MÚSICAS POPULARES DEL URUGUAY

Coriún Aharonián

COMISIÓN SECTORIAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE

EDUCACION PERMANENTE
Universidad de la República

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

ÁREA ARTÍSTICA

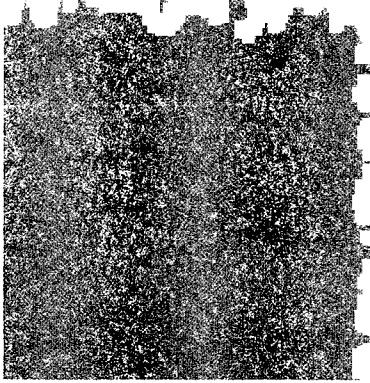
AR

MÚSICAS POPULARES DEL URUGUAY

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
Dr. Rodrigo Arocena

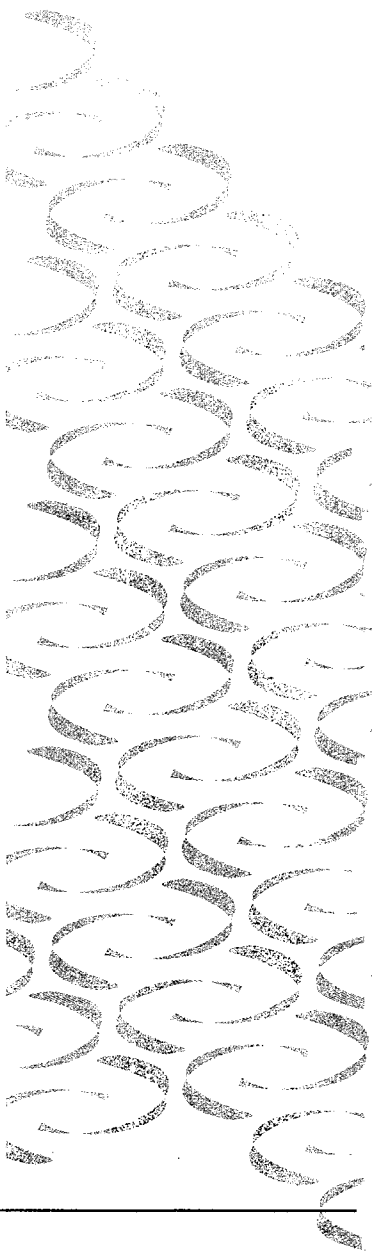
DIRECTOR DE LA UNIDAD CENTRAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE
Ing. Agr. Mario Jaso

DIRECTOR DE LA ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA
Prof. Jorge Camiruaga



MÚSICAS POPULARES DEL URUGUAY

Coriún Aharonián



ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA

COMISIÓN SECTORIAL
DE EDUCACIÓN PERMANENTE

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
Montevideo
2007

1ª edición, 2007.

© 2007, Coriún Aharonián.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-0-0412-2

Publicación financiada por la
Comisión Sectorial de Educación Permanente de la Universidad de la República.

Los conceptos vertidos en la presente edición son de responsabilidad exclusiva del autor.
Se permite su reproducción parcial citando las fuentes.

El autor agradecerá todas las observaciones sobre errores y erratas que se le hagan llegar a la dirección siguiente: <jsbfugas@yahoo.com>

Respondiendo a una invitación de la Escuela Universitaria de Música, este volumen recoge una serie de trabajos escritos en el extenso lapso comprendido entre los años 1982 y 2000. No se trata, por lo tanto, de un texto unitario creado en este 2007 con miras a un libro, sino de una suma ordenada de ensayos y artículos anteriores concebidos originalmente para destinos diversos.

C. A.

I

MÚSICAS POPULARES DEL URUGUAY

la vertiente indígena

Iniciamos nuestra historia con un Uruguay ya mestizado por la fuerza. En ese mestizaje habían participado los pobladores indígenas originales, aniquilados por los conquistadores y por sus herederos criollos, los pobladores de origen africano traídos por violencia para ser esclavizados, y los europeos venidos para efectuar la conquista y colonización de los territorios americanos y, luego, como inmigrantes.

En una región en la que las poblaciones indígenas habían sido mayormente nómades, el territorio del Uruguay fue habitado, antes del arribo de los europeos, por diferentes grupos étnicos, entre ellos los guaraníes [1]. La lengua guaraní gozaba, al parecer, de gran dispersión, y sirvió de *lingua franca* a los conquistadores [2]. Los nativos que pertenecían al grupo étnico charrúa eran probablemente la población principal cuando los españoles llegaron a conquistar el territorio en 1516. Otro grupo importante era el chaná (quizás vinculado étnicamente con el charrúa), que habitaba la margen occidental del río Uruguay. Y otro aún, quizás más importante de lo que se ha supuesto, el de los guenoas (o minuanes) [3]. Y había otros agrupamientos más pequeños, siendo algunos de ellos subgrupos de los anteriores [4]. En las misiones jesuíticas situadas al norte del actual territorio uruguayo, fue aculturado un gran número de indios guaraníes, hasta que se produjo la expulsión de los jesuitas por la corona española en 1767. Entonces, una parte significativa de esta población culturalmente mestiza se dispersó por una extensa superficie que incluía el Uruguay, si bien ya con anterioridad ese hombre de una nueva cultura mestiza ya había tenido diálogo con sus vecinos. Y más todavía lo habían tenido los indios escapados de las misiones.

La población indígena disminuyó sensiblemente en el territorio del Uruguay, en parte debido al contacto con las enfermedades europeas y, en mayor medida, debido simplemente a genocidio. Pocos grupos indígenas organizados sobrevivieron más allá de la tercera década del siglo XIX [5], y esa población indígena se fue tornando invisible a tal punto que se considera hoy día como oficialmente extinguida. Como consecuencia, lo poco que se sabe acerca de la música de los indígenas de lo que hoy es Uruguay proviene no del estudio de las prácticas de los propios indígenas sino de las deducciones que se pueden obtener de unos pocos documentos escritos [6].

---

1 Y pueblos de lengua guaraní no necesariamente guaraníes.

2 Más aún: al parecer, el idioma predominante en buena parte del territorio del actual Uruguay fue el guaraní, hasta bastante avanzado el siglo XIX (Renzo Pi Hugarte: *Los indios del Uruguay*. Banda Oriental, Montevideo, 1998.).

3 Tal es la conclusión de trabajos etnohistóricos recientes (Diego Bracco: *Charrúas, guenoas y guaraníes*. Linardi y Risso, Montevideo, 2004.).

4 El conocimiento del Uruguay indígena es todavía muy precario, y hay opiniones bastante encontradas que nos exigen ser doblemente prudentes.

5 Que se cierra simbólicamente con la matanza de Salsipuedes, en 1831.

6 En este terreno, Lauro Ayestarán hizo un excelente primer trabajo en su ensayo "La música indígena en el

El conocimiento reciente y gradual de las culturas indígenas de la extensa región en la cual está situado el Uruguay (Brasil, Paraguay y parte de Argentina) nos permite construir poco a poco – y con mucha prudencia – una vaga idea de cómo pudo haber sido su música [7]. Y los datos lingüísticos que consignamos, con su parentesco con lenguas aún vivas hoy, son, junto con los datos antropológicos de distinto tipo, de un enorme valor para poder deducir aproximadamente las características de la música que pudo haber sonado en el actual territorio uruguayo y su región circundante en los siglos XVI a XIX. De hecho, el criterio adoptado por Alcide D'Orbigny hacia 1840 para clasificar a los charrúas, más allá de sus rasgos físicos, por las características culturales comunes con otros grupos étnicos sudamericanos, parece haberse visto corroborado por trabajos antropológicos realizados en el siglo XX [8].

El dato objetivo de que la población indígena haya desaparecido en tanto sociedad organizada, no nos permite eludir la consideración de la posible presencia en la música criolla de rasgos culturales de origen indígena. Los procesos de interacción cultural no se producen sólo por simpatía [9]. Por otra parte, la "antipatía" que pudiera haber entre indígenas y jefes colonizadores no se extendía necesariamente a la relación entre indígenas y hombres de pueblo, si es que esos hombres de pueblo no eran ya indígenas aculturados o mestizos de indio con blanco y/o negro. A menudo se echa mano de los argumentos de baja densidad de población y de nomadismo para descartar la eventual interacción cultural con las culturas indígenas, rechazando a priori la discusión de rasgos musicales presentes hoy cuyo origen se pierde en los siglos; rasgos diferentes, de algún modo, a otros venidos de Europa [10].

Uruguay" (publicado en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, año 3 N° 4, Montevideo, XII-1949), que tuvo su versión definitiva ampliada en: L. Ayestarán: *La música en el Uruguay*, vol. I. Sodre, Montevideo, 1953.

7 ¿Cómo serían las trompas y bocinas consignadas por un viajero en 1602? ¿Caracolas? ¿Trompas traveseras como las de los kaingang? ¿Bocinas de calabaza como las de los xerente o los krahô? ¿Bocinas de bambú como las de los munduruku, de los gaviones, de los guajajara, de los tikuna? ¿Cañas-bambú terminadas en pabellón de rabo de tatú como las de los urubú o los kaiapó? ¿Grandes flautas rectas como las de los kamaiurá, waurá, kuikuro o meinaku? ¿Grandes flautas dobles como las del Alto Xingú? ¿Y los tambores? ¿De tronco? y, en caso afirmativo, ¿de hendidura o ranura? ¿O bien de membrana? Y, en caso afirmativo, ¿de membrana de qué origen? ¿Simple o doble? ¿Sujetada cómo? El arco musical que Tacuabé tocaba en su cautiverio en París, ¿estaría emparentado con el de los matacos que viven actualmente en el Chaco? Como ocurre en general en todos los documentos signados por observadores de óptica europea, no se registra la presencia de otros instrumentos que no sean los previsibles en la organología europea ni, menos aún, el hecho de que – como hoy – para las culturas indígenas la música no constituía una categoría segregable de la totalidad del hacer cotidiano del hombre.

8 De todos modos, Pi Hugarte prefiere, dado el estado actual de los estudios, no establecer vínculos lingüísticos de los charrúas con otras etnias (*Los indios del Uruguay*, ya citado).

9 ¿Será necesario recordar la figura de la "helenización de Roma", una vez triunfantes los romanos?

10 La pampa no era territorio desierto, como no lo eran las tierras del actual Uruguay. Ni en el largo proceso de mestizaje, antes de la fundación de Montevideo en 1726, ni antes de la llegada de Solís. Se argumenta que los pueblos indígenas de esas regiones eran nómades. Pero un pueblo nómade no es un pueblo sin tierra: es, por el contrario, un pueblo que ocupa un territorio mucho más amplio que un pueblo sedentario. Un pueblo nómade no es, por otro lado, menos importante que un pueblo sedentario. Y no podemos decidir a priori si sus huellas en un proceso de mestizaje serán menos fuertes que las del pueblo sedentario. (C. Aharonián: "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". En: VI Encontro Nacional da Anppom (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música): *Anais*. Rio de Janeiro, 1993. Y en: *Revista de Música Latino Americana*, vol. 15 N° 2, Austin, 1994.).

la vertiente de origen africano

Si bien el territorio del Uruguay no poseía grandes minas ni grandes plantaciones cuya explotación produjera la "importación" de mano de obra esclava en cantidades masivas, los contingentes de negros traídos para integrarse a la economía ganadera y a las tareas de las áreas urbanas (directamente o desde Brasil) fueron determinando una población afrodescendiente importante. A estos pobladores ("legales" para esa legalidad inmoral) se sumaban quienes lograban escapar de la esclavitud y se mezclaban con los desposeídos de distinto color que constituían el bajo pueblo, y que iban forjando muchos de los rasgos culturales mestizos de la sociedad nueva que estaba surgiendo, a pesar de la violencia implícita de los mecanismos que la iban forjando.

Esta forma de inserción social determinó que, en grandes rasgos, la comunidad negra se integrara orgánicamente en la actividad musical mestiza, tanto en las áreas rurales como en las ciudades pequeñas. En la capital – donde la población negra era desproporcionadamente mayor – las cosas fueron algo diferentes. Se daba ese nivel de mestizaje – quizás por el influjo del país rural –, pero se daba, sobre todo, una situación diferente, producto de la segregación racial. El racismo, franco o encubierto, produjo, hasta fines de la década del 1960 y en los guetos pobres de la ciudad, un desarrollo relativamente independiente de la música de los pobladores negros. Esta situación hizo posible, contradictoriamente, que la población afrodescendiente conservara una tradición musical propia, no plenamente compartida con el resto de la sociedad uruguaya, cuyos integrantes fueron más consumidores que participantes de esa tradición.

A fines de la década del 1960, sin embargo, los guetos empezaron a ser demolidos por las autoridades, especialmente durante la larga dictadura [11]. Como consecuencia, la comunidad negra se vio dispersada en las décadas del 1970 y 1980 a lo ancho de toda la ciudad. A medida que esto ocurría, la música afrouruguaya, vista hasta entonces como curiosidad divertida de la temporada de carnaval, empezó – paradójicamente – a ser aceptada por la mayoría de la población, primero en forma de interacciones con otras especies musicales y, hacia fines de la década del 1990, como especie en sí para jovencitos no-negros. La consecuencia inmediata ha sido una apropiación de expresiones musicales negras sin el suficiente respeto hacia la riqueza de la tradición del arte de los tambores afromontevideanos.

los instrumentos

La guitarra fue el principal instrumento de la música popular del territorio uruguayo en los siglos XVIII y XIX, seguido del acordeón. Fuera del obvio uso de tambores de origen europeo en las bandas de soplos militares o civiles, encontramos en la música de Montevideo otras variedades de tambores (producto, en primer término, de la inmigración forzada y, luego, del "mestizamiento" de rasgos organológicos y formas de tocar de origen africano con la nueva realidad cultural de una ciudad-puerto sudamericana). La ejecución de guitarra (instrumento de un especial desarrollo en el Río de la Plata – y, con mil variantes, en América ibérica toda –) [12]

[11] La dictadura se extendió de diciembre de 1967 a febrero de 1985, en dos etapas, una de fachada parlamentaria y otra de franco golpe militar. Se ha hecho habitual limitar el término "dictadura" para referirse a la segunda de ellas, en discrepancia con la visión que se tenía, en el período 1967-1973, de la situación que se estaba viviendo.

[12] Este es un tema fundamental sobre el cual existe todavía muy poca labor de investigación. Y muy poca labor de valoración. Véanse el libro de Richard Pinnell (*The rioplatense guitar*. The Bold Strummer, Westport, 1993) y la todavía inédita tesis de Melanie Plesch (*The guitar in nineteenth-century Buenos Aires: towards a cultural history of an Argentine musical emblem*. University of Melbourne, 1998), quien por otra parte había cuestionado el libro de Pinnell.

continuó siendo considerada importante durante el siglo XX, y llegó, en sucesivas generaciones, a niveles de real virtuosismo, como en Alberto Mastra. Hubo, por otra parte, una interacción con las enseñanzas de varios grandes maestros, como el legendario paraguayo Agustín Barrios Mangoré, o los uruguayos Atilio Rapat, Olga Pierri y Abel Carlevaro, que marcan una interesante tensión dialéctica entre la guitarra popular – con una tradición que se pierde en la niebla del tiempo y de las distancias – y la guitarra culta – en conflicto durante décadas, a su vez, por un reconocimiento como instrumento digno de respeto –. La técnica de tocar sólo con los dedos, preferida en el Uruguay, fue enriquecida con la tradición de la guitarra tocada con plectro (o "púa"), desarrollada entre otros por los grupos de guitarristas de Carlos Gardel, mayormente argentinos, y adoptada en el Uruguay desde las décadas del 1940 y 1950 por Mario Núñez, Alberto Larriera y otros destacados guitarristas. Más recientemente, la apropiación de las técnicas de la guitarra eléctrica amplió aún más los recursos instrumentales [13]. Las diversas posibilidades estilísticas de la guitarra se reflejarían en la música de la década del 1960, que estableció un desafío para los instrumentistas de las décadas siguientes, cuando el virtuosismo de músicos populares como Daniel Viglietti se hizo paradigmático. La continuidad en ese instrumento se dio en figuras como Eduardo Mateo, Numa Moraes, Eduardo Larbanois, Rubén Olivera, Fernando Cabrera o Jorge Drexler. El virtuosismo se fue dando también entre los tecladistas, con figuras como Wáshington Quintas Moreno, y como, en las últimas décadas, Hugo Fattoruso, Alberto Magnone, Leo Maslíah o Mariana Ingold. Por otra parte, la incorporación de recursos provenientes del *jazz* y del *rock* permitió la decantación de las técnicas de batería (y de la "percusión" extra-batería), con un buen número de valiosos intérpretes, como Osvaldo Fattoruso, Chichito Cabral, Luis Sosa, Gustavo Etchenique o Jorge Trasante. Este terreno también recibió aportes de la enseñanza institucional de la percusión.

el siglo XIX

Bajo la influencia cultural del sistema colonial europeo, la población del Uruguay desarrolló con el tiempo una serie de especies locales de música popular y de danza [14] que han sido documentadas desde comienzos del siglo XIX [15], y que son compartidas con áreas sociales y geográficas mayores, cambiantes según los avatares históricos [16].

La más importante de estas especies en la primera mitad del siglo es el *cielito*, una danza y canción del período revolucionario iniciado en 1810, en compás de 6x8, es decir binario de subdivisión ternaria que comparte con el área rioplatense de la Argentina [17]. El cielito se mantiene

[13] Mientras tanto, también el bajo eléctrico hizo su camino, con aparición de músicos de muy buen nivel.

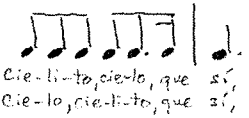
[14] En los capítulos que siguen tratamos un poco más extensamente algunos de los aspectos de las músicas populares del Uruguay.

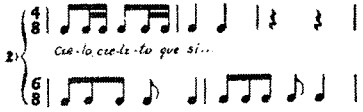
[15] Clara Rey de Guido y Wálter Guido: *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1989. Flor de María Rodríguez de Ayestarán: *La danza popular en el Uruguay, desde los orígenes a 1900*. Cal y Canto, Montevideo, 1994.

[16] Como señalara reiteradamente Ayestarán, *"las eternas preguntas sobre si tal canción o danza son privativas de un país u otro, no tienen mayor sentido"*. (L. Ayestarán: "La chimarrita". En: *suplemento dominical de El Día*, año N° 811, Montevideo, 1-VIII-1948. Artículo recogido después de su muerte en: L. Ayestarán: *El Folklore musical uruguayo*. Arca, Montevideo, 1967.)

[17] Si bien la primera constancia escrita de la presencia del cielito aparece en el hoy Uruguay, Carlos Vega entiende que el cielito nace en "las pampas argentinas" y pasa luego al territorio oriental (C. Vega: *Las danzas populares argentinas*. Instituto de Musicología, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1952).

vivo hasta mediados del mismo siglo XIX o hasta poco antes, y desaparece luego, para sobrevivir en tanto danza, por un lado, como una de las figuras del pericón, y por otro como un valsecito. Y para sobrevivir en tanto música no bailable, como una de las partes del estilo [18]. Su estructura parece haber sido del tipo estrofa y estribillo alternos, cada uno de ellos de cuatro versos octosílabos y otras tantas frases musicales. Es muy probable que la principal característica del cielito de la década del 1810 haya sido una célula rítmica, al comienzo del estribillo, con el texto *"cielito, cielo, que sí"* o *"cielo, cielito, que sí"* o *"allá va cielo y más cielo"* o equivalentes [19]. Las formulaciones que encontramos en algunos estilos [20] permiten deducir una melodía de cuatro corcheas seguidas por una corchea con puntillo y una semicorchea que cae en una negra, escribible en compás de 6x8.



