (Leonel Häinintz, "Rock y jóvenes", *Marcha*, 1973.)

Los espectáculos denominados *Musicación* surgen como una alternativa para mostrar la música que ellos estaban haciendo, dentro de esta corriente del *beat*. Así los describe Pinto: "una ágil alternancia de sketches, poesía y música de estilos contrastantes, con total irreverencia ante barreras de gustos y categorías". Las cuatro *Musicaciones* se hicieron en el Teatro El Galpón, ubicado en la avenida principal de Montevideo, los días 21 de junio, 26 y 30 de julio, 1º, 2, 3 y 4 de octubre y 5, 6, 7, 8, 18, 19 y 22 de noviembre de 1969. (Pinto, *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*, 1995, pp. 97-98.)

Los buenos músicos uruguayos, antes de la influencia *beatle*, habían recibido el cimbronazo de João Gilberto y su *bossa nova*.<sup>53</sup> La renovadora música brasileña de aquellos tiempos era escuchada con unción por estos lares. Me apresuro a decir que en el caso de don Eduardo Mateo es donde más ha brillado esa extraña simbiosis *bossa-beatle-candombe*. La llegada de Los Beatles sacude las cabezas y comienza otra historia. En nuestro país cantar en español, para un grupo de “música moderna”, era suicida. Era “chongo” [vulgar] e improbable. Se trataba de cantar en inglés y sonar lo más parecido posible a los grupos extranjeros. Por supuesto, que a nadie se le ocurriera crear sus propios temas; eso, jera inaguantable! Sólo dos grupos uruguayos habían grabado un disco. Grupos que cumplían con los requisitos: cantar en inglés y sonar igualito a los de allá. A tal punto estaba esto establecido, que los propios músicos entendían que era imposible hacer ese tipo de música cantando en castellano. A todo esto colaboraban las radios que no difundían ni una sola canción uruguaya, y sí toneladas de las estupideces argentinas (Club del Clan y asociados), generando así la idea de que cantar en español era cantar pavadas lances [tonterías]. La única excepción honrosísima fue Ruben [Castillo] y su *Discodromo Show*. Tanto en radio como en televisión. [...] El Kinto, realizando sus propios temas en español y con la base rítmica del candombe, queda aislado de la comunicación. ¿Quién iba a contratarlo para un baile, tocando esas cosas?<sup>54</sup>

Hay un consenso entre los músicos sobre la importancia del papel que Eduardo Mateo desempeñó en relación con la forma de hacer candombe en la guitarra y, por supuesto, con los orígenes del candombe-beat, de manera que se constituyó como un referente para los músicos de su generación y los de las generaciones posteriores. El propio Rada afirma que Mateo “siempre tocó candombe”.<sup>55</sup> Jaime Roos dice: “Mateo siempre fue la brújula”.<sup>56</sup> Sin embargo, como ya señalé, un cierto espíritu “nacionalista”, permeado por una

ideología de izquierda, se encontraba presente en un sector importante de los músicos populares, así como de jóvenes e intelectuales. Por lo tanto, el candombe-beat constituía un medio lógico para expresar no sólo lo propio, sino para manifestar una actitud contestataria, aun cuando las letras de las canciones, salvo algunas excepciones como “Biafra” de Rada, no muestran un contenido político, al menos, explícito.

Luego de esta etapa inicial del movimiento estarían, como señala Martins, los años que rodean al golpe de Estado, que algunos llaman “años de silencio”. La censura, la represión, el comienzo del exilio de los músicos que continúa por años y la crisis económica son factores que inciden en la disminución –no extinción– de la producción de fonogramas, del número de espectáculos musicales que se realizan y, concomitantemente, respecto de la inclusión de la Música Popular Uruguaya en la radio y en la televisión. En el marco de las elecciones de 1971 se había incrementado considerablemente el número de espectáculos –sobre todo al aire libre–, mismos que disminuyen en el periodo postelectoral, para llegar a los niveles más bajos entre 1974 y 1976.<sup>57</sup> Algo similar ocurre con la edición de fonogramas, cuyo volumen anual decrece a partir de 1972, llegando al nivel más bajo en 1974, año en que se origina un ascenso gradual que alcanza su punto máximo en 1977.<sup>58</sup> Paralelamente, se reduce el tiempo en televisión de Música Popular Uruguaya hasta, aproximadamente, 1982.<sup>59</sup>