En otros, el puntillo no es demasiado explícito, o simplemente no existe [21]. Sin embargo Carlos Vega parece tener suficientes elementos de juicio para sostener que se trató (como veremos en la vidalita) de una situación polirrítmica, con melodía vocal binaria y acompañamiento guitarrístico ternario [22], en la que no aparece el puntillo y su particular relación con el *"que sí"*.

Como también en los estilos podemos encontrar ese tipo de "cielitos", puede suponerse que o bien hayan convivido vertientes diferentes [23], o bien la especie se haya bifurcado en algún momento en una solución "con puntillo" y otra "sin puntillo". En todo caso, en el rescate de rastros de cielito en la memoria colectiva [24], los músicos populares de décadas recientes parecen sugerir el puntillo y

---

[18] Lauro Ayestarán: "El cielito". En: *suplemento dominical de El Día*, año N° 801, Montevideo, 23-V-1948. Artículo recogido en *El Folklore musical uruguayo*, ya citado.

[19] Nos atenemos a los cielitos de Bartolomé Hidalgo de esa década en tanto documentos reales de la letra.

[20] Véase, por ejemplo, "Memorias a Artigas", de melodía anónima, recogido por Ayestarán en la región de Minas.

[21] Los cuatro estilos incluidos en el disco *Un mapa musical del Uruguay* (Ayuí, A/M 38 CD), recogidos por Ayestarán en cuatro diferentes localidades, permiten una interesante visión del problema.

[22] C. Vega: *Las danzas populares argentinas*, ya citado.

[23] Y esto daría lugar a la formulación del "Cielito bayle de Potosí", que transcribe Ayestarán, modificando el compás con que lo anotara en Perú el presbítero Antonio Pereyra y Ruiz en 1816 (véase la notación original en el valioso texto "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay [1812-1851]" publicado por Ayestarán en la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, N° 1, Montevideo, XII-1949). Ayestarán y Vega dan importancia a este documento, por cuanto es la única pautación de cielito de su época de auge, aunque la distancia geográfica y cultural podía haber producido cielitos muy diferentes en el Río de la Plata y en Bolivia o Perú. Ayestarán, convencido de la argumentación de Vega, modifica también el compás (3x8) de la melodía de un documento muy tardío, el que escribe en 1891 Leopoldo Díaz en Montevideo, cielito (de pericón, en este caso) en el que tampoco aparece el puntillo.

[24] Escúchense "Cielo de los tupamaros" de Osiris Rodríguez Castillos (grabado en 1962), "Cielo del 69" de Numa Moraes sobre letra de Mario Benedetti (grabado por Los Olimareños en 1970), "Cielito de tres por ocho" de Daniel Viglietti sobre versos atribuidos a Bartolomé Hidalgo (grabado en 1971) y "Cielito", letra de Rubén Olivera y música de éste y Pollo Píriz (grabado en 1998). Escúchese también la curiosa solución que Viglietti le da a los versos de Mario Benedetti en su "Cielito de los muchachos" (también grabado en 1971).

respetar la rítmica del 6x8 (con referencias a un acompañamiento que se corresponde con el señalado por Vega – con los tiempos fuertes en notas graves y los restantes en agudas –, o usa éste en el compás par, precedido de un compás impar de seis corcheas).

El más prestigioso entre los creadores de canciones del período de la independencia (o al menos de letras de canciones) fue un mulato, Bartolomé Hidalgo (1788-1822), quien es considerado habitualmente como primer poeta del Río de la Plata. Los textos de los cielitos adquirieron con él un interesante desarrollo [25].

El auge del cielito fue seguido por el de la *media caña*, otra especie de canción-danza en compás de 6x8, que fue cantada en algún momento con versos "indecentes", y que fue muy popular en época de las guerras civiles de mediados del siglo XIX [26]. Nacida quizás en Entre Ríos y Corrientes, tuvo una gran popularidad en ambas márgenes del Río de la Plata y se extendió a Rio Grande do Sul [27]. Su coreografía, como la del cielito, derivaba de la contradanza europea, y existen algunos pocos documentos sobrevivientes de notación musical que contienen referencias a su música [28].

Hay otras danzas con una estructura rítmica similar que fueron populares durante el siglo XIX, como el *gato*, la *huella* y el *pericón* [29]. Este último, quizás originario de tierras uruguayas, se convirtió en símbolo nacional rioplatense durante el período de afirmación criollista que se dio hacia 1890 (la segunda vida del pericón, al decir de Ayestarán [30]), en una época en la que ambas márgenes del Río de la Plata reaccionaban frente a la masiva nueva inmigración europea mediante una renovación de las especies culturales criollas mestizas. Surgido al parecer como una variante del cielito, el pericón fue en su segunda época una danza de numerosas figuras (más de veinte), de muchas parejas sueltas interdependientes, *"complicada y vistosa"*, como explica Vega [31].

Otra especie del siglo XIX es la *vidalita* rioplatense [32], una canción tierna sin danza, que resulta especialmente interesante debido a su metro ambiguo – melodía binaria con acompañamiento ternario [33] – y su estricta estructura – más fórmula que forma –, en la que se alternan versos

---

[25] Vicente Rossi, que sostiene que *"El cielito fue en sus comienzos una versada del pueblo [...]. No era un cantable, ni mucho menos un bailable, simplemente versos"*, opina que fue con Hidalgo – que tocaba la guitarra – que *"consiguió música sencilla y característica"* (*Cosas de negros*. Imprenta Argentina, Córdoba, 1926.).

[26] V. Rossi (en *Cosas de negros*, ya citado) habla del baile *"predilecto del paisanaje rosista, que le adosó versos indecentes para deleite de la bajeza e incultura del loco"*.

[27] Augusto Meyer: *Guia do folclore gaúcho*. Presença, Río de Janeiro, 1975. Barbosa Lessa y Paixão Côrtes: *Danças e andanças da tradição gaúcha*. Garatuja, Porto Alegre, 1975.

[28] L. Ayestarán: "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay [1812-1851]", ya citado.

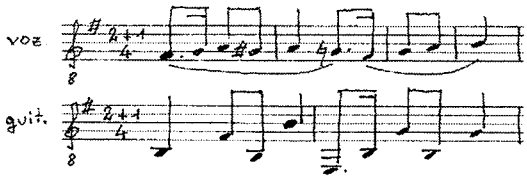
[29] Escúchense los rescates recientes de estas especies en ejemplos como el gato "El clinudo" de Víctor Lima por Los Olimareños y la huella "Carrero", letra de Juan Capagorry y música de Daniel Viglietti, por este último. El pericón es visitado por Leo Maslíah en "Artistas profesionales" y por Ruben Rada en "Lovely John". El pericón tradicional puede escucharse en la grabación de uno anónimo que hiciera Ayestarán a Aquilino Pío en 1952 en la ciudad de Salto, en el disco *Un mapa musical del Uruguay* (ya mencionado) consagrado a registros hechos por el gran musicólogo.

[30] L. Ayestarán: "Antecedentes bibliográficos del pericón". En: *suplemento dominical de El Día*, año N° 782, Montevideo, 11-I-1948. Artículo recogido en *El Folklore musical uruguayo*, ya citado.

[31] C. Vega: *Las danzas populares argentinas*, ya citado.

[32] Distinta de otras vidalitas que se dan en territorio argentino, y especialmente distinta de la *vidala*, a pesar del parentesco del nombre.

[33] Según el criterio de Carlos Vega, aceptado y adoptado por Lauro Ayestarán.

hexasílabos con la palabra *"vidalita"* (o *"vidalitá"*), como en *"Palomita blanca / vidalita / pecho colorado; / llevale esta carta / vidalita / a mi bien amado"* [34]:

Aunque suele estar en general en modo menor, aparece en ella a menudo una curiosa convivencia (no "domesticada") con el modo mayor, trazo no tonal que sobrevive en muchas expresiones de la tradición mestiza de América [35]. A pesar de su fórmula cerrada, la vidalita ha constituido un desafío para músicos populares de la segunda mitad del siglo XX, cuando se podía suponer que estaba extinguida [36].

También la *cifra* se basa en una fórmula [37]. Su música tiene metro binario, y sus textos son cantados en verso octosílabo (metro de gran importancia en el idioma castellano, y principal verso de las letras de canciones en la tradición criolla de la región). El cantante usa un estilo declamatorio en la frontera entre el canto y la palabra hablada, que sirve de vehículo para temas heroicos [38], carácter que en el siglo XX va mudando a textos de menor compromiso, evocativos o patrioteros [39], pícaros o graciosos [40], o incluso amorosos [41]. El primer verso suele ser repetido. En el siglo XX, la estrofa preferida en la cifra parece haber sido la décima [42], si bien se cantó mucho en el pasado con estrofas de cuatro, seis y ocho versos. En el lenguaje de la música culta occidental, la cifra puede ser descrita como un *recitativo parlante* [43] que se alterna con rasgueos de guitarra o, en una definición de Vega, como *"una entonación de estrofas entrecortadas por interludios breves"* [44]. *"Una serie de acordes*

---

[34] Este texto aparece recogido tanto por Vega en Argentina como por Ayestarán en Uruguay.

[35] Escúchese la vidalita anónima "Adiós a mi pueblo" que Ayestarán le grabara a Héctor Abriola en 1948 en Rocha (en el disco *Un mapa musical del Uruguay* ya mencionado).

[36] Alfredo Zitarrosa ha visitado varias veces el molde de la vidalita, desde "Del amor herido" (hacia 1966). En algunos casos, los compositores invierten las alturas respecto a la curva de la fórmula tradicional: escúchese a Daniel Viglietti interpretando "A una paloma", música suya (1969) sobre letra de Idea Vilariño, o a Fernando Cabrera en su "Vidalita fea" (1976/1977).

[37] Hay especies musicales que se definen por su rítmica, otras que además se definen por su forma, y otras que, más lejos, remiten a una fórmula.

[38] Escúchese "El facón brasilero", letra del payador Juan Pedro López, que Ayestarán grabara a Ángel O. Giacoy en 1956 en Sarandí Grande, y la improvisación que el mismo Ayestarán grabara a Nicolás Basso en Montevideo en 1946 (en el disco *Un mapa musical del Uruguay* ya mencionado).

[39] Escúchese a José Razzano en "Entre colores" de Carlos Gardel y José Ricardo, grabado en 1917.

[40] Escúchese el uso de la cifra en "La yerra" de Carlos Molina.

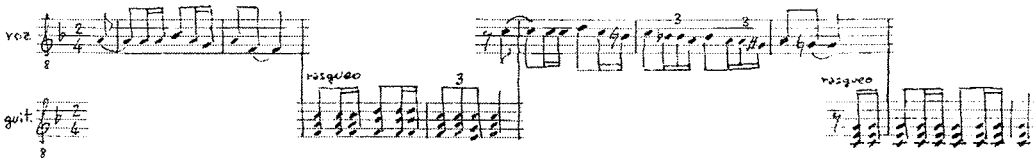
[41] Escúchese a Carlos Gardel en "Criollita decí que sí" (1934), letra de Alfredo Le Pera y música de Gardel.

[42] Escúchese "Para quererte nací", atribuido a Francisco Martino y el payador Juan Pedro López, que Carlos Gardel grabara en 1925 (y volviera a grabar en 1933) y Julio Sosa grabara en 1962.

[43] Carlos Vega: "Las canciones folklóricas argentinas". En: Hamlet Lima Quintana y otros: *Gran manual de folklore*. Honegger, Buenos Aires, 1964. Véase también el artículo sobre "La cifra" – anterior en fecha al de Vega – de L. Ayestarán. En: *suplemento dominical de El Día*, año N° 793, Montevideo, 28-III-1948. Artículo recogido en *El Folklore musical uruguayo*, ya citado.

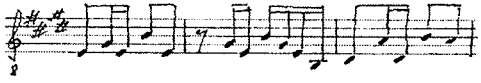
[44] Solemos encontrarnos con alternancias del tipo: guitarra (preludio), voz con el verso 1, guitarra, versos 1 y 2, guitarra, versos 3 y 4, guitarra, versos 5 y 6, etcétera.

rasgueados hace las veces de preludio", dice Vega. *"Cuando el cantante alza la voz, la guitarra enmudece"*.



Como veremos más adelante, la cifra es uno de los géneros que han preferido los *payadores* en sus desafíos. Surgida en la primera mitad del siglo XIX, se la encuentra tanto en territorio uruguayo como en buena parte del argentino. Los músicos populares de la segunda mitad del siglo XX han sido cautos con el rescate de la cifra, que parece plantear más dificultades que otras especies para ser resituada en el nuevo contexto cultural [45].

La *milonga*, como la *cifra*, posee un espíritu modal. La afinación de la línea melódica, además, no responde necesariamente al principio del temperamento igual. Como veremos más adelante [46], el término "milonga" es polisémico, y se aplica a diversos géneros. Surge a mediados del siglo XIX, y en la segunda parte de ese siglo se usa para designar una música movida bailable, mayormente instrumental, y otra en la que predominaba el canto. Esta vertiente más lenta tuvo varios descendientes en el siglo XX, o bien sirvió de nombre amalgamador para varios formatos. Encontramos dos de ellos, por lo menos, en territorio uruguayo. Una de estas milongas, rítmicamente angular, servía como especie narrativa, y era conocida como *milonga oriental* u *orientala*. Se dio sobre todo en el sur. La segunda, era una especie muy próxima a la chamarrita, más claramente binaria en su metro. Las milongas forman parte del sistema del tres-tres-dos [47], que tuvo gran importancia y gran dispersión a lo largo de la costa atlántica de América. Los músicos populares uruguayos de la segunda mitad del siglo XX usaron a menudo otras variedades de milonga, incluida la más amable *milonga pampeana*, que pertenece a la margen sudoriental, argentina, del Río de la Plata. El *milongón*, si bien se conecta directamente a la milonga por su nombre, está más próximo a otras músicas como el candombe.

La *chamarra, chamarrita, chama-rita, chimarrita, shimarrita, china-rita* o *cimarrita* aparece emparentada con una de las vertientes de la milonga, y es compartida con el sur del Brasil (estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná y San Pablo) y la provincia argentina de Corrientes. Tiene un aire polqueado, que responde a la forma de bailarlo (danza grupal convertida en baile de pareja), y un esquema rítmico que puede responder básicamente a un acompañamiento de corchea, dos semicorcheas y dos corcheas, que se da en sus dos vertientes, una movida y otra más cadenciosa (que los implicados no sienten necesidad de denominar diferentemente).

[45] No obstante lo cual han existido algunos acercamientos de interés. Escúchese la referencia a la cifra en "Tierra" de Fernando Cabrera (2006).

[46] En el capítulo **La milonga, las milongas**.

[47] Tres secciones desiguales subdivididas en grupos de tres, tres y dos, en un total de ocho subdivisiones que se agrupan, al mismo tiempo, de manera polimétrica, en dos divisiones de cuatro.

Su origen es probablemente anterior a mediados del siglo XIX, y ha logrado continuar vigente por lo menos hasta fines del siglo XX [48].

Durante el siglo XX, los esquemas musicales preferidos sobre los cuales los *payadores* improvisaban sus complejos desafíos fueron la cifra y la milonga, y especialmente esta última. El arte de la *payada* [49] constituye una tradición fuerte y vibrante en la que dos trovadores compiten, improvisando versos construidos en estrofas muy estrictas, en una verdadera confrontación de talentos y habilidades. Tal como acontece en los géneros de canción mencionados antes, los payadores usan solamente la guitarra como instrumento acompañante. Entre los muchos payadores uruguayos, podemos citar a Juan de Nava (¿1855?-1921), Alcides de María (1858-1908), Cayetano Daglio (1860-1924), Sócrates Fígoli (1875-1935), Arturo de Nava (1876-1932), Juan Pedro López (1885-1945), Clodomiro Pérez (1899-1985), Pelegrino Torres (1900-1971), Pedro Medina (1900-1955), Luis Alberto Martínez (1905-1972), Héctor Umpiérrez (1915-), Aramís Arellano (1918-1998), Juan Carlos Bares (1930-), Julio Gallego (1931-), Tabaré De Paula (1934-1983), Gabino Sosa (1935-2003), Waldemar Lagos (1937-), Abel Soria (1938-) y José Curbelo (1949-). El más prestigioso de los payadores uruguayos de la segunda mitad del siglo XX fue Carlos Molina (1927-1998) [50].

Otro fenómeno cuyos orígenes están en el siglo XIX es el *estilo* o *triste* [51]. El nombre estilo designa una estructura altamente refinada de canción, y también una escuela de canto especializada en su cultivo [52]. Floreció a comienzos del siglo XX y continuó en vigencia hasta por lo menos 1935. Los *estilistas* dominaban una forma de emisión vocal que les permitía pasar suavemente, sin corte audible, del registro normal al falsete. Uno de los principales cultivadores de estilos fue Carlos Gardel (hacia 1885-1935) [53], quien a partir de 1917 estableció esta técnica como punto de partida para definir la forma de cantar tangos. El estilo aparece en varias soluciones formales, construidas sobre un principio A B A', con una introducción que se convierte en interludio entre las numerosas repeticiones de la estructura A B A'. Las secciones A (*tema*) y A' (*final*) son en general binarias y declamatorias, mientras que B (*cielito* en Uruguay) recuerda una danza en 6x8 (que suele ser, en efecto, un cielito). Los versos son construidos principalmente de acuerdo a la severa estructura de la décima criolla o espinela, una estrofa de diez versos octosílabos con rima en espejo (1 2 2 1 1 3 3 4 4 3) en la que los signos de puntuación no coinciden con la simetría del esquema de la rima.

---

[48] Escúchense "El cascarudo" de Marcos Velásquez y "La sencillita" de José Carbajal *El Sabalero* como ejemplos de la vertiente movida, y "Chiquillada" del mismo *Sabalero* como ejemplo de la más cadenciosa. Escúchese además a Aníbal Sampayo en su "La cañera", a Los Olimareños en "Contrabandista'e frontera" de Pancho Viera, a Anselmo Grau en su "La viajera" y en "A orillas del Olimar", letra de Miguel Lacroix y música anónima, y a Rumbo en "La bagayera" de Mauricio Ubal. Numa Moraes ofrece una interesante muestra de cruce de frontera política en su lenta "De noite ao tranquito" sobre texto de Aureliano de Figueiredo Pinto y Sebastião Fonseca de Oliveira.

[49] Véase el capítulo **El arte del payador**.

[50] Véase mi prólogo ("La copla del hombre") para su libro *El hombre y la copla* (Recortes, Montevideo, 1995), o mi artículo (derivado de ese prólogo) "La muerte de Carlos Molina, payador máximo" en *Brecha*, Montevideo, 4-IX-1998.

[51] Los términos son intercambiables en territorio uruguayo, pero no en otras regiones de Sudamérica.

[52] Véase el capítulo **El estilo**.

[53] La mayoría de los uruguayos sobreentiende que Gardel es uruguayo – tal como parecen establecerlo los documentos de época – contrariamente a una tendencia, habitual en Argentina, a considerarlo nacido en Francia, y en una fecha más tardía.

Durante el siglo XIX fueron adoptadas y adaptadas en el Uruguay varias especies europeas de música y danza. El vals, por ejemplo, dio origen al *vals criollo* o *valse* [54], que apareció en diferentes áreas: en las culturas de la sociedad predominantemente rural de hacia 1900 [55], y más tarde en la mayormente urbana cultura del tango [56]. Otros ejemplos incluyen el *schottische*, que dio lugar al *chotis*, *chote*, *shote* o *siotis* [57]; la *polka* que engendró al menos un par de variantes criollas de *polca* [58]; y la *mazurka*, que se convirtió en *mazurca* o *ranchera* [59].

Tenemos, por otra parte, los diversos ámbitos relacionados con los niños: las canciones de cuna, las supervivencias de romances hispánicos, las músicas de los juegos infantiles, y las canciones compuestas expresamente para niños por parte de músicos populares [60].

las expresiones relacionadas con el carnaval montevideano

La ciudad de Montevideo posee una tradición carnavalera muy fuerte [61]. La temporada de carnaval dura un mes, y a menudo más, e incluye numerosos *tablados* en los que se presentan diversos conjuntos, así como desfiles, uno de los cuales está dedicado exclusivamente a las *llamadas*, el toque de tambores de la tradición afromontevideana. Desde la década del 1940, las autoridades municipales han organizado concursos durante esa temporada de carnaval, con la clara intención de controlar la dinámica sociocultural a través de la introducción de reglas y premios en dinero, que van incidiendo en el proceso evolutivo de las diversas expresiones. El desfile oficial de llamadas saca de contexto esa tradición semi-ritual, y la transforma desde 1956 en un objeto de consumo. La llamada (que continúa existiendo fuera del contexto carnavalero) puede ser definida como un toque polifónico hecho con tres a cuatro tamaños de *tamboriles*, tambores locales en forma de barril [62]. A pesar de sus diversos formatos de origen – consecuencia de la diversidad de orígenes geográficos –, los instrumentos se unifican en el pasaje del siglo XIX al XX en ese único tipo de tamboril, que se convierte en emblemático de la música de la comunidad negra. Los tamborileros

[54] Recuérdese "Desde el alma" (1911) de la uruguaya Rosita Melo.

[55] Gardel y Razzano, por ejemplo, graban varios de carácter muy diferente. Escúchese al dúo en "Ausencia" de Francisco N. Bianco, Gardel y Razzano, grabado por primera vez en 1920. Medio siglo más tarde, Los Olimareños musicalizan como vals el poema "Orejano" de Serafín J. García, y Numa Moraes compone su "Nenena" con letra de Olinto María Simoes.

[56] Escúchese a Romeo Gavioli y su orquesta típica en "No me inmuto" (hacia 1955) de Antonio Ceti y Antonio Pernas.

[57] Escúchense "El gallo pato" de Marcos Velásquez o "Chote de Don Tatú", letra de Wáshington Benavides sobre melodía anónima (adaptada por Numa Moraes) en versión de Los Eduardos (1974) o de Alfredo Zitarrosa (1975).

[58] Escúchese a Daniel Viglietti en su "Acordeonista" (1964) con letra de Juan Capagorry, a Los Olimareños en "De cojinillo" (1965/1966) de Rubén Lena, a Marcos Velásquez en sus "La rastrojera" o "Tero tero" (hacia 1966), a Alfredo Zitarrosa en su "No se puede" (1969), a Anselmo Grau en su "La censurada" (1971), a Leo Maslíah en su "Polca del espiante" (1978/1979).

[59] Escúchense, en dos etapas diferentes, a Carlos Gardel en "La pastelera" de Francisco Brancatti y Rafael Rossi, y a Marcos Velásquez en su "Aquilino y su acordeón".

[60] Véanse por ejemplo los fonogramas editados con interpretaciones – dirigidas específicamente a niños de distintas franjas etarias – de músicos populares como Vera Sienra, Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Leo Maslíah (con el argentino Héctor De Benedictis), Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso, Julio Brum, Susana Bosch, Ruben Rada, y los grupos Canciones para no dormir la siesta y Cantacuentos.

[61] El tema es interesante también para las demás ciudades y pueblos del país. Su estudio excede los límites de este trabajo.

[62] Véase el capítulo **La música del tamboril**.

tocan, mientras caminan – a menudo varios quilómetros –, con un palo en la mano derecha y con la mano izquierda desnuda, dando así origen a un rico complejo de sonidos. El toque de la llamada, fundamental para la especie llamada candombe, establece, durante el carnaval, una inconmovible base para el canto y el baile de grandes agrupaciones (llamadas oficialmente *conjuntos lubolos*, o *de negros y lubolos*, o etcétera, de acuerdo con el humor de los burócratas). A través de las décadas, el repertorio de canciones de estos grupos ha incluido, además del candombe, también otras especies como el *milongón* y el *afro*.

El carnaval montevideano incluye también, además de los conjuntos "de negros", otras categorías de grupos, como los *humoristas*, los *parodistas*, las *escolas de samba* a la brasileña y las revistas musicales (más vinculadas con el modelo hollywoodense que con el cubano de *Tropicana*). Los más importantes en la tradición montevideana son las murgas.

Si bien el término genérico murga es ampliamente usado en el idioma castellano, en el caso específico de Montevideo, "murga" se refiere a una especie local originada en prácticas (anteriores y de nombres diversos) que se desarrollan a partir de 1920, definiendo una serie de características [63]. Las murgas son grupos corales de una docena de miembros (salvo excepción, todos varones hasta la década del 1990), acompañados por tres percusionistas (que tocan bombo, tambor redoblante y platillos de entrechoque), grupos en los que el elemento teatral sirve para comentar satíricamente situaciones sociales y políticas. El conjunto lleva los rostros pintados, usa ropas grotescas o fantasiosas, y se mueve con una géstica característica, mientras canta a varias voces, la principal de las cuales suele no ser la voz más aguda. La emisión vocal es nasal, especialmente en los registros agudos, y se asemeja a la que encontramos en algunas regiones mediterráneas [64].

La murga se caracteriza por sus esquemas rítmicos. Uno de ellos, llamado *marcha camión* en tiempos recientes, es particularmente reconocible, puesto que se toca mientras los intérpretes llegan al escenario en que van a actuar (tradicionalmente, un tablado levantado con tablones afirmados sobre toneles de petróleo, que en décadas recientes se ha ido replegando a escenarios más confortables [65]) y cuando parten (tradicionalmente en camiones, y más recientemente en omnibuses). Durante décadas, la murga fue considerada como adecuada para el contexto carnavalesco, pero no para contextos extra-carnavalescos. Hacia fines de los sesentas, la estructura rítmica de la marcha camión apareció en canciones populares, introducida paradójicamente por músicos no-montevideanos (Los Olimareños). Los compositores jóvenes de fines de los setentas introdujeron el toque de marcha camión en la guitarra [66] y el elemento coral de la murga, y recién terminando el año 1985 se incorporó el sonido nasal a la cultura extra-carnavalesca a través de una canción de Jaime Roos que se convirtió en un repentino gran éxito y lo llevó al punto más alto de su popularidad. Entretanto, la generación de 1977, en medio de la feroz dictadura, desarrollaba una modificación del esquema rítmico, usándolo con guitarra y otros instrumentos. Desde comienzos de la década

---

[63] Véase el capítulo **La murga, lo murguístico**.

[64] Lo cual no permite deducir parentescos.

[65] Los tablados eran tales, en efecto, y eran construidos en los barrios. La dictadura fue reprimiendo esta expresión democrática, y fue empujando la actividad carnavalesca a pocos escenarios grandes, menos precarios y más controlables. Y situados en general en zonas no carenciadas. La democracia formal no pareció estar interesada en devolver protagonismo al bajo pueblo. La gente sigue llamando tablados a los escenarios actuales.

[66] Escúchese la primera concreción de esta camino en "Cometa de la farola" de y por Jaime Roos.

del 1980, la marcha camión se convirtió en un esquema de gran popularidad conocido simplemente como "ritmo de murga" o más escuetamente "murga" y, desde la década del 1990, empezó a ser adoptada por músicos argentinos.

A partir de 1922, y especialmente durante las décadas del 1920 y 1930, se desarrolló en la capital otro modo de hacer música, el de las *troupes*, conjuntos corales masculinos, integrados en un buen porcentaje por estudiantes universitarios, que – fuera del contexto carnavalesco – se presentaban en espectáculos teatrales. Es probable que algunos aspectos de la relación entre solista y coro que se observa en las actividades carnavalescas constituya un aporte del enfoque de esas troupes. Las más importantes fueron la Estudiantil Ateniense [67], la Oxford y la Un Real al 69.

La ciudad fue muy activa en la cultura del tango, especialmente en la última década del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

el tango

Hacia 1890, una nueva especie, el *tango*, emergía en ambas márgenes del Río de la Plata en tanto convergencia de tradiciones separadas de danza y de música [68]. Caracterizado inicialmente por un ritmo en 2x4 íntimamente relacionado con la habanera, el tango cambió su estructura métrica a lo largo de su larga existencia, pasando a un compás de 4x4 o 4x8 en el correr de la segunda década del siglo XX. Este compás fue quedando claramente establecido hacia 1920, coincidiendo con el comienzo del éxito masivo de "La cumparsita", que compusiera en 1916/1917 un estudiante uruguayo, Gerardo Matos Rodríguez (1897-1948). Posteriormente, la memoria de la milonga bailable interactuó con el espíritu del tango, dando lugar a una subespecie, conocida comúnmente como *tango-milonga* [69]. La coreografía característica del tango fue desapareciendo poco a poco, hacia mediados de la década del 1930, en su uso social masificado, para reaparecer como moda "retro" entre 1985 y 1995. Las fuerzas creativas que apuntalaban el desarrollo del tango se fueron agotando hacia 1955. Desde entonces, éste se ha estancado en una repetición de estilos e ideas del pasado [70]. Entre 1920 y 1930, el desarrollo del tango tuvo lugar predominantemente en la margen sudoeste del Río de la Plata, y Buenos Aires se convirtió en su centro principal. En ese período, el bandoneón, particularmente vinculado con Buenos Aires, pasó a ser un instrumento fuertemente asociado con el tango.

Sin embargo, el papel del Uruguay en la historia del tango puede ser considerado fundamental. Aparte de Gardel y Matos Rodríguez, hubo numerosos uruguayos que fueron importantes figuras del tango, en su calidad de compositores y/o de intérpretes. Arturo de Nava (1876-1932, ya mencionado) y José Razzano (1887-1960, que formó un dúo con Gardel durante muchos años) establecieron un vínculo con la rigurosa tradición de los *estilistas* y los *payadores*. Manuel O. Campoamor (1877-1941), pianista y compositor, fue una de las figuras fundamentales de la historia del tango. Alfredo Eusebio Gobbi (1877-1938) aportó su experiencia circense y una actitud más lúdica, y fue co-protagonista de la introducción del tango en Europa. Enrique Saborido

[67] Carlos Soto, Juan C. Escudero y Luis Alberto Varela: *Ramón Collazo, Carmelo Imperio, Orlando Romanelli*. Agadu, Montevideo, 1971 (*brochure*). Víctor Soliño: *Vida, pasión y muerte de la Troupe Ateniense*. Agadu, Montevideo, 1973 (*brochure*). Víctor Soliño: *Mis tangos y los Atenienses*. Alfa, Montevideo, 1967.

[68] Véase el capítulo correspondiente.

[69] Véase **La milonga, las milongas**.

[70] Véase la carta de lector del bandoneonista Rodolfo Mederos en Clarín, Buenos Aires, 11-III-2007.

(¿1878?-1941, co-ciudadano argentino) fue destacado pianista y compositor y, en tanto bailarín virtuoso, una personalidad angular en la etapa del triunfo del tango en París como nueva danza social. Manuel Gregorio Aróztegui (1888-1938), pianista (y multi-instrumentista), fue un buen compositor del tango revitalizado del pasaje del siglo XIX al XX. Gerardo Metallo (¿1867?-1946), italiano nacionalizado uruguayo, fue un versátil y prolífico generador de éxitos, no sólo tangueros. José María Aguilar (1891-1951), guitarrista con Ignacio Corsini y Gardel entre otros, y los pianistas y directores Carlos Warren (1891-1953) y Alberto Alonso (1893-1973) fueron también compositores relevantes. Francisco Canaro (1888-1964), violinista y director, estableció nuevos criterios de mercado y ayudó a simplificar la coreografía del tango durante la década del 1930 mediante una mayor acentuación de los tiempos fuertes del compás. Albérico Spátola (¿1895?-1941) fue trompetista, pianista, director y compositor. [Enrique] Minotto Di Cicco (1898-1979) [71], bandoneonista y director, Héctor María Artola (1903-1982), bandoneonista y arreglador, César Zagnoli (1911-2002), pianista y director, y Roberto Díaz (1900-1961), Roberto Fugazot (1902-1971), Carlos Roldán (1913-1973) y Julio Sosa (1926-1964), cantantes, fueron algunos de los varios intérpretes importantes. Horacio *Pintín* Castellanos (1905-1983), pianista y compositor, jugó un papel protagónico en el nuevo género del *tango-milonga*, mientras que Alberto Mastra (1909-1976), guitarrista, cantante y compositor, y Romeo Gavioli (1912-1957), violinista, cantante y compositor, establecieron el vínculo entre tango, milonga bailable y candombe. En la década del 1960, Luis Pasquet (1917-) y Manolo Guardia (1938-), pianistas, y Luis Di Matteo (1934-), Ariel Martínez (1940-) y Raúl Jaurena (1941-), bandoneonistas, empezaron a componer en un nuevo lenguaje. Guardia formó el Quinteto de la Guardia Nueva y luego co-fundó la Camerata de Tango. Agustín Carlevaro (1913-1995) desarrolló un original estilo para el tango en guitarra solista. Entre los letristas, pueden ser citados Fernán Silva Valdés (1887-1975), Samuel Linning (1888-1925), Carlos César Lenzi (1895-1963), Víctor Soliño (1897-1983), Juan Carlos Patrón (1905-1979), Federico Silva (1920-1986) y Horacio Ferrer (1933-).

el candombe

Durante el siglo XIX el término *candombe* tuvo varios significados, el principal de los cuales era "cosa de negros". Durante la primera mitad del siglo XX, candombe era un término usado por los conjuntos de negros del carnaval para la especie cantada y bailada superpuesta al tejido polifónico de las llamadas [72]. Hacia 1940, las orquestas de tango de ambas márgenes del Río de la Plata habían empezado a producir un género basado principalmente en los gestos musicales del tango y en el toque de la llamada. Hacia fines de la década del 1950, apareció un nuevo uso del término, cuando artistas como Pedrito Ferreira (Pedro Rafael Tabares, 1910-1980) replantearon el candombe del carnaval con algunos esquemas característicos de los conjuntos de música bailable afrocubana. Hubo luego algunas experiencias de interacción de candombe con jazz. Desde 1965, músicos como Los Olimareños introdujeron gestos propios del candombe en un contexto de canciones folclorísticas acompañadas en guitarra. Por su parte, Ruben Rada (1943-) [73] experimentó una mezcla del modo de hacer candombe de Pedrito Ferreira con las innovaciones de los Hot Blowers, un grupo de música bailable de corte jazzístico en el que se desempeñaba como cantante. Agregaba a ello el

[71] A menudo, Minotto aparece escrito como seudónimo, pero era su nombre real (Horacio Loriente: *Ochenta notas de tango*. De la Plaza, Montevideo, 1998.). Fueron también destacados músicos sus hermanos Ernesto, bandoneonista, y Fioravanti, pianista.

[72] Véase el capítulo **El candombe, los candombes**.

[73] Véase mi artículo "Ruben Rada: «Si vos no cantás, no va»" en *Brecha*, Montevideo, 7-VI-1996.

elemento de un especial sentido del humor. En 1967 Rada co-fundó un nuevo grupo de espíritu roquero, El Kinto, con Eduardo Mateo (1940-1990), quien exploró también nuevos caminos, sumando el samba brasileño y la *bossa nova* a la paleta de elementos de lenguaje que podían interpenetrarse [74]. Rada obtuvo un relativo éxito de público en 1971 con el grupo Tótem. Mateo permaneció como personalidad de culto, y ha llegado a tener gran influencia sobre músicos más jóvenes [75].

Estos diversos estilos de candombe lograron una cierta convergencia cuando los jóvenes de la generación del 1977, que resistieron el período más duro de la dictadura, empezaron a buscar una especie musical que pudiera ser tocada tanto por solistas como por grupos roqueros o folclorísticos. Durante los ochentas hubo algunos resultados innovadores debidos a las interacciones con tamborileros negros profesionales.

otras expresiones

Obviamente, hubo (y hay) en el Uruguay numerosos intérpretes (grupos, solistas) que desarrollaron su actividad en moldes diferentes a los que hemos recorrido y con buen nivel de calidad, como los Hermanos Gamarra (Yamandú y Guazú), o los TNT (los hermanos Tony, Nelly y Tim Croatto). Y hubo (y hay) muchos conjuntos de música bailable de otros lenguajes aparte de los que hemos recorrido, un sector de los cuales abordamos a continuación.

la música bailable "tropical"

Los modelos bailables cubanos fueron de una enorme importancia en el Uruguay, y también en muchos otros países latinoamericanos. Durante las décadas del 1940 y 1950 la presencia prolongada de conjuntos como los Lecuona Cuban Boys y los Havana Cuban Boys (desgajado del anterior) tuvo gran influencia en variados aspectos, incluidos el toque de tambores con manos desnudas y el uso jazzístico de instrumentos de soplo. Durante la década del 1950, las visitas de Dámaso Pérez Prado y Xavier Cugat reforzaron el modelo. Es al parecer entonces que aparece un movimiento de orquestas "tropicales", evidenciando algunas raíces rítmicas comunes. La música de estas orquestas se convirtió en la principal música de baile de las clases bajas desde fines de esa década. Los modelos eran modificados y aculturados como consecuencia tanto de la falta de habilidad para una rítmica disímil por parte de los intérpretes locales, como de los requerimientos rítmicos de los bailarines uruguayos, que tenían una respuesta corporal (que podríamos calificar como más de pie a tierra) diferente a la de los caribeños.

Después del triunfo en 1959 de la Revolución Cubana, el bloqueo impuesto sobre Cuba por los Estados Unidos llevó a un desplazamiento del consumo hacia otros productos caribeños, y este corrimiento coincidió con el éxito de algunas otras danzas lanzadas a través de los Estados Unidos, como la *plena* puertorriqueña o la *cumbia* colombiana (difundida más tarde de modo más horizontal) [76]. Estas músicas eran percibidas por el público uruguayo como llenando, en materia de baile, una función similar a la de las afrocubanas consumidas anteriormente. Algunas décadas más

[74] Guilherme de Alencar Pinto: *Razones locas*. Metro y Ediciones de la Pluma, Montevideo, 1994.

[75] Véase mi artículo "Eduardo Mateo: Uy, qué macana" en *Brecha*, Montevideo, 25-V-1990. Véanse también los artículos de Fernando Cabrera y Mauricio Ubal en ese mismo número de *Brecha*.

[76] Otro rompecabezas para armar: con la música bailable colombiana (o intermediada por músicos colombianos) había habido contactos anteriores (ya en la década del 1940), por obra de la industria discográfica transnacional instalada en Buenos Aires (Lucho Bermúdez y su orquesta, por ejemplo).

tarde, la *salsa* (desde los setentas), el *merengue* (durante los ochentas, y especialmente hacia 1990) y otras músicas originadas en el Caribe serían también integradas al consumo de los bailarines uruguayos. Aunque las figuras bailables adoptadas y adaptadas en Uruguay no eran las mismas que las originadas en el Caribe, las orquestas tropicales florecieron de todos modos en los locales de baile masivo especialmente populares en los fines de semana.

Hacia el año 2000 pareció iniciarse una nueva etapa en la historia de la influencia caribeña en la música y el baile populares del Uruguay. Esta vez el corrimiento se produjo no sólo en términos de modelos musicales sino también en términos de estratos sociales. Algunas orquestas iniciaron una mezcla de influencias caribeñas con elementos de lenguaje locales tomados de la murga y del candombe. En el proceso, crearon el extraño fenómeno de que una especie requerida previamente por las clases bajas se convirtiera, por un breve lapso, en moda de las clases altas. De esta manera, provocaron quizás un vacío en materia de estilos de música y baile al servicio de la identidad de clase y de la solidaridad, vacío que deberá ser llenado en el futuro por otras especies, o por una reformulación de las previas. De hecho, un fenómeno de apariencia clasista, pero manejado por grandes grupos económicos con base en Buenos Aires (vinculados en buena parte con las grandes transnacionales), etiquetado como *cumbia villera* (donde el término "villera" se refiere a los barrios miserables de la gran ciudad), logró en los primeros años del siglo XXI una curiosa adhesión en sectores de público uruguayo.

las décadas del 1950 y 1960

Durante la década del 1950 aparecieron diferentes movimientos en el mundo de la música popular uruguaya. En la década anterior había iniciado su labor musicológica Lauro Ayestarán (1913-1966), rescatando y sistematizando la música folclórica (o popular tradicional) [77]. Ayestarán difundió esa labor fundamentalmente en forma de ensayos, artículos, conferencias y audiciones radiales, y su esfuerzo empezó a tener una fuerte influencia en músicos interesados en la herencia musical del país. Muchos de esos músicos, acosados por la imposición como modelo único de un folclorismo del noroeste argentino irradiado por y desde la industria musical de Buenos Aires, encontraron en la labor de Ayestarán una fuente muy valiosa de información seria (y convincente) para sus actividades creativas e interpretativas. Coincidentemente, hacia 1955, se producía un renacimiento del arte trovadoresco con una nueva generación de payadores.