Existe una coincidencia en la mayoría de los autores consultados respecto de situar hacia 1977 el comienzo de lo que denomino el proceso de redimensionalización de la Música Popular Uruguaya. No obstante, comparto con Jaime Roos –quien se suma al movimiento en los años setenta, al igual que Carlos “Pájaro” Canzani (Fray Bentos 1953), Jorge Bonaldi (Montevideo 1949), Jorge Lazaroff (Montevideo 1950-1989)<sup>60</sup> y Luis Trochón, (Montevideo 1956), entre otros– la crítica a las interpretaciones que algunos autores han hecho respecto del inicio de este proceso. Dice Roos:

En el año 75 hicimos siete conciertos y llenamos la sala de la Alianza Francesa. *Por eso me llama la atención cuando se dice que acá todo empezó en 1977.*<sup>61</sup> Me pregunto si los autores de esas historietas que han aparecido sobre el canto popular no fueron a esos conciertos. O a los otros siete que se hicieron cuando presenté mi

<sup>53</sup> Nota de la autora. Es muy cuestionable la idea de que fueron los “buenos músicos” los que recibieron las influencias a las que Buscaglia alude.

<sup>54</sup> Buscaglia, “Musicación, un divague que hoy es historia”, *Canto Popular*, Año I, No. 2, 1983, p. 19.

<sup>55</sup> Pinto, *op. cit.* p. 58.

<sup>56</sup> Alfaro, *op. cit.*, p. 25.

<sup>57</sup> Martins, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 26 y 81.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>60</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=atxJ1Fuh6sM&feature=related>

<sup>61</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=BPH5RDzH-Sg&NR=1>

<sup>61</sup> El resaltado es de la autora.

primer *long play* Candombe del 31.<sup>62</sup> Ahí formamos un grupo de trabajo con Trochón, Lazaroff, Bonaldi y Gonzalo Moreira. O sea, el antecedente<sup>63</sup> de Los que iban cantando,<sup>64</sup> que debutaron un mes después.<sup>65</sup>

En efecto, en los años anteriores a 1977 la producción musical uruguaya, correspondiente a la edición de fonogramas y a la realización de espectáculos, no se detiene. Cito unos pocos ejemplos. Carlos Canzani edita en 1974 y 1975 los discos *Aguaragua* y *Algún día*, respectivamente. Este último fonograma contiene grabaciones en vivo realizadas por Coriún Aharonián (Montevideo 1940) para la editorial uruguaya Ayuí/Tacuabé –fundada en 1971 con fines estrictamente culturales, no comerciales– durante los conciertos llevados a cabo en el Teatro Circular de Montevideo y en la Alianza Francesa. También entre 1973 y 1976, los sellos Cantares del Mundo,<sup>66</sup> Clave y Orfeo editan varios discos de Zitarrosa. Este autor no se volverá a editar en Uruguay hasta 1984.

Hablar de una redimensionalización de la Música Popular Uruguaya no significa desconocer el trabajo realizado en los años previos a 1976-77, sino precisamente reconocer el constante esfuerzo de algunos músicos, en la lucha contra el sistema impuesto, que da sus frutos en esos años, a pesar de que continúa la dictadura y el exilio. Este movimiento cultural se fortalece con la aparición de nuevos artistas –que se suman a los anteriores–, el acceso a otros espacios para la realización de espectáculos –aun cuando la censura empieza a ser, si se quiere, más cuidadosa y estricta– y el crecimiento en la producción de fonogramas.

Víctor Cunha señala que en esta etapa de la Música Popular Uruguaya “se advierte en todos ellos una saludable conciencia de ‘tradición y ruptura’”,<sup>67</sup> que entiendo como la base para la construcción de un estilo propio. Sin embargo, no considero que esta conciencia se encuentre únicamente en lo que Cunha llama la tercera generación del Canto Popular, sino se constituye como un principio ideológico presente desde la primera etapa del movimiento. Precisamente, Eduardo Useta, guitarrista del grupo Tótem, manifiesta una concepción renovadora<sup>68</sup> de la Música

Popular Uruguaya, en particular respecto del candombe, en una entrevista publicada en 1971. Dicha concepción se objetiva en los candombes compuestos en el ámbito del grupo Tótem, pero también en los de El Kinto, entre otros, con nuevas propuestas musicales y otros contenidos temáticos en las letras de las canciones construidas sobre el ritmo de los tambores afro-uruguayos:

Nuestro propósito es trabajar en base al candombe, un ritmo muy rico, que pensamos no ha sido explotado en todas sus posibilidades. ¿Candombe Beat? Yo no diría eso. Lo de Beat es algo que algunos se empeñan en agregarle. Nosotros en el Tótem preferimos hablar simplemente de candombe. Lo que intentamos hacer con él podría decirse que es algo similar a lo que los brasileños hicieron con su música, con el samba tradicional. [...] Con el candombe puede hacerse algo parecido, enriqueciéndolo armónicamente y cambiándole también la temática. En nuestras letras buscamos apartarnos de las ya muy repetidas figuras de la mamá vieja y el escobero. Hay que hacerle entender al público que el candombe puede ser mucho más que algo exclusivo para el carnaval.<sup>69</sup>

La redimensionalización de la Música Popular deriva en los años posteriores, cuando se prepara la salida de los militares del poder, en una masificación que se evidencia claramente en el uso habitual de grandes espacios –como estadios de fútbol– para realizar espectáculos musicales.<sup>70</sup> En esta época, además de la incorporación de nuevas figuras individuales y grupos musicales a la Música Popular Uruguaya, ocurre –a partir de 1984– el regreso de algunos de los exiliados que habían integrado la primera etapa del movimiento y llevan a cabo conciertos multitudinarios.<sup>71</sup>

### **Entre la música de arte y la música para bailar**

En términos generales, y con el peligro de caer en un reduccionismo, considero que la Música Popular Uruguaya se ha mantenido en un espacio que podría considerarse intermedio entre la música culta y la música para bailar

<sup>62</sup> Nota de la autora. Aquí Roos comete un error, ya que el disco *Candombe del 31* se editó en 1977.

<sup>63</sup> Nota de la autora. Aquí Roos comete un nuevo error. El grupo ya estaba formado y ensayando para su primera presentación, realizada en marzo de 1977.

<sup>64</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=b80Fws6m3ZU>

<sup>65</sup> Alfaro, *op. cit.*, p. 24.

<sup>66</sup> Sello del Partido Comunista de corta vida, absorbido por Hemisferio y, a través de éste, por Sondor.

<sup>67</sup> Cunha, *op. cit.*, p. 23.

<sup>68</sup> Tómese nota además de la cita de Alfredo Zitarrosa, en la cual se refiere a la “libertad de creación”.

<sup>69</sup> *Revista Hit*, agosto 1971, p. 23. Citado por Peláez, *De las cuevas al Solís. Cronología del rock en el Uruguay, 1960-1975. Segunda parte: El movimiento de rock uruguayo de los primeros 70's*, 2004, p. 42.

<sup>70</sup> Coriún Aharonián me recordó que la resistencia contra la dictadura se dio en parte en unos impresionantes recitales en estadios deportivos –en el Palacio Peñarol, por ejemplo. Sin embargo, es el uso recurrente de estos espacios, en el nuevo contexto socio-político, lo que, en mi opinión, se constituye como un signo de la masificación de la Música Popular Uruguaya.

<sup>71</sup> Me refiero a Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Daniel Viglietti y José Carbajal. Los Olimareños realizan el 18 de mayo de 1984, con motivo de su regreso al país, un concierto en el Estadio Centenario –bajo lluvia– para cincuenta mil espectadores, algo digno de destacar si se considera que Montevideo cuenta con un millón y medio de habitantes.

–más favorecida por la institución de mercado–, en el sentido de que ciertas características, en cuanto a los aspectos que van de la producción al consumo, tienden a compartirse con alguna de las dos últimas.

Comparte con la música culta el hecho de que los músicos, en lo general, pertenecen a una fracción burguesa con predominio de capital cultural producto en muchos casos de lo que Bourdieu define como un “proceso de reconversión”<sup>72</sup> del capital, dado que varios de ellos tienen sus orígenes en la clase obrera. Cito como ejemplos a Carbajal, Zitarrosa, Mateo y Rada.

Asimismo, como señalan Fabregat y Dabezies, el entorno del Núcleo Música Nueva de Montevideo y los cursos de análisis y talleres de composición impartidos por Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis (Buenos Aires 1940)<sup>73</sup> constituyeron una instancia formativa para muchos de los músicos uruguayos,<sup>74</sup> donde la música era pensada de manera totalizada. También el Núcleo de Educación Musical (NEMUS), fundado en la década de 1960 por Daniel Viglietti y Miguel Marozzi, busca desde sus orígenes vincular los ámbitos de la llamada música culta y de la música popular. Esta situación tiende a diluir las fronteras entre música culta y Música Popular Uruguaya, tornándose difícil mantener una categorización estricta al respecto.