Amalia de la Vega (1919-2000) estableció, a través de su labor en la década del 1950, un modelo renovado de canción popular basado en la música folclórica, vinculado quizás con la trayectoria (en las dos décadas precedentes) de Néstor Feria (1894-1948). Lo hizo cantando de modo calmo y refinado, acompañada a menudo por un trío o cuarteto de guitarras tocadas con "púa" o plectro, en la línea del estilo gardeliano. Pocos años más tarde, hacia 1965, este criterio de acompañamiento sería adoptado por Alfredo Zitarrosa. Hacia fines de la década del 1950 y comienzos de la del 1960, fue obteniendo amplia aceptación un nuevo movimiento de música popular basado en tradiciones folclóricas, ayudado aparentemente por esa presencia comercial y

[77] Recuérdese que Ayestarán daba una muy precisa definición de qué es lo que entendía por Folclore (haciendo de paso una síntesis de todo lo que había sido escrito hasta 1965): "*es la ciencia que estudia las supervivencias culturales – espirituales y materiales – de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes*" (definición en sus clases, 1965/1966). Para él, la nota básica, lo fundamental de la música folclórica "es *el hecho de la supervivencia*".

por la enorme popularidad consiguiente del folclorismo argentino. Entre los principales compositores e intérpretes de esta generación uruguaya estuvieron Víctor Santurio (1923-) y su grupo Los Carreteros, Osiris Rodríguez Castillos (1925-1996), Aníbal Sampayo (1927-2007) [78] y Anselmo Grau (1930-2001). Otros compositores de esa generación que no eran intérpretes, como Víctor Lima (1921-1969) y Rubén Lena (1925-1995) [79], empezaron a tener gran influencia a partir de 1962, gracias a que sus canciones fueron cantadas por músicos más jóvenes (principalmente Los Olimareños). Todos estos artistas estaban interesados en la problemática social, y prepararon el terreno para una tradición fuertemente comprometida de canción política. Las especies musicales eran en su mayoría las de la tradición popular uruguaya, pero algunos de estos compositores-letristas se arriesgaron a crear (o recrear) nuevas especies que lograron aceptación, como la *litoraleña* [80] o la *serranera* [81] y *media serranera* [82]. Las diferentes variantes de la milonga cantada se convirtieron en las especies centrales de la canción popular de las décadas del 1960 y 1970.

A partir de 1962 empezó a asumir su turno una nueva generación de compositores-intérpretes basada en las tradiciones de la música folclórica, que renovaban el interés por una canción "de propuesta". En un momento histórico de gran inquietud política, hubo tres nombres que se hicieron emblemáticos por su influjo en la sociedad, especialmente a partir de un enorme interés del público (y de la consiguiente eclosión de ventas de sus discos) que se produjo entre 1967 y 1968: Daniel Viglietti (1939-), Los Olimareños y Alfredo Zitarrosa (1936-1989). De éstos, Viglietti ha sido quizás el más conocido y respetado fuera del Uruguay [83]. Refinadísimo en tanto guitarrista y realmente dotado como cantante, tenía un buen conocimiento tanto de la música culta como de la popular, y su labor se vio influenciada por ambas. Sus canciones empezaron rápidamente a ser grabadas en otros países por parte de músicos relevantes, y sus propias grabaciones empezaron a ser editadas en América y en Europa. Braulio López (1942-) y José Luis *Pepe* Guerra (1943-) fueron los miembros de Los Olimareños, un dúo que se inició en 1962 y actuó durante 28 años [84]. Se convirtieron en las figuras más populares de la música uruguaya desde el legendario Gardel, llegando a todos los estratos sociales y a todos los rincones del país. Fueron también populares en Argentina, y tuvieron discos editados en varios otros países. Alfredo Zitarrosa, cantante excepcional y creador muy interesante, inició su carrera en 1964, y se hizo enormemente popular como intérprete y compositor en el Uruguay y también en otros lugares de América Latina [85].

---

[78] Véase A. Sampayo: *El canto elegido*. Cono Sur, Paysandú, 1987.

[79] Véase mi artículo "La muerte de Rubén Lena: «La única medida de una canción: resistir»" en *Brecha*, Montevideo, 3-XI-1995.

[80] Escúchese "Río de los pájaros" de Aníbal Sampayo o "Esperanza cañera" de Anselmo Grau. La litoraleña es pariente de expresiones del litoral argentino y quizás también de la guarania.

[81] Escúchese "Del templao" o "Platonada" de Rubén Lena por Los Olimareños. Se observará que la denominación "serranera" reúne dos especies diferentes, una binaria movida, polqueada, y otra del sistema del 6x8 contra 3x4 (binario de subdivisión ternaria contra ternario de subdivisión binaria), tan importante en América Latina.

[82] Escúchese "De lavandera a laguna" de Rubén Lena por Larbanois y Carrero. La media serranera parece ser definible como un 4x4 lento, abolerado, con un tres-tres-dos implícito.

[83] Mario Benedetti: *Daniel Viglietti, desalambrando*. Seix Barral, Buenos Aires, 2007.

[84] Véase mi artículo "Los veinticinco años de Los Olimareños" y la fonografía adjunta en *Brecha*, Montevideo, 19-XII-1986.

[85] Véase mi artículo "Aproximación a Zitarrosa músico" en *Brecha*, Montevideo, 3-II-1989 (con fe de erratas publicada el 13-IV-1989). Eduardo Erro: *Alfredo Zitarrosa: su historia "casi" oficial*. Arca, Montevideo, 1996. Guillermo Pellegrino:

Muchos otros compositores-intérpretes formaron parte de este importante movimiento folclorístico en la canción popular uruguaya. Entre ellos se cuentan Marcos Velásquez (1939-), Yamandú Palacios (1940-), Wáshington Carrasco (1941-)[86], Roberto Darvin (1942-), José Carbajal *El Sabalero* (1944-) y Numa Moraes (1950-), o los un poco posteriores Santiago Chalar (1938-1994) y el dúo Los Zucará. Con la llegada de la primera etapa de la dictadura a fines de 1967, el compromiso político explícito de la mayor parte de los músicos constituyó un importante factor para el accionar de la censura[87]. Hacia 1973, cuando se agudizó la política represiva en el comienzo de la segunda etapa de la dictadura[88], la mayor parte de los protagonistas de este movimiento habían sido totalmente silenciados y muchos empezaron a emigrar.

La década del 1960 vio también surgir un movimiento roquero, entendiéndose aquí el término "roquero" en una acepción muy amplia. Como en el resto de América Latina, en sus comienzos fue en su mayor parte epigonal. El movimiento más creativo entre lo específicamente roquero tuvo un pico hacia 1971 con un interesante desarrollo de soluciones originales, y hacia 1973 – el año en que los militares se hicieron cargo del gobierno dictatorial – se fue apagando, hasta casi desaparecer[89].

Un pesado silencio fue impuesto en el país. Sin embargo, unos pocos músicos continuaron cantando, y poco a poco fue apareciendo una nueva generación de valientes interpretes jóvenes. Hacia 1970 habían empezado a tomar importancia algunos otros géneros: el candombe, y la marcha camión de la murga montevideana, conocida desde entonces simplemente como murga. Y fueron creadas algunas nuevas "fusiones".

desde la década del 1970

A mediados de la década del 1970 apareció una nueva camada de músicos jóvenes[90]. Entre ellos se encontraban Eduardo Darnauchans (1953-2007), que componía y cantaba delicadas canciones de elaborados textos y de influencias muy variadas[91], Carlos *Pajarito* Canzani (1953-), en la búsqueda de una interacción de especies criollas con el rock, y Carlos María Fossati (1946-), Carlos Benavides (1949-) y el dúo de Eduardo Larbanois (1953-) y Mario Carrero (1952-)[92] en una actitud de renovación de la vertiente folclorística.

Cantares del alma. Planeta, Montevideo, 1999. Como en el caso de Eduardo Mateo, la bibliografía existente, a pesar de lo voluminosa, no resulta muy útil para la comprensión musical del fenómeno, y sí sobreabunda – como suele ocurrir, lamentablemente, en los libros sobre música popular – en anécdotas y datos de relevancia menor.

[86] Más adelante, en 1976, Carrasco formó dúo con Cristina Fernández.

[87] Hugo García Robles: *El cantar opinando*. Alfa, Montevideo, 1969. Marjanne Haitsma: *El tamboril se olvida y la miseria no: La nueva canción popular uruguaya entre 1960 y 1973*. Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad de Utrecht, 1980.

[88] Leo Maslíah: "Música popular, censura y represión". En: Saúl Sosnowski y Louise B. Popkin (compiladores): *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Banda Oriental, Montevideo, 1987.

[89] Volveremos al rock más adelante.

[90] Como en otras partes de este texto, me limito a algunos pocos ejemplos. Los interesados podrán encontrar abundante información en tres libros publicados entre 1980 y 1986: Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari: *Aquí se canta: canto popular 1977-80*. Arca, Montevideo, 1980. Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies: *Canto popular uruguayo*. El Juglar, Buenos Aires, 1983. Carlos Alberto Martins: *Música popular uruguaya 1973-1982: un fenómeno de comunicación alternativa*. Claeh y Banda Oriental, Montevideo, 1986.

[91] E. Darnauchans (con Tabaré Couto y Víctor Cunha): *Los espejos y los mitos*. Arca, Montevideo, 1993.

[92] Hubo un dúo de Larbanois con Eduardo Lagos, Los Eduardos, previo a éste.

A partir de 1977, en el punto alto de la dictadura, esta nueva generación se amplió con otros individuos que iban asumiendo grandes riesgos tanto musical como políticamente, y que empezaron a desarrollar un renovado compromiso social. Un importante y nuevo movimiento de canción popular (mecánicamente etiquetado por algunos *disc jockeys* en una confusa categoría llamada *canto popular uruguayo*) estalló en el Uruguay – principalmente en la capital –, con un impresionante número de participantes, muchos de los cuales demostraron un alto nivel de creatividad. Este nuevo movimiento se erigió en símbolo de la resistencia contra la cruel dictadura, y la búsqueda de calidad y la autoexigencia se convirtieron en formas concretas de resistir la aniquilación del espíritu. Miles de ciudadanos, principalmente jóvenes, transformaron sus recitales en actos políticos disimulados. La eclosión de 1977 se inició con Los que iban cantando, un grupo (que se definía a sí mismo como "grupo de individuos") que sobrevivió hasta 1987 (con algunas discontinuidades). Sus principales integrantes fueron Jorge Bonaldi (1949-), Jorge Lazaroff (1950-1989) y Luis Trochón (1956-). Otros miembros, activos durante períodos de diversa extensión, fueron Carlos da Silveira (1950-), Jorge Di Pólito (1952-), Wálter Venencio (1949-) y Eduardo (*Edú*) *Pitufo* Lombardo (1966-). Estos músicos asumieron el desafío de buscar una interacción entre elementos vanguardistas y una fuerte identidad latinoamericana (un legado de interés por el extenso continente que era recibido de Viglietti, Los Olimareños, Zitarrosa y otros), y buscaron utilizar recursos tanto de la música popular (incluido el tango, transformado en *tanguez*, especialmente en Bonaldi) como de la música culta contemporánea (especialmente en Lazaroff [93], Trochón y da Silveira). Su actividad tuvo influencia también en Argentina. En esa época surgieron otros interesantes grupos, como Contraviento y Rumbo, que llegaron a tener una entusiasta respuesta de público. En 1977 Jaime Roos (1953-) – radicado por ese entonces en Europa – inició una serie de discos que lo llevarían a transformarse en la más importante de las nuevas personalidades, especialmente a partir de 1985 [94]. Roos creó un nuevo juego de influencias, incluyendo rock, murga y candombe. Grabó con inusual perfeccionismo, acompañándose de valiosos músicos y aprendiendo a domeñar las trampas de la tecnología de sonido, y exploró posibles caminos nuevos para una música bailable. Hacia fines del siglo, Roos había logrado un amplio público en la Argentina.

En la floración posterior a 1977 hubo otros individuos importantes [95]. Leo Maslíah (1954-) es, con Lazaroff y Trochón, el músico que ha tenido una actitud más vanguardista [96]. Desarrolló, con inusual intensidad, un amplio espectro de talentos creativos e interpretativos: autor de canciones, compositor de piezas instrumentales, tecladista, guitarrista y cantante. Ha sido asimismo autor de piezas teatrales, actor y director, y escritor de numerosos cuentos y novelas, así como de columnas periodísticas de difícil encasillamiento. Maslíah ha tenido una significativa influencia en Argentina, y existen grupos de entusiastas seguidores de su producción en varios países, incluida España. Rubén Olivera (1954-) es un refinado compositor e intérprete. Fernando Cabrera (1956-) se embarca constantemente en sutiles y arriesgadas innovaciones en música, en letra, y en arreglos [97]. Mauricio Ubal (1959-), ex miembro de Rumbo y su principal figura autoral, se ha propuesto explorar,

[93] Véase mi artículo "La vital vida de Jorge Lazaroff" en *Brecha*, Montevideo, 31-III-1989, con fe de erratas publicada el 13-IV-1989. Véase también el número de homenaje a Lazaroff de la revista *La Tuba*, N° 1, Montevideo, XII-1989.

[94] Milita Alfaro: *Jaime Roos, el sonido de la calle*. Trilce, Montevideo, 1987.

[95] Hubo también músicos (y grupos) de relevancia menor, e – inevitablemente – los que apostaban al facilismo.

[96] Desde la década del 1990 Trochón se ha retirado de la actividad creativa.

[97] F. Cabrera (con Alicia Migdal): *56 canciones y un diálogo*. Trilce, Montevideo, 1992.

testarudamente, los terrenos del candombe y la murga, y también elementos tangueros [98]. Jorge Galemire (1951-) tiende puentes que vinculan el lenguaje roquero con lo candombístico y lo murguístico.

Es interesante observar la vinculación del movimiento de canción popular con los poetas, prefigurada en los puentes que se tendieran entre ambos mundos en la década del 1960. Entre los nombres de importantes escritores que aparecen como autores de textos de canciones figuran Líber Falco, Serafín J. García, Juan Cunha, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Mercedes Rein, Circe Maia y Wáshington Benavides [99]. Y la lista sigue en las generaciones subsiguientes.

La dictadura finalizó a comienzos de 1985, pero ya desde mediados de 1984 se hizo posible el regreso de exiliados y expatriados. A partir de ese punto de inflexión, la lista de artistas actuantes en el Uruguay creció significativamente año a año. Algunos intérpretes, como Laura Canoura (1957-) y Pablo Estramín (1959-2007), han obtenido éxito masivo en lenguajes muy diferentes. Entre las figuras individuales destacadas se cuentan Estela Magnone (1948-), Esteban Klísich (1955-), Wálter Bordoni (1962-), Fernando Ulivi (1963-), Gastón Rodríguez (1964-), el grupo Asamblea Ordinaria, y especialmente Mariana Íngold (1958-), Alberto Wolf (1962-) y Jorge Schellemberg (1962-), interesados en explorar caminos diversos para un candombe renovado, y Jorge Drexler (1964-), un delicado compositor y un refinado cantante y guitarrista. Este último, radicado desde 1995 en España, ha desarrollado una intensa actividad, con muy buena acogida, por encima de fronteras.

jazz y rock

El jazz tuvo seguidores en Montevideo desde la década del 1920. La ciudad tuvo posteriormente varios clubes de jazz, los más importantes de los cuales fueron el Hot Club de Montevideo (fundado en 1950 y todavía en funcionamiento a comienzos del siglo XXI) y la Peña del Jazz (fundada en 1953). Varios buenos músicos de jazz fueron surgiendo a través de las décadas, entre ellos el *band leader* Vinicio Ascone (1900-1945), el pianista y organista de música culta Manuel Salsamendi (1907-1975), el trompetista Emérito Sheppard (1904-1986), el clarinetista Santiago Luz (1914-1983), el ya mencionado pianista Luis Pasquet, el pianista y *band leader* Jesús Francisco *Panchito* Nolé (1929-) y, especialmente, el pianista Francisco *Paco* Mañosa (1929-2003). Hubo, a comienzos de la década del 1960, conjuntos de origen jazzístico (próximos al *dixieland*), como los Hot Blowers y los Chicago Stompers, que hicieron una música de transición hacia algunas expresiones bailables en boga.

Los grupos de rock aparecieron en el Uruguay antes de 1965 [100]. Los Iracundos, banda formada hacia 1963 en la ciudad de Paysandú, estaba vinculada con los lenguajes comerciales de la época, con textos cantados en castellano. Tuvo un largo período de éxito en muchos países del continente, obtenido a través de la industria del disco de la ciudad de Buenos Aires. Pronto surgieron otros grupos, con una estética más vinculada con el rock británico de los sesentas. En 1964 se formó un cuarteto surgido de clubes de jazz, Los Shakers, que imitaban a The Beatles, y que

[98] Roberto López: *Mauricio Ubal, con la raíz a la intemperie*. Cangrejo Solar, Montevideo, 2003.

[99] Este último cumple una interesante tarea formativa con varios jóvenes creadores nacidos en la década del 1950.

[100] Para el primer ciclo roquero uruguayo, véase el doble volumen de Fernando Peláez: *De las cuevas al Solís, 1960-1975*. Perro Andaluz, Montevideo, 2002/2004. Para un panorama hasta el año 2006: F. Peláez y Gabriel Peveroni: *Rock que me hiciste mal*. Banda Oriental, Montevideo, 2006.

llegaron a tener, ya desde 1965, una fuerte presencia discográfica en un amplio territorio geográfico, también obtenida a través de la industria musical basada en Buenos Aires. Fueron evolucionando poco a poco hacia un lenguaje propio y por consiguiente perdieron el apoyo de esa industria. A mediados de esa década del 1960 surgieron otras bandas que reproducían el rock que tenía mayor popularidad en el hemisferio norte, como The Knacks, que imitaban a los Beatles, y The Mockers, que imitaban a los Rolling Stones. En 1969, dos de los Shakers, Hugo y Osvaldo *George* Fattoruso, junto con Hugo Horacio *Ringo* Thielmann, formaron en los Estados Unidos el Opa Trio, tratando de crear una mezcla de lenguajes con jazz, rock, músicas brasileñas y candombe que se convertiría en referencia de experiencias posteriores. De regreso en el sur en 1981, Hugo (1943-) y Osvaldo Fattoruso (1948-) participaron activamente como compositores y como instrumentistas virtuosos (ver arriba) en la escena musical del Uruguay, y colaboraron asimismo con algunos de los músicos más importantes de los países vecinos.

Hacia 1970, floreció un inquieto movimiento de rock en castellano que se afirmó en el año siguiente, con solistas como Dino (Gastón Ciarlo, 1945-) y grupos como Limonada, El Sindykato, Psiglo, Días de Blues y el ya mencionado Tótem, y que logró un buen apoyo de los jóvenes, tanto en recitales como en locales de baile [101]. Entretanto, la influencia del amplio mundo musical roquero había ido apareciendo, con naturalidad, en la música de varios de los protagonistas de la canción popular.

Hubo una nueva eclosión de bandas de rock entre 1985 y 1990, a la salida de la dictadura, con grupos no necesariamente convencionales como Los Estómagos (el primero en obtener eco masivo [102]), Cuarteto de Nos, Los Tontos, Los Traidores, Níquel, La Chancha Francisca y La Tabaré Riverock Banda, que tuvieron una muy buena respuesta en recitales y en venta de fonogramas. En lo que pudiera haber en ellos de epigonal – cosa inevitable al responder a un proceso cultural externo –, los modelos habían sido bien elegidos. Y lo no epigonal era mayoritariamente interesante y atractivo [103]. Siguieron grupos como Peyote Asesino, La Vela Puerca, La Trampa, Trotsky Vengarán y Buitres Después de la Una (reformulación de Los Estómagos), recorriendo distintos

[101] Escribía en 1972, en un artículo publicado en el semanario *Marcha*: *"Por suerte hay jóvenes en el Uruguay. Todavía quedan unos cuantos, que se las arreglan, a pesar de cuanta trampa les tiende el enemigo, para enfrentar al cúmulo de decrepitudes heredado, señalar su machacona inconsistencia, desentenderse de formalismos que pretenden ser sustancia, buscar caminos y sobre todo crear, crearlos. Es curioso cómo se dan las situaciones en los lugares más inesperados, cómo campos de actividad diversos se convierten repentinamente en nuevos medios de experimentación de salidas, de reinvención, de urgida afirmación regional y latinoamericana, de autenticidad. [...] El rock existió, estuvo aquí, sigue existiendo, y ya se encuentra integrado a nuestro ámbito auditivo – el cotidiano y el otro –. Hacer rock en el Uruguay deja de ser una actitud colonial en sí misma, y puede ser en muchachos de extracción burguesa un lenguaje llanamente propio, natural. Partir del rock es pues tan o tan poco alienante en potencia como partir del folclorismo porteño de Philips o RcaVictor. El problema radica en qué se haga después de partir. / Estos muchachos hacen música. Viven música. [...] Acá se enhebran vivencias. Si no, no hay producto, ni hay comunicación, y lo sienten tanto intérpretes como consumidores. [...] Se hace música o se sucumbe. A menudo se logra no sucumbir, y entonces da gusto ver el grado de musicalidad que campea por la sala, variando desde profundidades expresionistas hasta gozos lúdicos. No digo que no sea posible mentir, pero la mentira se hace más difícil."* (C. Aharonián: "Rock y jóvenes". En: *Marcha*, Montevideo, 18-VIII-1972.) Véase también mi artículo "Boroco-rock" en el mismo semanario, 2-III-1973.

[102] Escribía en 1986 en el semanario *Brecha* (C. Aharonián: "Fonogramas", 30-V-1986): *"Este es el hallazgo montevideano de 1985. Los Estómagos hacen música, y la hacen muy bien. [...] El grupo tiene fuerza, buen gusto, originalidad, señalables aciertos en lo arreglístico (y en lo tímbrico en sí), y es austero."*

[103] Escribía en 1987 Elbio Rodríguez Barilari: *"Los nuevos roqueros, si bien podría decirse que imitan a modelos anglosajones, preferentemente británicos [...], se sirven de eso que copian para expresar lo que sienten, que no es igual*

intereses estilísticos. Se hizo obsesivo el "fusionar" lo roquero – de muy diversas vertientes – con recursos de lenguaje de murga y de candombe. La milonga continuó vigente. Y continuó habiendo una muy buena respuesta de público. Siguió a este nuevo florecimiento roquero lo que parece haber sido una quieta continuidad hacia comienzos de la década del 2000, extensible a otros ámbitos de la música popular.

el siglo XXI

El comienzo de un nuevo siglo parece invitar a discutir la problemática de la creación e interpretación de música popular [104]. La tensión entre colonialismo y búsqueda empecinada de caminos propios (que se dio de manera muy enriquecedora en la generación de 1977 y uno de cuyos abanderados fue Jorge Lazaroff [105]) sigue vigente, y no es precisamente una tensión circunscripta al Uruguay.

Mientras tanto, el ímpetu creativo tiene todo el aspecto de gozar de bastante buena salud, al menos entre los que ya pasaron la barrera de la aceptación. Y el público uruguayo sigue mostrando, sin chovinismo, mucho interés en lo que sus propios músicos populares puedan estar generando, en las distintas tendencias y en los distintos lenguajes que conviven como reflejo de una sociedad sanamente diversa. El comienzo de la década del 2000 ha mostrado, entre otras cosas, una interesante incidencia de las tecnologías de sonido manejables a nivel doméstico, lo cual no sólo ha acentuado el carácter de elaboración electroacústica de las músicas que se van lanzando al público, sino que irá modificando el proceso de hacer esas músicas. Esta situación ha afectado también el renacimiento – mayormente museístico – del consumo del tango, provocando interesantes respuestas tecnologizadas, como las de Juan Campodónico (1971-) y Luciano Supervielle (1976-).

Podemos sin embargo observar una situación cuyo estudio excede los límites de este texto: existe un peligroso frenamiento de las nuevas camadas generacionales por parte del sistema, hecho que tampoco está circunscripto al Uruguay, y parece en este comienzo de siglo una enfermedad extendida a todo el sistema cultural occidental. Si los mayores de The Beatles (Ringo Starr y John Lennon) tenían apenas 22 años cuando fue lanzado el primer disco del grupo (octubre de 1962), ésa no parece ser una situación habitual hoy, contradictoriamente con esa mayor accesibilidad de las tecnologías de grabación y manipulación del sonido. El mayor de Los Olimareños (Braulio López) acababa de cumplir 20 años cuando fue publicado el primer disco del dúo (1962), Luis Trochón y Mauricio Ubal estaban cumpliendo 21 cuando se grabaron, respectivamente, los primeros discos de Los que iban cantando (1977) y de Rumbo (1980). En este comienzo de siglo, parecería que figuras como Daniel Drexler (1969-), Samantha Navarro (1971-) y Martín Buscaglia (1972-) están todavía generacionalmente aislados y no disfrutan de una respuesta masiva de público como las que recibieron sus colegas de tres décadas atrás.

Así como el movimiento de canción de la década del 1960 llegó a tener influencia más allá de las fronteras del país, dos nuevas especies de música popular de las últimas décadas del siglo XX, el candombe y la murga, empezaron a ser adoptados en Argentina. El candombe recibió también

a aquello que se les vende. Proclamando el escepticismo, o el cinismo, o el nihilismo, siendo agresivos o siendo paródicos, por medio del panfleto o de la actitud dadá, están reclamando un futuro que no ven." (E. Rodríguez Barilari: "Rock e interés general", cuarta y última nota de una serie. En: *El País*, Montevideo, 8-III-1987.)

[104] Jorge Bonaldi: *¿Se muere la canción?: 8 informes sobre la canción popular uruguaya, 1977-2000*. Edición del autor, Montevideo, 2001.

[105] Véanse los artículos de Lazaroff incluidos en el número de homenaje de la revista *La Tuba*, ya citado.

alguna atención en el hemisferio norte, como parte de un fenómeno neocolonial de apropiación irrespetuosa conocido con el nombre de *world music*.

los medios de comunicación y la industria musical

Históricamente, el Uruguay no tuvo industria discográfica propia hasta la década del 1940. Hasta ese entonces, los artistas uruguayos que llegaban al disco lo hacían a través de empresas instaladas en otros países, un hecho que explica en parte por qué la margen uruguaya del Río de la Plata fue perdiendo presencia en la historia del tango durante las décadas del 1920 y 1930 a favor de Buenos Aires. Una vez iniciada una pequeña industria local en la década del 1940, los compañías editoras extranjeras empezaron a establecer contratos (y cobros de regalías) con empresas uruguayas que replicaban sus fonogramas en el país.

Durante la segunda mitad de los cincuentas funcionaban en el Uruguay tres plantas de prensado de discos de gomalaca (de 78 rpm) y de vinilo (de 45 y de 33 rpm): Sondor, Palacio de la Música y Antar. Esta última era una fábrica de alta calidad construida en 1957 en convenio con Telefunken. Durante los sesentas se agregaron otras dos plantas, pero Antar cerró a fines de esa década, y las dos nuevas, Clave y Siweg, cerraron hacia 1980. Las casetes reinaron durante los ochentas y los primeros dos tercios de los noventas, mientras el mercado iba entrando gradualmente en la era del disco compacto (láser). Una vez que esto ocurrió, el país regresó a la situación previa a los cuarentas. Durante años, no fue instalada ninguna planta de CDs, puesto que el Uruguay era considerado un país demasiado pequeño para una aventura financiera de tal calibre. Recién a mediados de la década del 2000 comenzó a funcionar regularmente una fábrica de discos compactos en territorio uruguayo.

En 1997 se produjo el colapso del grupo Palacio de la Música, la mayor de las empresas discográficas, a la que la transnacional Emi le había configurado una deuda millonaria. Emi se hizo propietaria del rico archivo del sello Orfeo, congeló la mayor parte de sus títulos uruguayos y, junto con las demás empresas transnacionales, decidió sustituir el mecanismo de representación en el Uruguay con una conducción ejercida desde fuera del país, a la que interesaban casi exclusivamente las importaciones de productos fabricados en el exterior. Excepto para unos muy pocos artistas y títulos de venta segura a priori, la música uruguaya se hizo totalmente dependiente de la capacidad de producción de empresas nacionales, una de las cuales, Ediciones Tacuabé, era un grupo editor sin fines de lucro fundado en 1971 por un colectivo de militantes culturales [106]. A comienzos del nuevo siglo, los sellos comerciales uruguayos eran Sondor (el más antiguo, fundador de la histórica primera planta prensadora), Obligado/Montevideo, Koala, Bizarro y Perro Andaluz. Otros sellos pequeños, como Dakar y Límites, tuvieron corta vida. La innovaciones tecnológicas, por otro lado, favorecieron las iniciativas editoras independientes de sellos establecidos, que se multiplicaron.

En el Uruguay, tal como ha ocurrido habitualmente en toda América Latina, los medios de comunicación de masas han estado y están más interesados en servir a los fines de los centros imperiales (ahora llamados "globales") que en apoyar la cultura local [107]. Cada producto musical

[106] El autor de este texto se contó entre sus miembros. La editora manejó desde su creación los sellos Tacuabé, Ayuí, Palma y Ombú (y representó por breves períodos a sellos independientes de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, España y Francia).

[107] Corresponde señalar las varias excepciones, que llegan a tener gran importancia en distintos momentos. Hay figuras que abren espacios de actuación en vivo (como Carlos Martins o Víctor Cunha o el equipo del Teatro

lanzado al mundo desde los países que son política, económica y culturalmente poderosos tiene un fuerte apoyo de los medios de comunicación, mientras que a los artistas uruguayos se les concede muy poco espacio en los diarios y casi ninguno en las radios. Y prácticamente no existen en la televisión, salvo en el canal no comercial de televisión por cable perteneciente al gobierno municipal de Montevideo. En la televisión abierta no hay programas estables que presenten músicos uruguayos. Ha existido un espacio muy pequeño para la música nacional en el canal estatal de televisión – que es el que tiene menor público –. Salvo uno o dos casos, muy pocos minutos por semana le dedica a la música popular uruguaya el gran número de estaciones privadas de radio que existe en un país tan pequeño (86 de AM y 148 de FM en el año 2000).

El mundo de la prensa exhibe características similares. El Uruguay posee una gran diversidad de periódicos – diarios, semanarios y algunos quincenales o mensuales – que cubren un amplio espectro político. Sus páginas dedican extensos espacios a los fenómenos "globales". Sin embargo, a la mayor parte de los músicos uruguayos se les da muy poco espacio, o ninguno, y la mayoría de los discos de artistas locales no se comenta y a menudo no se anuncia siquiera [108]. Salvo que se justifique en función del juego colonial. En esas circunstancias, el enorme poder social que logró la música popular local – a pesar de lo que constituye en efecto un muro de silencio – debe ser considerado por lo menos como sorprendente.

Este capítulo recoge un texto inédito escrito en el año 2001, estructurado sobre la base de apuntes hechos alrededor del 2000 para amigos musicólogos de otros países y para la Encyclopedia of Popular Music of the World. Un texto anterior, de 1979, permitió alguna pequeña intercalación en la primera parte.

Circular durante la etapa más dura de la dictadura, como los propios Olimareños o Zitarrosa antes), o ámbitos de difusión radial (como el mismo Martins o Wáshington Benavides o Rubén Castillo, quien también tuvo su etapa televisiva en los sesentas), o puntos de apoyo en la prensa escrita (como el equipo de la página de espectáculos del derechista diario *El País* desde fines de los setentas).

[108] Como consuelo, podemos decir que la música culta recibe un tratamiento peor. Un enfoque crítico general de la situación a comienzos de la década del 1990 puede ser leído en mi artículo "Las músicas, los músicos y la realidad uruguaya" (en: *Brecha*, Montevideo, 3-I-1992).

II

LA MILONGA, LAS MILONGAS

uno

Tal como ocurre a menudo en el terreno de la cultura, *milonga* es una de las palabras cuyo significado se da por sentado pero que resulta no tan claramente definido a la hora de precisar ese significado. Sin embargo, como también ocurre a menudo, quienes participan del área cultural en la que se inscribe la milonga sobreentienden lo que esa palabra designa, y no se preocupan por explicarla. No se trata de una característica específica de los hechos de la cultura popular, sino de la cultura en general. Piénsese en la dificultad secular para definir "arte".

El nombre "milonga" abarca un grupo de especies musicales que se han extendido por buena parte del territorio de Argentina, por el extremo sur de Brasil (parte del estado de Rio Grande do Sul) y por todo el territorio del Uruguay. El término es probablemente de origen afro-brasileño [1] o francamente africano [2], si bien es claro que el origen de la palabra que designa una cosa no tiene por qué guardar relación con la cosa designada.

En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX la palabra milonga designó en efecto varias cosas. Siguió así durante todo el siglo XX, y sigue designando varias cosas a comienzos del XXI. Fue nombre de una especie musical con varias vertientes o subespecies y fue nombre de danza, una danza movida y angulosa, originada según Vicente Rossi [3] en la margen oriental del Río de la Plata.

Al parecer, antes milonga significó – como en otras partes del continente – enredo o embrollo [4] (y en ese sentido la habría usado José Hernández en la primera parte del *Martín Fierro*, publicada en 1872 [5]) y también fiesta con baile (nuevamente Hernández [6]). En 1883, Ventura R. Lynch, tras diferenciar el *gaucho verdadero* del *gaucho compadre*, explica desde la orilla porteña [7] que este último es "milonguero *como él solo*". Mientras tanto, la desmesurada inmigración de europeos como

---

1 Vicente Rossi: *Cosas de negros*. 2ª edición, Hachette, Buenos Aires, 1958. [1ª ed., Imprenta Argentina, Córdoba, 1926.]

2 Varios autores coinciden en situarla como plural de *mulonga*, palabra, en la lengua Bunda. Así lo recoge Carlos Vega en "Las canciones folklóricas argentinas". En: Hamlet Lima Quintana y otros: *Gran manual de folklore*. Honegger, Buenos Aires, 1964.

3 V. Rossi, en el libro ya citado. Jorge Luis Borges refuta esta hipótesis – sin enfrentarla con elementos documentales – en su artículo "Ascendencias del tango" (reproducido en: J. L. Borges: *El idioma de los argentinos*. Manuel Gleizer, Buenos Aires, 1928).

4 Nuevamente Vicente Rossi. Hay otros significados más complejos. Según Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (*Novo dicionário da língua portuguesa*. Nova Fronteira, Río de Janeiro, 1975), en el candomblé y en la macumba, milonga significa hechizo, sortilegio, brujería.

5 *"Yo he visto en esa milonga / muchos jefes con estancia, / y piones en abundancia, / y majadas y rodeos"*.

6 *"Supe una vez por desgracia / que había un baile por allí, / y medio desesperao / a ver la milonga fui"*.

7 Ventura R. Lynch: *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, tomo II. Imprenta La Patria Argentina, Buenos Aires, 1883. Reimpresión bajo el título *Cancionero bonaerense*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1925.

jóvenes trabajadores provocaba en el Río de la Plata una superpoblación de varones solteros y una prostibularización de la sociedad. Entonces, el término milonga fue adquiriendo un significado menos elogioso, designando los lugares non sanctos en que se bailaba [8] (la danza llamada milonga y las otras), y pasó a designar también a la "mujer ligera" que frecuentaba esos lugares de baile.

dos

En cuanto a la milonga-música y la milonga-baile, Ayestarán situaba el origen hacia 1850, y entendía [9] que la especie se hallaba en su apogeo hacia 1870 [10], pero sabía – como Carlos Vega [11] – que *"muchas veces las cosas existen sin que las nombren los documentos"*, cosa particularmente cierta en el terreno de la cultura popular y en lo no hegemónico de la cultura culta. Vega supone que hay una especie anterior de la cual surge la milonga, y escribe [12]:*"debemos admitir que el bautismo de la antigua especie con el nuevo nombre de* milonga *se produce hacia 1865-1870, fecha provisional"*. Pareció desaparecer como tal hacia 1900, pero o bien siguió viva, o bien renació una y otra vez [13]. En todo caso, un siglo después del 1900, sigue gozando de buena salud. Y, en el caso del Uruguay, podemos afirmar que constituyó durante algunos períodos la especie central cultivada por los músicos populares (y aceptada por el público). Y fue muy importante en el área centro-este de la Argentina. En el sur de Brasil, su importancia ha sido relativamente pequeña [14].

Observadas las especies existentes en el Uruguay en la segunda mitad del siglo XX, podemos establecer algunas características de lo que se reconoce como milonga.

tres

Tenemos por un lado una milonga bailable que había precedido históricamente al tango [15], pero que había cedido su lugar a éste desde comienzos del siglo XX para reaparecer tres décadas después en el propio contexto del tango, como rescate actualizado de ecos lejanos [16]. Recuperada sobre todo en tanto gesto, la música de esta milonga bailable se perpetúa en el repertorio de las orquestas de tango como tango-milonga (o milonga tanguera o etcétera).

---

[8] Daniel Devoto señala en su *Sobre paremiología musical porteña*: "milonga *significa burdel con baile, baile del que se puede «sacar programa»*". (Citado por Horacio Jorge Becco en sus notas a la 2ª ed. de *Cosas de negros* de Vicente Rossi.)

[9] En sus clases y conferencias.

[10] Entre las referencias escritas sobre su vigencia montevideana se cuenta algún artículo de Sansón Carrasco (seudónimo de Daniel Muñoz), de 1882. (S. Carrasco: *Artículos*. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1953.) Véase más adelante la cita de Ricardo Sánchez.

[11] C. Vega: "La milonga", ya mencionado.

[12] C. Vega: "La milonga", ya mencionado.

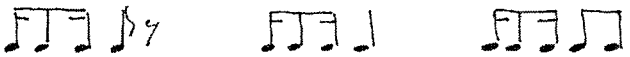
[13] Dice Vega (en "La milonga") que, hacia 1900, la milonga *"desapareció o, mejor, perdió su nombre en plena adolescencia"*. Cédar Viglietti entiende que hacia 1880 *"– y aún después, a trechos – parece desvanecerse todo rastro de ella [...]; pero esto sucede sólo en los libros"* (C. Viglietti: *Folklore musical del Uruguay*. Nuevo Mundo, Montevideo, 1968).

[14] Augusto Meyer no registra la milonga en su *Guia do folclore gaúcho* (Aurora, Río de Janeiro, 1951).En *Danças e andanças da tradição gaúcha* (Garatuja, Porto Alegre, 1975), Barbossa Lessa y Paixão Côrtes la consideran como especie de origen rioplatense que entró a Rio Grande do Sul por la frontera con Uruguay, y señalan un proceso de "revivificación" por parte de los guitarristas ligados al movimiento tradicionalista.