Por su parte, en el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), fundado en diciembre de 1983 como centro de estudio, enseñanza y difusión de la música popular de Uruguay han estado presentes, además de Aharonián y Paraskevaídis en 1985, otros destacados músicos que participaron en el movimiento de la Música Popular Uruguaya. Me refiero a Jorge Lazaroff, Luis Trochón, Fernando Cabrera (Montevideo 1956),<sup>75</sup> Mariana Ingold<sup>76</sup> (Montevideo 1958), Mauricio Ubal (Montevideo 1959), Rubén Olivera (Montevideo 1954) y Leo Masliah (Montevideo 1954),<sup>77</sup> entre muchos otros.<sup>78</sup> En varios de estos casos la producción musical oscila entre los ámbitos característicos de la música culta y de la música popular.

Este espacio intermedio que ocupa el productor de esta música popular (compositor y/o intérprete) se manifiesta también en el hecho de que, aunque aspira a la originalidad, se dirige a sectores más amplios de la sociedad, a diferencia

de lo que sucede en el ámbito de la música culta. Por lo tanto, establece una especie de contrapunto musical y poético donde intervienen códigos especializados a la vez que restringidos; una construcción poética directa o abstracta, o una economía poética y/o musical reiterativa; donde confronta lo colectivo con lo individual, así como la memoria histórica con el tiempo presente.

Por otra parte, la posición de este músico popular uruguayo en relación con las políticas de las instituciones del estado y del mercado es también intermedia, ya que es a través de él que ambas instituciones se legitiman promoviendo y difundiendo su música, aun cuando históricamente y hasta su redimensionalización, la música y los músicos populares de esta subcategoría de la música para escuchar no eran considerados, salvo contadas excepciones, por el mercado local y menos aún en la reproducción de las políticas culturales de un estado dictatorial militarizado.

## Consideraciones finales

La Música Popular Uruguaya debe entenderse como un movimiento cultural de resistencia que, si bien reúne distintas formas de pensar y de hacer música, éstas comparten tanto la idea de construir una identidad musical uruguaya como la crítica –explícita o no– a una fracción de la burguesía, sustentada en el capital económico (empresarios, militares, etc.). Es un movimiento que, con su música, cuestiona la falta de identidad, los moldes hechos, el conservadurismo socio-cultural, las políticas represivas, la injusticia social, el racismo, el servilismo a las culturas hegemónicas de los países desarrollados, el imperialismo socio-económico y/o muchos etcéteras y, de esta forma, propone el cambio. Los contenidos o mensajes de las piezas musicales van dirigidos a un público que, aunque es heterogéneo, comparte dentro del conjunto del espacio social uruguayo una franja o zona de contacto entre sectores, grupos o clases sociales o fracciones de clase. Esta situación de contacto permite “la conformación de alianzas implícitas” entre el grupo de creadores musicales –quizás más perceptible en quienes incluyen en sus repertorios canciones de protesta o con un explícito sentido social– y ciertas fracciones sociales medias y populares, así como grupos de intelectuales de izquierda, en particular del campo de la música, que tienden a reconocer la “calidad” del trabajo compositivo e interpretativo de los músicos.

Dichas alianzas, que tienen como base la crítica al grupo dominante de la burguesía (empresarios, militares, etc.),<sup>79</sup> se manifiestan en un conjunto de estrategias dirigidas a

<sup>72</sup> Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, 2002, pp. 122 y ss.

<sup>73</sup> Este artículo se enriqueció gracias a las críticas, sugerencias y comentarios de Graciela Paraskevaídis.

<sup>74</sup> Fabregat y Dabezies, *op. cit.*, p. 10.

<sup>75</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=avUHhywD2aE>

<sup>76</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=cHqIomHMLGM>

<sup>77</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Ej8DbkqomtU>

<sup>78</sup> Ríos, *Guía de la música uruguaya (1950-1990)*, 1995, pp. 148-151.

<sup>79</sup> Con predominio de capital económico.

captar a los distintos tipos de público. Estas estrategias se sustentan en la utilización de códigos compartidos, aunque reelaborados. Estos códigos se expresan en combinación con códigos más especializados, de manera que los receptores, pertenecientes a los distintos sectores sociales, logran recuperar o construir mensajes.