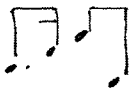
[15] Pintín Castellanos habla de *"su hijo o hermano menor: el tango"*. (P. Castellanos: *Entre cortes y quebradas*. Edición del autor, Montevideo, 1948.)

[16] Nuevamente Pintín Castellanos: *"Pese a los años transcurridos, el ritmo de la milonga se conserva tan ágil como en sus mejores días y determina con real exactitud el ambiente milonguero de fines del siglo pasado"* [XIX]. (*Entre cortes y quebradas*, ya citado.)

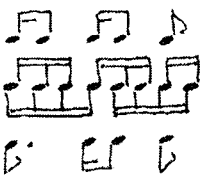
Entre las características de esa milonga se encuentra la célula rítmica de semicorchea, corchea y semicorchea que cae a tierra en corchea o negra o dos corcheas, es decir lo que los estudiosos rioplatenses dan en llamar "pie de milonga" y los cubanos "tresillo cubano", omitiendo a menudo mencionar la nota de caída a tierra, sin la cual esa figura puede ser otra cosa (salvo que se trate de un encadenamiento de tales pies de milonga).

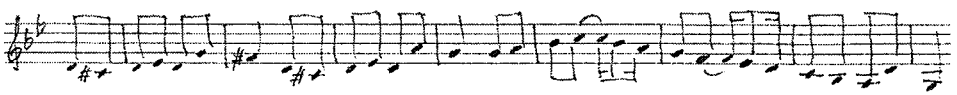


Este gesto melódico, que es probablemente el núcleo central de la milonga bailable, aparece también en expresiones musicales de distintas regiones de América. Hay otra característica importante: el acompañamiento, que es una versión rápida del bajo de habanera (o ritmo de tango cubano), y que es probable – pero no necesariamente seguro – que derive de ella.



Obsérvese que ambos esquemas responden a un esqueleto sobreentendido: una doble subdivisión de la unidad métrica binaria, en dos mitades de cuatro semicorcheas por un lado y en tres tercios desiguales de tres, tres y dos semicorcheas.



Pero una milonga bailable determinada puede tener esas características como elemento omnipresente o presentarlas sólo en algunos momentos,

[17]

o bien sólo sugerirlas. La condición de esqueleto sobreentendido – al que volveremos más adelante – hace posible que los consumidores perciban como milonga bailable piezas que son muy poco explícitas en cuanto a esquemas de este tipo, y que desafían a quienes pretendan hacer un análisis académico con melodías o acompañamientos que llevados al papel pueden parecer cuadrados [18].

cuatro

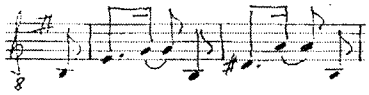
En la misma segunda mitad del siglo XX, la milonga cantable, en general más lenta, ha admitido una gran cantidad de variantes (Zitarrosa habla de *"más de cincuenta"* [19]), agrupables en dos troncos sensiblemente diferenciados: el de la *milonga oriental* u *orientala* (es decir, la que se cultiva en lo que es hoy el territorio uruguayo), áspera, de agresiva y punzante acentuación, que

[17] Esquema de un fragmento de "La puñalada" (1933), "milonga tangueada" de Pintín Castellanos.

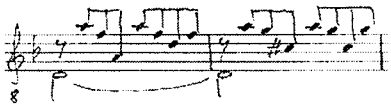
[18] Escúchese, por ejemplo, la notable "Con permiso" de Alberto Mastra interpretada por su autor.

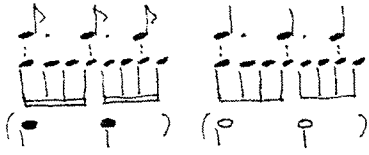
[19] *"Me han hecho escuchar más de cincuenta variaciones de milongas"*, dice, en un reportaje en Radio Educación, Ciudad de México, VII-1977. Citado en: Julio C. Corrales y Carlos J. Castillos: *...y yo salí cantor: Alfredo Zitarrosa.* Edición de los autores, Montevideo, 1999.

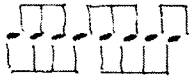
el excelente payador Carlos Molina definía como *"más vigorosa, más viril, más para cantar cosas épicas"* [20],



21

y el de la *milonga pampeana*, lírica y tierna – para limitarse a etiquetas (aparentemente) aceptadas en el momento actual –. Molina la explicaba como *"un poco más suave, muy nostalgiosa"*, que *"llega mucho al sentimiento"* [22].

23

Tenemos nuevamente la doble subdivisión o superposición de subdivisiones que mencionábamos antes. En la especie cantable, la base es nuevamente la rítmica del tres-tres-dos, es decir de dos corcheas con puntillo seguidas de corchea, simultáneas con dos negras subdivididas en semicorcheas, o dos negras con puntillo seguidas de negra, simultáneas con dos blancas subdivididas en corcheas.

Se trata de uno de los esquemas métricos, muy extendidos en América (particularmente en su costa atlántica, como señala Vega), en los que lo binario está superpuesto a lo ternario, con una vivencia corporal simultánea de ambas divisiones [24]. Es, como decíamos, un metro binario de subdivisión cuaternaria superpuesto, subdivisión contra subdivisión, a tres pulsos de duración desigual: dos de tres subdivisiones y uno de dos.



Es importante señalar que ese tres-tres-dos es sobreentendido, y por lo tanto no es necesariamente explícito. Como consecuencia, esta familia métrica puede mantener la percepción de su rítmica aunque la línea melódica o el acompañamiento estén haciendo valores iguales (series de corcheas, por ejemplo, o carreritas de semicorcheas en movimiento paralelo en dos o más guitarras [25]).

---

[20] Escúchese "El viejo" o "El pion" del propio payador Carlos Molina, o sus payadas con Gabino Sosa en el disco *El arte del payador, 1*.

[21] La figuración de corchea con puntillo y semicorchea (ligada) puede ser a menudo de corchea y dos semicorcheas, la segunda de las cuales está notoriamente más acentuada que la primera (y está también ligada a la corchea siguiente).

[22] Entrevista en público del autor de este texto a Carlos Molina en la conferencia-recital que ofreciera el 4-I-1974 en el Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, en Cerro del Toro, Maldonado.

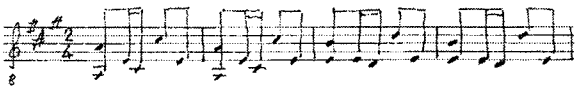
[23] El ejemplo es un esquema muy básico del comienzo de la introducción de "Hay leña que arde sin humo" de Atahualpa Yupanqui. Obsérvese la rítmica de tres-tres-dos que van estableciendo delicadamente las notas más graves.

[24] El otro gran sistema, que predomina históricamente en la costa del Pacífico, es la simultaneidad del 6x8 con el 3x4, es decir del metro binario de subdivisión ternaria con el metro ternario de subdivisión binaria.

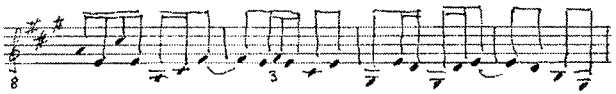
[25] Véase "En blanco y negro" (1936) de Fernán Silva Valdés y Néstor Feria, interpretado por este último.

Es probable, así, que la milonga o las milongas tengan un importante componente de lejano origen africano [26], ya sea en el mestizaje de su gestación, ya en sus interacciones con otras especies.

Entre las vertientes de la milonga cantable hay un tercer tronco, el de la milonga del norte uruguayo, que llega a confundirse con la chamarra o chamarrita (o chimarrita o shimarrita o cimarrita) y que es potencialmente bailable [27]. Es más, la chamarrita ha sido definida como una variante de la milonga [28]. El acompañamiento de esta *milonga achamarrada* puede ser un martillante esquema rítmico de corchea, dos semicorcheas y dos corcheas,



que en introducción e interludios puede alternarse con ciertos gestos cortantes (que reflejan quizás sobreentendidos coreográficos). Por ejemplo, articulaciones o arpegiados de semicorcheas que se detienen repentinamente en la cuarta corchea del compás, la cual se prolonga en la primera del compás siguiente, y que representan quizás un gesto inherente a determinada corriente histórica.



29

La corriente de la milonga cantable se prolonga (en sus tres troncos) en el siglo XXI, abarcando varias especies diferenciadas que se cultivan en las diversas regiones que hemos mencionado al principio, y ha sido esencial para la producción de los músicos populares de las últimas cuatro décadas del siglo XX (y de lo que va del siglo XXI). Es probable que hacia mediados del siglo XX se haya producido una influencia del tronco occidental sobre el oriental, a través de la radiofonía y de las visitas frecuentes de músicos argentinos [30].

En esa enorme variedad de soluciones a que hacíamos referencia, encontramos variantes de la milonga oriental como el esquema de corchea con puntillo y semicorchea ligada a negra (más cercano al esquema de milonga oriental que definiéramos) [31]

[26] Entiéndase bien: es probable, pero no podemos afirmar que sea así. Carlos Vega piensa que el origen de la milonga está en el *lundú*, una especie cantable y bailable originada en el Brasil en el siglo XVIII. Si así fuese, el mestizaje con lo africano se remontaría en el tiempo y se produciría en segunda generación.

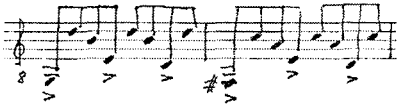
[27] Escúchese "Otra cosa es con guitarra" de y por Anselmo Grau, que recoge una antigua melodía ambulante, una variante de la cual encontramos ya en "El cimarrón" de y por Arturo de Nava, grabada hacia 1905. Compárese esa milonga de Grau con su "Nací para andar caminos", en la que reina el 3-3-2. Ver llamada 33. Escúchese también a Ramón López en su "El labrador", grabada por Ayestarán en 1962.

[28] *"Yo diría que es una milonga sensibilizada"*, dice de la chamarrita Alfredo Zitarrosa en el mismo reportaje.

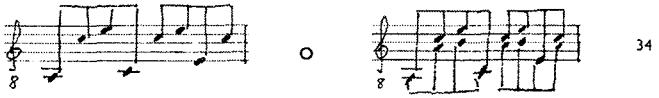
[29] Este tipo de fórmula también aparece en variantes de milonga oriental (que veremos a continuación), como en "La revolución de 1910" por Juan F. García (ver llamada 37).

[30] Además de Yupanqui, podemos mencionar como importantes las presencias de Antonio Tormo y de Abel Fleury, cuyo "Milongueo del ayer" *"circuló mucho en Uruguay"*, según palabras de Daniel Viglietti. Agrega Viglietti: *"El término* milongueo *es digno de atención"*. ("Milongueo del ayer" puede ser escuchado en disco en versión de Abel Carlevaro, que lo grabó bajo su seudónimo Vicente Vallejos.)

[31] Escúchese "Milonga" de Aníbal Sampayo en la versión de Los Olimareños o, cerca de este enfoque, "Nuestro camino" de y por Marcos Velásquez.

o el de ocho corcheas (si lo escribimos en compás de 2x2) cuyo juego de alturas determina la percepción del tres-tres-dos (más alejado de ese esquema) [32], en el que la dirección de la articulación puede ser descendente

33

o ascendente,



34

y que puede presentarse en *tempi* muy diferentes.

He aquí otro aspecto a señalar: en las milongas cantables, una mayor o menor celeridad no está vinculada con una eventual bailabilidad. Y no existe un ámbito de *tempi* inherentes a ellas.

cinco

Hay aún otro aspecto del espíritu de milonga, que surge de la observación de la manera en que se lleva a cabo la ejecución en la guitarra: en la percepción de esa presencia implícita que no necesariamente explícita del tres-tres-dos, juega un papel decisivo el uso de los dedos de la mano que pulsa [35]. El juego de acentos de los dos últimos ejemplos (marcado en el primero, no marcado en el segundo) se da por el uso del dedo pulgar, cuya utilización es muy importante en el guitarrismo popular tradicional del área cultural rioplatense. Este uso dará, de por sí, un juego de timbre, de textura del sonido, de gesto del ataque. En principio, el pulgar será utilizado para delinear esa línea de canto de bajos que comunica la sensación del tres-tres-dos,

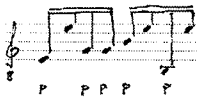
[32] Escúchese a Los Olimareños interpretando "¿No lo conoce a Juan?" o "Al general Leandro Gómez" de Rubén Lena (más rápida la segunda), o "Milonga del fusilado" de Carlos María Gutiérrez y José Luis Guerra (más reposada, y con un contrabajo que dobla las notas que definen el tres-tres-dos). O a Alfredo Zitarrosa interpretando su "Milonga para una niña" (rápida) o su "Milonga de ojos dorados" (aún más rápida). En su "El violín de Becho" (reposada), el esquema de acompañamiento juega con suspender en el tiempo el segundo grupo de tres semicorcheas, reduciéndolo casi a una corchea con puntillo (es decir, a semicorchea ligada a corchea, en la habitual convención de escritura). Escúchese a Daniel Viglietti en su "Milonga de andar lejos" (pausada, con un tres-tres-dos muy explícito en su introducción), su "A desalambrar" (en la que se agrega un subrayado en las dos notas del último tercio del tres-tres-dos), o en sus coautorías "Pion pa' todo", texto de Juan Capagorry o "La nostalgia de mi tierra", texto de Juan Cunha. O bien su "El Chueco Maciel", en el que el esquema tres-tres-dos se convierte – con ayuda de la batería – en un dos-tres-tres, para luego establecer un puente hacia lo roquero. En músicos más jóvenes, escúchese a Numa Moraes en su "Tengo saudade", texto de Wáhington Benavides. O a Jaime Roos en su "Milonga de la guarda" o su "La hermana de la Coneja" (en la que la introducción se abre con un tres-tres-dos en los agudos). O al grupo Baldío en "Méritos y merecimientos" de Fernando Cabrera. O a Cabrera junto a Mauricio Ubal en "Lugar de mí" de este último. Y como referencia histórica de esta vertiente, escúchese a Néstor Feria en "En blanco y negro", ya mencionada.

[33] "Nací para andar caminos" de Anselmo Grau, por ejemplo.

[34] "¿No lo conoce a Juan?" de Rubén Lena por Los Olimareños (versión de la edición argentina), por ejemplo. Ver llamada 32.

[35] Debo esta observación a Rubén Olivera.

o esa línea será comunicada por pulgar e índice, quedando medio y anular para el resto del esquema (o pudiendo el índice ser reforzado por una línea de bajos en el pulgar).

Pero el pulgar podrá extenderse más allá de las habituales cuerdas (4, 5, y 6), a la cuerda 3 y aun a la 2.

seis

En cuanto al metro de los textos, es generalmente octosílabo, estructurado en cuartetas, sextinas, octavillas o décimas. El canto, como casi siempre en nuestra área cultural, es silábico. La milonga se presta, en su carácter estático – percibido a menudo, desde fuera, como monótono – para desarrollar largas secuencias de versos, que pueden ser tanto relatos épicos, como narraciones de hechos cotidianos. Es por ello que, ya desde el siglo XIX y durante varias décadas, se podía asistir a situaciones de contrapunteo sobre la urdimbre de la milonga, en una praxis diferenciada de la payada y menos exigente que ésta [36]. Y desde fines del siglo XIX los payadores adoptaron la milonga como sostén importante de sus desafíos.

En esa tradición payadoresca es donde más sobrevive una entonación para la melodía que no se corresponde con los moldes del sistema tonal [37], y que se vincula con un fenómeno similar observable en la tradición de la cifra [38]. No tenemos una idea clara acerca de la genealogía de esta importantísima característica, que merece un estudio pormenorizado. En el canto tradicional "por milonga", la frontera con la entonación hablada se hace muy fluida, y se logra un alto grado de comprensibilidad del texto [39]. En las tiradas largas de versos, se alterna a menudo el texto entonado con secuencias recitadas, recurso que, además de mantener claro el objetivo de la comprensibilidad plena, logra que no decaiga la atención – y la tensión – del auditorio.

siete

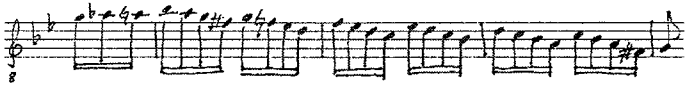
Aparece aquí otra característica: en la larga historia de la milonga-música, nos encontramos a menudo con una concepción del género como repertorio de fórmulas melódicas y de acompañamiento, y también de embellecimiento. Esto responde a una línea histórica que se pierde en el tiempo, y que es común a otras especies musicales criollas, como la cifra y, quizás en mayor grado, la vidalita. La cultura de la fórmula va perdiendo terreno en el correr del siglo XX, quizás por influjo

[36] Cédar Viglietti habla de *"milongueos de contrapunto"* (en *Folklore musical del Uruguay*, ya citado).

[37] Obsérvese esto en Carlos Molina. Puede escucharse también en varias de las tomas documentales realizadas por Lauro Ayestarán, como la versión de Juan F. García de "La revolución de 1910", letra de Hilario Sánchez sobre fórmula melódica tradicional, grabada en 1953. La fórmula establece a veces un puente con el modo menor, con movimiento melódico descendente, como en la versión de Héctor Abriola de su "Como un saludo cordial".

[38] Véase más adelante la cita de Ventura R. Lynch.

[39] Obsérvese esto en las grabaciones realizadas por Lauro Ayestarán.

del disco y de la radio, pero reaparece aquí y allá [40]. Por otra parte, ese enfoque se vincula con la tradición de las fórmulas ambulantes, que se vio atacada por la industria cultural del siglo XX y por el concepto capitalista de derecho autoral. Las milongas recurren frecuentemente a soluciones ambulantes – sin dueño, de libre uso entre quienes cultivan la especie – tanto en la línea del canto como en los acompañamientos. O en las introducciones e interludios.

ocho

Pueden deducirse varias líneas de cambio histórico, pero no disponemos de la cantidad y calidad de información necesaria, ni de trabajos previos debidamente exhaustivos. Sería necesaria una paciente labor de búsqueda de datos fidedignos. En principio, parecería que todas las variantes de milonga-música se emparentan con las que pueden detectarse en documentos del siglo XIX [41], en los que, con el mismo nombre de milonga, aparece descrita ya tanto la vertiente movida, cuya intención es ser música bailable, como la vertiente más pausada y eminentemente cantable, vertientes ambas que convergirán, hacia la última década de ese siglo, en el tango. Es más, es altamente probable que la coreografía que después se anudará con el tango se inicia en la milonga.

En el siglo XIX hay, ya, por lo menos dos especies musicales cantables llamadas milonga, que los pobladores del Río de la Plata diferencian pero no sienten necesidad de denominar distintamente, y que se vinculan al parecer con dos de los troncos actuales que hemos mencionado. En un documento escrito en 1888 que rescatan Ayestarán y Vega [42], el uruguayo Ricardo Sánchez define las dos *"más generales y aceptables"*, la de las milongas *criollas* (las del Uruguay de entonces) y la de las milongas *porteñas* (*"más quebrallonas por la entonación especial del canto y el característico acompañamiento de bordoneos"*), tras señalar que *"se podrían hacer varias clasificaciones de las* milongas".

Sin embargo, el mencionado texto de Ventura R. Lynch, de ser realmente fidedigno, nos genera una sensación de inseguridad respecto a lo que está ocurriendo en esa década del 1880. Salvo que entre 1883 y 1889 se haya producido un cambio sustancial – cosa no descartable –. Dice Lynch: *"En la milonga [el gaucho] hace gala de todo su ingenio, su talento, agudeza y malicia. / [...] La milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus* sitios. / *Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los* candombes [43]. / *La milonga se parece mucho al* cantar por cifra, *con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto sólo el compadraje de la ciudad y campaña. / Como es consiguiente, las músicas de una y otra no guardan ninguna analogía. / La milonga es sandunguera, el cantar por cifra es mucho más serio. [...]"*. Es habitual decir que la milonga bailable era preponderantemente instrumental pero, como vemos, hacia 1880 podía ser cantada, y

[40] Esto es notorio en la milonga de payador, pero podemos observarlo en otros numerosos ejemplos.

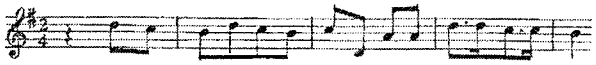
[41] Es entonces que se origina probablemente todo lo de índole musical que se da en llamar "milonga".

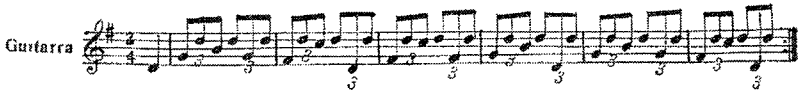
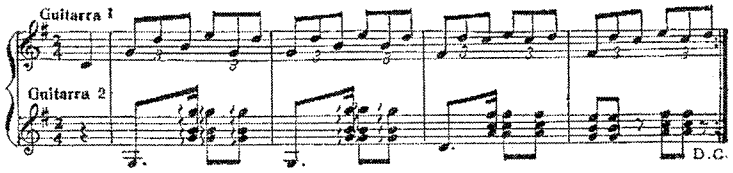
[42] Ricardo Sánchez: "El milonguero (tipos que se van)". En: Casimiro Prieto y Valdés: *Almanaque sud-americano para el año 1889*. Buenos Aires, 1889.

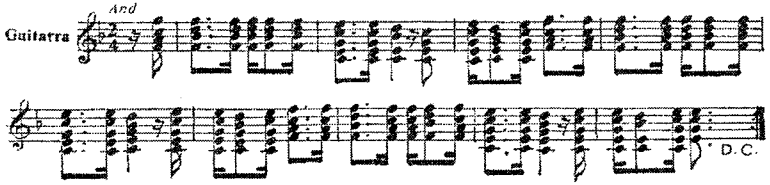
[43] Sería importantísimo poder tener más referencias de este fenómeno, del que prácticamente no se poseen datos. Lo que Lynch busca describir no tiene por qué guardar relación con lo que en la margen uruguaya y en el siglo XX se designará como tamboriles y como candombe.

sabemos que, entonces o más tarde, podía muchas veces llevar letrillas pícaras o procaces [44], cosa obvia en una sociedad prostibularizada.

Pauta Lynch dos tipos de milonga, y los transcribe, dejando claro que *"hay otras milongas"* y que el acompañamiento de milonga *"es interminable"*, es decir que se trata de un tejido instrumental impasible sobre el cual se van tejiendo largas tiradas de versos, ya sea de narraciones, ya de desafío entre improvisadores. Una de esas milongas es contemporánea de Lynch (es decir, de hacia 1883), con una melodía cantada – si es que Lynch es bueno en escribir en notas lo que escucha – en valores mayoritariamente iguales (corcheas) alternados con momentos de corchea con puntillo y semicorchea,



que se acompaña en una guitarra con tresillos (¿o serán pies de milonga escritos como tresillos?) que articulan acordes de tónica y de dominante,

o bien en dos guitarras, una de las cuales hace tresillos menos obvios y la otra un esquema de corchea con puntillo seguida de semicorchea y dos corcheas (sin los cambios de altura del bajo de habanera).

De otra milonga, aparentemente más vieja (*"una que denominan la* antigua", dice), Lynch da sólo el acompañamiento, de corchea con puntillo y semicorchea, alternado con pies de milonga (lo cual puede significar algún guiño hacia el *maxixe* brasileño, que había sido muy popular en la década de 1870).



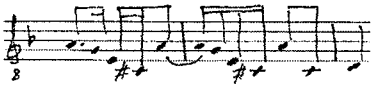
Comenta Lynch: *"En los contornos de la ciudad está tan generalizada, que hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de* medio pelo *que ora se oye en las guitarras, los acordeones, un papel*

[44] Blas Matamoro transcribe dos de Montevideo (B. Matamoro: *La ciudad del tango*. Galerna, Buenos Aires, 1982.), completando el texto que suministran Héctor y Luis J. Bates (*La historia del tango*. Compañía General Fabril Financiera, Buenos Aires, 1936), quienes las sitúan hacia 1890. Robert Lehmann-Nitsche graba varias en La Plata en 1905, y estudia el fenómeno en un libro de difícil acceso (*Textos eróticos del Río de la Plata*. 2ª ed., Librería Clásica, Buenos Aires, 1981).

con peine y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín. / También ya es del dominio de los organistas [quiere decir organilleros], *que lo han arreglado y lo hacen oír con aire de danza o habanera. [...] / Ésta la bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados [...], como en los bailables y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje."*

nueve

Para aumentar la confusión, hacia 1905 podemos encontrar alguna grabación en la que la guitarra acompaña al canto con un esquema de corchea, dos semicorcheas, dos corcheas, sin saltos melódicos, en una alternancia melódicamente horizontal de tónica y dominante. Este acompañamiento aparece también en "Un bailongo" [45], que Carlos Gardel graba en 1922, alternado con pies de milonga, bajos de habanera y floreos como el que reproducimos.



Existe, finalmente, una corriente casi escondida, casi secreta, que forma parte de la familia de las milongas: la del *milongón*, definible quizás como una milonga morosa, pastosa, que tiene un vínculo más explícito con las tradiciones afromontevideanas [46].

Este capítulo se basa en un texto, inédito, que fuera escrito en 1993 para el semanario *Brecha*.

[45] Del Negro Ricardo (José Ricardo Soria) sobre versos de Andrés Cepeda.

[46] Escúchense los rescates por parte de Abel y Agustín Carlevaro de los hermosos milongones de Alberto *Bachicha* Gallotti, cuyo origen se pierde en el tiempo. Escúchense también las referencias al milongón en músicos de la segunda mitad del siglo XX, como por ejemplo Alfredo Zitarrosa en su "Romance para un negro milonguero", Jaime Roos en su "Y es así" o Jorge Schellemberg en su "Casi un milongón". Sobre la relación entre Bachicha y los hermanos Carlevaro, véase el libro de Alfredo Escande: *Abel Carlevaro: un nuevo mundo en la guitarra*. Aguilar, Montevideo, 2005.

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Se consignan solamente discos compactos.

- Lauro Ayestarán: *Un mapa musical del Uruguay*. Ayuí, A/M 38 CD. (Aquí, Juan F. García, Héctor Abriola y Ramón López.)
- Carlos Gardel: *Todo Gardel, 1922 (2)*. Altaya, TG 044.
- Alberto Mastra: *Con permiso*. Ayuí, A/M 37 CD.
- Carlos Molina y Gabino Sosa: *El arte del payador, 1*. Ayuí, A/E 37 CD.
- C. Molina: *El canto del payador*. Ayuí, A/E 222 CD.
- Anselmo Grau: *Canta el Uruguay*. Ayuí, A/E 200 CD.
- Alfredo Zitarrosa: *El violín de Becho*. Emi, 8323082.
- A. Zitarrosa. Orfeo, CDO 004-2.
- Daniel Viglietti y Juan Capagorry: *Hombres de nuestra tierra*. Ayuí, A/M 28 CD.
- D. Viglietti: *Canciones para el hombre nuevo*. Ayuí, A/M 35 CD.
- D. Viglietti: *Canto libre*. Ayuí, A/M 34 CD.
- D. Viglietti: *Canciones chuecas*. Ayuí, A/E 212 CD.
- Marcos Velásquez: *Nuestro camino*. Ayuí, A/E 154 CD.
- Los Olimareños: *20 grandes éxitos*. Microfón/Sony, 2-478961.
- Numa Moraes: *Norte*. Ayuí, A/E 228 CD.
- Jaime Roos: *Primeras páginas*. Orfeo/Emi, 8 59516 2.
- J. Roos: *Siempre son las cuatro / Mediocampo*. Orfeo/Emi, 8 59447 2 (y 7243 5 28910 2 3).
- J. Roos: *7 y 3 / Sur*. Orfeo/Emi, 8 59443 2 (y 7243 5 28928 2 2).
- J. Roos: *Cuando juega Uruguay*. Orfeo/Emi, 8 59494 2.
- Baldío / Almango / Daniel Amaro. Sondor/Posdata, S 1021.
- Mauricio Ubal: *Plaza Guayabo*. Ayuí, A/E 170 CD.
- Abel Carlevaro: *Música popular del Río de la Plata*. Tacuabé, T/E 41 CD.
- Jorge Schellemberg: *A las 3 de la mañana*. Ayuí, A/E 136 CD.

Al parecer, Néstor Feria no ha sido editado todavía en disco compacto.

III

EL ESTILO

uno

El *estilo* es, sin duda, una de las expresiones culturales más refinadas del Río de la Plata y, específicamente, del territorio uruguayo. Lauro Ayestarán la consideraba *"la forma lírica más noble y más socializada en el ambiente rural uruguayo"* [1], *"una rica estructura melódica [que] se recorta con caracteres diferenciados, como voz colectiva del pueblo"*, y sus estudios de ese ámbito creativo e interpretativo constituyen una base ineludible para acercarnos al tema.

Carlos Vega inscribe el estilo, en principio, dentro de la gran familia del *triste* [2], que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se expandiera por el territorio colonial hispano desde el epicentro constituido por Lima, la capital virreinal [3]. Apoyado en la observación de que los términos *triste* y *estilo* son equivalentes en la margen oriental del Plata [4], Ayestarán evita discutir – no obstante su admiración por Vega – la eventual relación del *estilo* oriental con el árbol genealógico del *triste* de origen peruano [5], y ahorra especulaciones concentrándose en el estudio de la realidad concreta del Uruguay [6].

También se le llama a menudo *décima*, y esto tiene una razón muy sencilla: la letra del estilo suele ser una décima, una estructura muy estimada en nuestra área cultural [7], conocida como *espinela* en homenaje al poeta y músico español Vicente Espinel, a quien se atribuye el haber recogido y divulgado esta variante métrica a fines del siglo XVI [8]. Ayestarán observa que en el Uruguay siempre es una décima [9]. Vega, por su parte, afirma que *"la estrofa de la especie llamada*

---

1 Lauro Ayestarán: "El estilo". En: *suplemento dominical de El Día*, N° 776, Montevideo, 30-XI-1947. Artículo recogido después de su muerte en: L. Ayestarán: *El Folklore musical uruguayo*. Arca, Montevideo, 1967. La cita que sigue pertenece a una conferencia radial dictada hacia 1961.

2 Carlos Vega: "Las canciones folklóricas argentinas". En: Hamlet Lima Quintana y otros: *Gran manual de folklore*. Honegger, Buenos Aires, 1964. Véase además su excelente subcapítulo sobre el triste en: C. Vega: "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista Musical Chilena*, N° 188, Santiago, VII/XII-1997.

3 Pero introduce el beneficio de la duda. Escribe: *"lo probable es que el estilo y la décima hayan sentido la influencia del triste peruano y se hayan reanimado en la Argentina al extremo de impresionarnos como una continuación local de la especie peruana"*. En otro momento, dice: *"Nos acercaríamos a la definición de las canciones llamadas estilo y décima si dijéramos que son tristes regulares o regularizados"*.

4 Eduardo Fabini prefiere, desde su Lavalleja natal, la denominación "triste".

5 Escribe en 1947: *"la ausencia de documentos de notación nos impide filiarlo con el triste peruano de que hablan los viajeros del 1800"* (en "El estilo", ya citado).

6 Algunos estudiosos, intentando validar para el pasado del Uruguay esa eventual vinculación entre triste y estilo, se han encontrado con que, en parte de los documentos históricos en que se lee el término "triste", éste aparece como adjetivo y no como sustantivo. Por otro lado, el hecho de que en la margen oriental del Plata se puedan haber consumido tristes peruanos no significa que esos productos hayan engendrado una especie local, y que esa especie sea el estilo.

7 Véase el capítulo **El arte del payador**.

8 Se repite a menudo que Espinel "inventó" la décima, lo cual no es cierto. También se le atribuye el haber agregado una quinta cuerda a la vihuela, lo cual tampoco es cierto.

9 "El estilo", ya citado.

estilo es, por excelencia, la décima, y especialmente la «espinela», cuya constancia debe sorprender a todos los que comprenden las dificultades de su trabada rima" [10]. Los versos de la décima son octosílabos, metro que parece responder muy bien a las necesidades de la palabra cantada en castellano [11]. Esos octosílabos están rimados "en espejo", dividiendo la estrofa de diez versos en dos quintillas (o estrofas de cinco versos) que riman 1 2 2 1 1 3 3 4 4 3, evitando que el punto de inflexión del espejo coincida con momentos de puntuación fuerte (punto o punto y coma). Es más, siempre el quinto verso es precedido de un corte conceptual (quedando 1 2 2 1 / 1 3 3 4 4 3).

El *estilo* o *décima* o *triste* no parece estar socialmente vigente hacia el final del siglo XX (de hecho, parece haberse apagado antes de mediados de siglo), pero ha tenido intensa vida y una gran influencia. La vigencia comercial de la especie, medida en función de las ediciones discográficas, se extiende hasta la década del 1930. Y Ayestarán, que había recogido más de 300 estilos en territorio uruguayo (siempre o casi siempre fuera de la capital), afirmaba [12]: *"puede decirse que no hay guitarrero o cantor de más de cuarenta años que no recuerde tres o cuatro melodías de estilo con las cuales entona a veces decenas de letras diversas"*. El estilo y las especies relacionadas con él se extienden por una ancha faja que atraviesa Argentina y llega a Chile. Vega lo hace abarcar una geografía muy extensa dentro de la Argentina: dice que hacia fines del siglo XIX *"el estilo se extiende por el país hasta su remoto extremo del norte"*. Agrega: *"Creemos que esta expansión es posterior a 1890 y que se debe al primer período del movimiento tradicionalista que inician el* Martín Fierro *y el* Juan Moreira *en nuestra capital"* [13]. En efecto, a partir de la escenificación del *Juan Moreira* en 1884 como pantomima y en 1886 como drama se inaugura una etapa en que las piezas teatrales rioplatenses incluyen uno o más estilos cantados por los actores. Escribe el protagonista José J. Podestá acerca del estreno de la pantomima: *"Por primera vez la concurrencia oía cantar un estilo en una obra y el entusiasmo se apoderó de ella, que no cesaba de aplaudir"* [14].

Un hecho curioso – de esos que desorientan a los académicos poco atentos – es que las letras de los estilos son a veces creación de los músicos populares que los cantan, pero otras veces han sido recibidas por tradición oral tras larga caminata (hay textos anónimos de toda anonimia que cabalgan miles de quilómetros, y así las sobrecogedoras "décimas de la nada" recogidas por Ayestarán en 1946 [15] pueden aparecer en Minas o en Durazno o en Canelones, o en las provincias argentinas de Salta, Tucumán o La Pampa [16]), y otras han sido tomadas de poemarios varios [17], o de libros o revistas [18], o incluso de hojas sueltas de la vieja tradición de la "literatura de cordel" [19].

---

[10] "Las canciones folklóricas argentinas", ya citado.

[11] En realidad, se adecúa muy bien a la rítmica interna del habla en castellano, y parece calzar de manera muy especial en la cadencia del habla del castellano del sur de América.

[12] "El estilo", ya citado.

[13] "Las canciones folklóricas argentinas", ya citado.

[14] José J. Podestá: *Medio siglo de farándula*. Imprenta Argentina, Córdoba, 1930.

[15] Escúchese la grabación que le realizara a Wenceslao Núñez ("Cuando el mundo se formó").

[16] Hay versiones publicadas por Juan Alfonso Carrizo en 1933 y 1937, por Isabel Aretz en 1946 y por Ercilia Moreno Chá en 1975.

[17] Fue de uso en nuestros países (al menos en las áreas rurales) el tener en la casa un gran cuaderno en el que se iban anotando versos de origen muy diverso, muchas veces memorizados – de modo admirable – en una única ejecución pública – una payada de contrapunto, por ejemplo – y escritos al regresar al hogar.

[18] Es curiosa la abundancia de poetas cultos entre los textos musicalizados en ambas márgenes del Río de la Plata hacia 1900, probablemente por el predicamento popular que poseían en la época los criollistas como Elías Regules o Alcides De María. Ayestarán menciona dos revistas "tradicionalistas" uruguayas recurridas por los cantores: *El fogón*, de Montevideo, y *El criollo*, de Minas. En *El fogón* se publicó en 1900 el poema que daría origen al estilo "El tirador plateado" que grabaría Gardel en 1917.

[19] Que era todavía muy fuerte hacia 1900, y que sobrevive pasado el año 2000, en algunas regiones del Brasil.

La temática de los estilos es variada, pero se mantiene siempre en el ámbito de lo "serio". Decía Ayestarán [20] que el contenido expresivo de la décima *"es de carácter lírico, profundamente personal, y muchas veces intransferible. Y como el ser profundo es sustancialmente triste, de una tristeza trascendida, el carácter del estilo también lo es, llegando a veces a los límites de lo desgarrador. El amor ausente, la traición amatoria, la soledad del hombre, su inconformismo con un mundo circundante hostil, su desgarrada lucha por una existencia social mejor, son los temas de los textos literarios que llama el paisano «a lo humano». Pero a veces también el tema de la décima se remonta a graves especulaciones filosóficas, a complejos razonamientos teológicos, y entonces a este mundo se le da un precioso nombre arcaico: son décimas «a lo divino»"*.

Más allá de la complejidad de la décima como estructura de base en la versificación, nos enfrentamos en el estilo a una construcción de gran refinamiento en sus diversos aspectos musicales.

dos

A nivel interpretativo, el estilo se apoya en una importante tradición de emisión vocal del canto criollo – cuyo origen desconocemos –, definible en principio como de un canto sin vibrato, en registro preferentemente agudo, que no es falsete pero que pasa sin frontera visible al falsete. El cantor de estilos desarrolla esta tradición y la hace suya, dibujando un territorio selectivo de excelentes intérpretes vocales – los *estilistas* – cuyo refinamiento expresivo excluye el subrayado, el énfasis, el efecto dramatizador, sin disminuir la comunicación del contenido emotivo, y cuyo dominio técnico produce una clara articulación y una dicción ejemplar (*"un verdadero prodigio de claridad"*, al decir de Ayestarán). Esta emisión de estilista puede ser escuchada en numerosas grabaciones comerciales de las primeras cuatro décadas del siglo XX [21].

Por otra parte, los estilistas se acompañan siempre en la guitarra, sin intermediación de un segundo guitarrista (excepto para hacer en esa guitarra una segunda voz), y suelen ser buenos instrumentistas (en una tradición uruguaya que privilegia el pulsar con los dedos, frente a la posibilidad de usar plectro). El papel de la guitarra suele ser discreto cuando "acompaña" el canto (si bien esa discreción no impide un manejo refinado de recursos), y el instrumentista se muestra más extrovertido en la introducción e interludios.

tres

A diferencia de otras especies de la tradición criolla, cuyo comportamiento melódico es más definible como fórmula que como forma (la vidalita, la cifra, la milonga de payador), los estilos suelen ser un trabajo compositivo original (Ayestarán afirmaba que en los más de 300 estilos recogidos por él *"apenas hay unas siete repeticiones textuales de las mismas curvas melódicas"* [22]). El sistema de alturas en que están construidos los estilos puede ser mayor o menor, o ser de comportamiento modal (Ayestarán señalaba la existencia de estilos en el modo de *mi* – equivalente al dórico griego y al segundo o frigio gregoriano –, y anotaba que ese modo podía estar "mayorizado" en la armonía de la guitarra). Cuando es mayor o menor, suele haber una ambigüedad modal hacia el otro modo (al mayor cuando la melodía parece ser menor y a la inversa), e incluso una alternancia de mayor y menor [23]. Muchas veces, con una concepción subterránea no-tonal, el movimiento melódico es descendente [24], como en

[20] En clases y conferencias.

[21] Escúchense los discos de Arturo de Nava, los de Carlos Gardel y José Razzano, los de Ignacio Corsini.

[22] En clases y conferencias.