Por lo tanto, el uso del español, a pesar del fenómeno *beatle* a nivel internacional; la recuperación de personajes, de lenguajes y de problemas cotidianos; la propuesta de discursos solidarios y políticamente comprometidos en un momento en que la sociedad se enfrenta a un enemigo común; la referencia a personajes y lugares que la sociedad reconoce como símbolos y la descripción del paisaje urbano y rural, entre otros, asociados a instrumentaciones y sonoridades más o menos conocidas, han permitido la construcción de una identidad musical uruguaya, reconocida y compartida por un amplio sector de la sociedad.

## Bibliografía

Aharonián, C., "Música, negro y matices de racismo en el Uruguay", ponencia en el *Primer Encuentro de Culturas Afroamericanas*, Buenos Aires, 2 al 7 de agosto de 1991. Original proporcionado por el autor.

\_\_\_\_\_, "Preguntas en torno al tango, la sociedad, el poder", conferencia en el *VI Congreso de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana* (IASPM-AL), Buenos Aires, 23 al 27 de agosto de 2005. Original proporcionado por el autor.

\_\_\_\_\_, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo: Ombú, 1992.

Alfaro, M., *El sonido de la calle*, Montevideo: Ediciones Trilce, 1987.

Benavidez, W., "Definiciones. *Canto popular*", *Canto Popular*, año 1, No.1, Montevideo, 1983, p. 9.

Bourdieu, P., *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama, 2002, (1994).

Bourdieu, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México: Taurus, 2003 (1979).

Buscaglia, H., "Musicación, un divague que hoy es historia", *Canto Popular*, año 1, No.2, 1983, pp. 18-20.

Capagorry, J. y Rodríguez Barilari, E., Martins, C. (discografía), *Aquí se canta. Canto Popular 1977-1980*, Montevideo: Ediciones Arca, 1980.

Cunha, V., "Como las hojas...", *Canto Popular*, año 1, No.2, Montevideo, 1983, p. 23.

Erro, E., *Alfredo Zitarrosa. Su historia casi oficial*, Montevideo: Ediciones Arca, [s/f].

Fabregat, A. y Dabezies, A., *Canto popular uruguayo*, Buenos Aires: Librería Editorial El Juglar, 1983.

Häinintz, Leonel [Aharonián, C.], "Rock y jóvenes", *Marcha*, 18 de marzo de 1972.

\_\_\_\_\_, "Boroco-rock", *Marcha*, 2 de marzo de 1973.

Martins, C., *Música Popular Uruguaya, 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, Montevideo: Centro Latinoamericano de Economía Humana (Claeh), Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Michelena, A., *Antología de Montevideo*, Montevideo: Ediciones Arca, 2005.

Peláez, F., *De las cuevas al Solís. Cronología del rock en el Uruguay, 1960-1975. Segunda parte: El movimiento de rock uruguayo de los primeros 70's*, Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2004.

Peláez, F. y Peveroni, G., *Rock que me hiciste mal. El rock uruguayo desde los 60 a nuestros días*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

Peraza, N. (transcriptor), Guerra, J. L. y López, B. (comentaristas), *Cancionero para guitarra. Los Olimareños*, Cancioneros del TUMP, No. 6, Montevideo: Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), 2001.

Picún, O., "El candombe y la música popular uruguaya", *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Vol. 1, No. 1, México, 2006, pp. 73-78.

Pinto, G. de A., *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*, Montevideo: Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), 1995 (1994).

Pinto, G. de A., "El Kinto", en Roos, Jaime (ed), *El Kinto Clásico*, Montevideo: Sondor, 1998.

Ríos, M., *Guía de la música uruguaya (1950-1990)*, Montevideo: Ediciones Arca, 1995.

Rivero, E., *Memorias en mi. Una historia de la música popular uruguaya 1964-2000*, Montevideo: Linardi y Risso, 2001.

Scott, J., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México: Ediciones Era, 2000.

Toledo, V. M., "La diversidad ecológica de México", en Florescano, Enrique (coord.), *El patrimonio nacional de México, I*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2004 (1997), pp. 111-138.

Yúdice, G., "La industria de la música en la integración América latina y Estados Unidos", en García Canclini, N. y Moneta, J. C. (coord.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México: UNESCO, Grijalbo, 1999, pp. 181-243.

## Fuentes en internet

Bonaldi, J., "El canto popular uruguayo", 1984.  
<http://www.deluruguay.net/articulos/articulo.asp?idart=21>  
<http://www.uruguaymusica.com/www.terra.com.uy/canales/musica/10/10737.html>