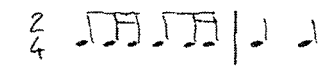
[23] Escúchese el ya mencionado "Cuando el mundo se formó" por Wenceslao Núñez.

[24] Escúchese "Madre" por Ramón López.

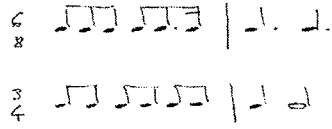
muchas culturas indígenas americanas (y como – dato divertido – en el pensamiento modal de la antigüedad griega). Hay a menudo, en la guitarra, terceras paralelas al canto, y también a menudo la solución cadencial final cae en el tercer grado del modo (y no en la tónica). Y hay, en determinadas épocas, fórmulas melódicas muy particulares, como el juego de terceras articuladas descendentes (por ejemplo, re-fa-do-mi-si-re-la-do-sol#-si) [25], que Eduardo Fabini recogerá, homenajeándolo, en varias composiciones, ya desde "Campo" (1912/1922).

cuatro

La estructura musical responde a un esquema de introducción instrumental (que luego será interludio), y una sección cantada con una parte A, una parte B y una parte A' (es decir un C que retoma el material de la parte A). Esa introducción/interludio recibe habitualmente el nombre de *punteo* o *alegre*. Es de carácter vivo y suele ser ternaria (3x8) o binaria de subdivisión ternaria (6x8). Un dato nada menor es que, de acuerdo con Ayestarán, se trata de una fórmula ambulante, es decir que es usada por el intérprete libremente, de entre muchas disponibles en la memoria (colectiva o individual), y que puede servir *"tanto para un estilo como para otro"* [26]. Luego siguen las tres partes cantadas (que abarcan en el texto una décima entera), y regresa el punteo o alegre. De esas tres partes cantadas, hechas a menudo con mucha libertad (en una especie de *rubato* permanente), la primera se llama *tema* [27], y posee un carácter severo, enunciativo, *"un alto vuelo lírico, a veces desgarrador"* [28]. Puede tener una rítmica binaria (un 2x4, por ejemplo)



o, muchas veces, un aire de binariedad en un metro bastante libre. En la estructura más frecuente, abarca cuatro versos y otras tantas frases musicales, y su final coincide con un punto o un punto y coma (es decir, el momento de cesura en el fluir del pensamiento). La guitarra enraba esta parte con la siguiente – en principio algo más movida –, llamada *kimba* (o *quimba*) por Vega (de acuerdo con una denominación altiplánica) y *cielito* por Ayestarán (recogiendo la denominación mayoritaria en el Uruguay). En el territorio uruguayo es casi siempre un delicado recuerdo – con aire lejano – de la bailabilidad del cielito, extinto ya en el siglo XIX. Un binario de subdivisión ternaria (un 6x8), o a veces un ternario de subdivisión binaria, sugeridos con mínimos trazos por la guitarra (que pueden darse también como brevísimos comentarios entre frase cantada y frase cantada).



[25] Escúchese esta sucesión de alturas en la frase novena de "La mañanita" grabada por Gardel en 1912.

[26] Podemos imaginar los problemas que podrían crearle a esta valiosa tradición cultural los obsesos por la propiedad intelectual (y los parlamentarios indolentes que votan leyes nuevas adecuadas a los deseos de las empresas transnacionales).

[27] Adoptamos la terminología que a su vez adoptara Ayestarán.

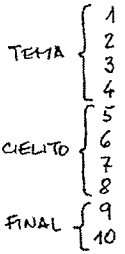
[28] Nuevamente Ayestarán, en clases y conferencias.

[29] En "El chasque" del payador Martín Castro, interpretado por Claudio Moreno, la quimba es una milonga. También en "Lo que fui", de y por Gardel. Alfredo Le Pera y Gardel hacen clara referencia al estilo al componer "Mi Buenos Aires querido", en el que la quimba es, claro, un tango.

Esa bailabilidad implícita puede ser más explícita al cruzar el Río de la Plata, y puede darse, además del cielito, con otras danzas, incluidos la milonga y el tango [29]. En la estructura más frecuente, esta segunda parte abarca otros cuatro versos y frases musicales, y hace caso omiso – interesante sutileza constructiva – del eje del espejo de las rimas. A continuación, *"un rasgueo de la guitarra anuncia la entrada de la tercera sección"*, que Ayestarán prefiere llamar *final*, y que repite textualmente o casi textualmente la melodía del tema inicial (si las cuatro frases del comienzo no son exactamente iguales – digamos un a-b-a'-b' –, el final escogerá dos de ellas). A veces, el lejano aire ternario de la referencia al cielito impregna toda la estructura, y la diferenciación entre tema/final y cielito se hace más sutil [30]. En lo relacionado a lo métrico en sí, Ayestarán identificaba nueve estructuras diferenciadas.

cinco

A partir de la comprensión de este complejo principio constructivo, podemos enumerar distintas soluciones, que Ayestarán sistematizaba en tres estructuras morfológicas. La más socorrida (llamémosla I) es la que explicábamos en el párrafo anterior [31]. Los números se refieren a los versos de la décima.



Aquí, en la formulación más sencilla, la frase correspondiente al verso 1 es una melodía **a**, y la del 2 una melodía **b** que constituye una respuesta de **a**. Los versos 3 y 4 repiten las frases **a** y **b**. Los versos 5 y 7 llevan una nueva melodía **c**, que es respondida en 6 y 8 por **d**. Y 9 y 10 reiteran **a** y **b**. [32] Una variante más rica puede plantear, por ejemplo, una formulación melódica **a-b-a-c-d-e-d-e-a-c** o **a-b-c-d-e-f-g-h-c-d** [33].

---

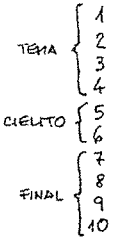
[30] Escúchese "Cuando Dios el mundo hacía", estilo anónimo que Ayestarán le grabara en 1963 a José Barrios, y que Barrios decía haber aprendido hacia 1918.

[31] Escúchese esta estructura en, por ejemplo, "Memorias a Artigas", que Ayestarán grabara en Minas a Juan F. García (ha sido grabada por Amalia de la Vega), o en "Quejoso estaba un olivo", que Leda Valladares grabara en la provincia de Buenos Aires a María Emma Rojo. Véasela también en "Cuando el mundo se formó" por Wenceslao Núñez, ya mencionado, en "Décimas del sargento", grabado por Arturo de Nava en 1907, en "A mi morocha" grabado por José Razzano en 1917 y en "Alma gaucha" grabado por Ignacio Corsini en 1929. O en "Tristeza gaucha" de Juan Sarcione grabado por Adolfo Berta con Alberto Mastra como guitarrista.

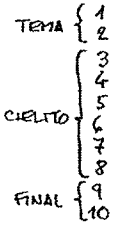
[32] Esta formulación se corresponde con la del primero de los estilos cantados en la pieza teatral *Julián Giménez* de Abdón Aróztegui estrenada en 1891 por el circo criollo de José J. Podestá y Alejandro A. Scotti. El estilo, anónimo, arreglado por Antonio D. Podestá, es recogido como apéndice en los *Ensayos dramáticos* de Aróztegui (Imprenta Teodomiro Real y Prado, Buenos Aires, 1896). Es probable que su autor o co-autor fuese Gabino Ezeiza.

[33] Escúchense, respectivamente, "El tirador plateado", letra de Óscar Orozco, grabado por Gardel, y el ya mencionado "Alma gaucha", de Juan Sarcione, grabado por Corsini. El segundo de los estilos de *Julián Giménez*, anónimo y también arreglado por Antonio D. Podestá, tiene una estructura **a-b-c-d-e-f-e-f-c-d**.

La segunda de las tres estructuras establecidas por Ayestarán (la llamamos II)

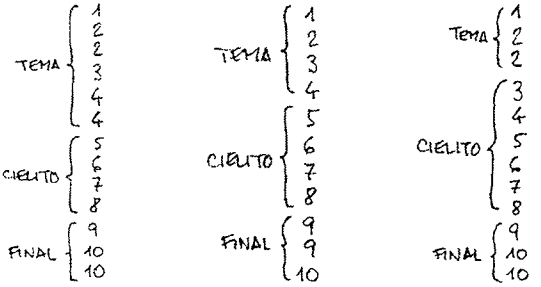


tiene cuatro versos y cuatro frases en el tema, dos versos y dos frases en el cielito y cuatro versos y frases en el final. Los comportamientos melódicos pueden ser tan diversos como, por ejemplo, **a-a-b-c-d-e-a-a-b-c**, **a-b-c-d-e-f-a-b-c-d**, o **a-b-b-c-d-e-a-b-b-c** [34]. La tercera (III)



tiene dos versos y dos frases en el tema, seis en el cielito y dos en el final [35]. Es la que escoge Vega como *"forma típica de la asociación de la espinela con la música del estilo"* [36].

Ayestarán observa variantes de las tres estructuras básicas, como las siguientes, derivadas de I las dos primeras y de III la tercera [37].



Esta clasificación se refiere a la distribución de los versos de la décima en las tres partes cantadas. El territorio de lo formal se hace más complejo cuando sumamos a esta tipificación la consideración del comportamiento de las frases. La estructura I, por ejemplo, puede tener [38] una

---

[34] Escúchense estos esquemas en las diferentes musicalizaciones de "La mariposa" grabadas por Gardel en 1912 y 1917, y en "El señuelo" grabado por el mismo en 1917.

[35] Se puede observar en las "Décimas de la nada" grabadas en La Pampa a Ángel Crecencio Nieto en 1975 por Ercilia Moreno Chá (con una melodía totalmente diferente a la usada en la versión que canta Wenceslao Núñez), o en "Erro, Simonte y Mendoza" grabada a Jacinto Modesto Maldonado también en La Pampa por la misma investigadora.

[36] "Las canciones folklóricas argentinas", ya citado.

[37] Obsérvese la segunda de éstas en "Suena guitarra querida" y en "Pobre madre", grabadas por Gardel en 1919 y 1920, y véase la solución, en ambas, de la estructura melódica: **a-b-c-d-e-f-e-g-b-a'-d** y **a-a'-b-c-d-e-d-e-c-b-c**.

[38] De los ejemplos accesibles, escúchese "Madre", estilo anónimo, que Ayestarán le grabara en 1957 a Ramón

secuencia **a-b-a'-b-c-d-c'-d-a'-b**, o **a-b-a'-b'-c-d-c'-d-a'-b'**, o **a-a'-b-c-a''-d(a''')-a''-d-b-c**, en las que el final no repite la melodía de los dos primeros versos sino la de los dos siguientes. O **a-a-b-b''-c-c'-c-c''-a-b'** [39], donde el final escoge la melodía del primer verso (repetida casi idéntica para el segundo) y la hace concluir con una variante de la del tercer verso, menos alejada de su melodía que el cuarto (que es también variante del tercero).

En unos pocos casos, encontramos estilos construidos sobre estrofas que no son décimas [40]. Las estructuras básicas descriptas por Ayestarán se mantienen, al parecer, en cuanto a su espíritu formal, y una octavilla puede estar resuelta [41] con un tema de dos versos, un cielito de cuatro y un final de dos. Confirmando el fuertísimo predominio de la estrofa de diez octosílabos, podemos toparnos con la sorpresa de hallar un estilo construido sobre décima, con una estructura I de 4-4-2, a tanta distancia del Uruguay como la ciudad de San Luis, en el Cuyo [42].

seis

Hemos evitado en este texto, como habrá observado el lector avezado, los términos "folclórico" y "folclore". La razón es bastante sencilla: el concepto de folclore ha sido duramente cuestionado en las últimas décadas [43], al tiempo que se abrió a nivel internacional un enorme campo de estudio para las músicas populares en general. Los musicólogos preferimos en general hablar de las músicas populares, porque su condición de tales es más relevante a nivel de su estudio que su condición de folclóricas o no. Esta situación no hubiera afectado los planteos de Ayestarán, de haber podido continuar vivo más allá del año 1966, pues nuestro musicólogo lo había intuido en su propia opción en el terreno de las definiciones posibles, y preveía en sus últimos trabajos que el delimitar el terreno de la música popular – como acababa de hacerlo Carlos Vega a través de su planteo teórico pionero, con aportes del propio Ayestarán – afectaría no sólo el concepto de folclore sino, sobre todo, la clasificación de hechos musicales (o de otra índole) en folclóricos o no. Ayestarán definía Folclore como *"la ciencia que estudia las supervivencias culturales – espirituales y materiales – de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes"* [44]. A partir de este enunciado, quedaban descartados de la clasificación como folclóricos todos los hechos que fueran vigentes, y no supervivientes de situaciones culturales anteriores. Buena

López, o "A mi guitarra", letra de Florentino Calleja, que le grabara en 1947 a Héctor Abriola, o "Cuando Dios el mundo hacía", ya mencionado.

[39] Escúchese "La prenda del payador" de y por Arturo de Nava (grabado en diciembre de 1907 y editado en 1908).

[40] "Pobre gallo bataraz", de Adolfo C. Herschel y José Ricardo Soria, que Gardel grabara en 1930, usa sextillas rimadas en 122121.

[41] Escúchese "El payador" de Gabino Ezeiza, del que existe una grabación comercial de 1909 interpretada por José María Silva.

[42] Escúchese "Sos mata de culantrillo" por Pedro Aguilar, grabado por Leda Valladares en la ciudad de San Luis. La grabación editada en disco se corta cuando el intérprete empieza a pasar del estilo a una milonga.

[43] El propio Consejo Internacional para la Música Folclórica de Unesco pasó a llamarse Consejo Internacional para las Músicas Tradicionales, basándose tal resolución en la convicción de que el concepto de folclore es esencialmente eurocéntrico.

[44] En clases y conferencias. Para Ayestarán, la *"nota básica"* del folclore – y, por supuesto, de la música folclórica como consecuencia – *"es el hecho de la supervivencia"*. Las otras características (las *"notas caracterizadoras"*) usadas habitualmente para definir el terreno, pueden existir o no: una supervivencia puede ser un hecho *"tradicional, oral, funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, vulgar"*. Pero *"[lo] fundamental es eso: la supervivencia"*.

parte de las grabaciones de campo que Ayestarán había clasificado como folclóricas habrían pasado, con naturalidad, al cajón de la *mesomúsica* (el término propuesto por Vega [45]), o sea música popular viva, vigente. Y ése es el caso del estilo. Si en la década del 1930 se editaban todavía discos con estilos [46], era porque el estilo estaba todavía vigente. Los recuerdos en las dos décadas siguientes no llegan a ser supervivencias sino precisamente meros recuerdos de músicos que los compusieron o los aprendieron en su etapa de vigencia social. Los casos en que podamos deducir una situación más superviviente que viviente nos ayudarán, entonces, a tener una idea de cómo era el estilo vigente en tal o cual otro momento de su ciclo vital.

Importa entonces aprovechar los importantísimos aportes teóricos de Ayestarán y su valiosísimo trabajo de recopilación, porque constituyen el inevitable punto de partida de todo otro estudio que se quiera realizar sobre las especies observables hasta mediados de la década del 1960.

Este texto, inédito, está basado en materiales elaborados en 1986 y fue escrito en 1993 para el semanario *Brecha*.

[45] C. Vega: "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista Musical Chilena*, N° 188, Santiago, VII/XII-1997.

[46] Gardel graba los estilos "La mariposa" (por cuarta vez), "El cardo azul" (por tercera vez) y "Pobre gallo bataraz" (por segunda vez) en 1930, y "Suena guitarra querida" (por segunda vez) y "El tirador plateado" (por tercera vez) en 1933.

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Cuando no se indica lo contrario, se trata de discos compactos.

- Lauro Ayestarán: *Un mapa musical del Uruguay*. Ayuí, A/M 38 CD. (Aquí, Héctor Abriola, José Barrios, Ramón López y Wenceslao Núñez.)
- Héctor L. Lucci: *Los payadores*. Edición del autor, Buenos Aires. Dos casetes con librillo. (Aquí, José María Silva.)
- Ercilia Moreno Chá: *Documental folklórico de la provincia de La Pampa*. Qualiton y Dirección de Cultura de la provincia de La Pampa, QF-3015/16. Álbum de dos vinilos. (Aquí, Jacinto M. Maldonado y Ángel C. Nieto.)
- Leda Valladares: *Mapa musical de la Argentina, volúmenes 5 y 8*. Melopea & Discos del Rojas, CDMPV 1131 y 1134. (Aquí, María Emma Rojo y Pedro Aguilar.)
- Coriún Aharonián: *Cancionero latinoamericano, volumen 1*. Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales. Casete en caja con librillo. (Aquí, Ángel Crecencio Nieto.)

- Juan Carlos Bares, Jorge Alberto Soccodato y otros: *Payadas y milongas*. Magenta, 13.021. Vinilo. (Aquí, Claudio Moreno.)
- Ignacio Corsini: *Canta Ignacio Corsini / 1928-1929*. El Bandoneón, EBCD 142.
- Carlos Gardel y José Razzano: *Todo Gardel*. Altaya, serie de 50 CDs, TG001 a TG050. (Aquí, Gardel y Razzano.)
- Arturo de Nava y otros: *Before the tango. Argentina's folk tradition*. Harlequin, HQ CD 114. (Aquí, A. de Nava.)
- Amalia de la Vega: *El lazo de canciones*. Sondor, 3016-2.
- Alberto Mastra: *Con permiso*. Ayuí, A/M 37 CD. (Aquí, Adolfo Berta.)

Al parecer, «La prenda del payador» por Arturo de Nava no ha sido editado todavía en casete o en disco compacto.

IV

EL ARTE DEL PAYADOR

uno

De entre las tradiciones culturales del Uruguay y de la región geográfico-cultural a la que el Uruguay pertenece, el arte del payador es una de las más asombrosas y sin duda una de las que más atención y admiración merecen. Los payadores no constituyen por supuesto un fenómeno circunscripto a las llanuras a ambos lados del Río de la Plata, al oeste de la antigua (y movediza) línea de demarcación entre territorios españoles y portugueses, sino que se extiende por casi toda América ibérica, con denominaciones variadas: trovadores, troveros, repentistas, copleros, etcétera.

Si en algunas áreas se admite el improvisador individual como fenómeno en sí, en el área rioplatense parece desdeñarse relativamente la destreza del versificador repentista cuando ésta no está encuadrada en un desafío entre dos rivales, es decir en una *payada de contrapunto*. "Improvisar coplas", arte difícil por sí mismo, parece merecer menos consideración por parte del propio payador, que el enfrentamiento de poetas. *"El payador, cuando canta solo"*, señala Carlos Molina [1], *"diríamos que es como un pájaro de un ala sola; está como aliquebrado"* [2].

Es muy arriesgado tratar de establecer en América Latina una genealogía de la tradición de la improvisación poética sobre un soporte musical prestablecido, y de esa improvisación en tanto desafío. Son muchas las culturas del pasado que han practicado ambas o al menos la improvisación solista, y la tradición de este continente mestizo puede haber recibido aportes tan diversos como los del arte trovadoresco de Occitania (resistiendo como supervivencia en los tiempos de la conquista), los de la cultura del imperio árabe-musulmán (también resistente después de 1492), los de los *griots* de Aguisimbia o África subsahariana (resistente en los inmigrantes forzados), o los de tales o cuales de las culturas indígenas de América (resistentes frente a los intentos de aniquilación [3]). *"Como ejercicio poético-musical"*, decía nuestro máximo musicólogo Lauro Ayestarán, *"la payada de contrapunto tiene una antigüedad conocida no menor de tres mil años"*. Y agregaba: *"La payada actual es una remodelación activa, en primera potencia"* [4]. Desde la primera aproximación – simbólica – de Leopoldo Lugones [5], varios son los estudios que se han publicado

[1] Carlos Molina, considerado uno de los más importantes de entre los payadores rioplatenses de la segunda mitad del siglo XX – si no el más importante –, había nacido en los campos de Cerro Largo, Uruguay, el 11-IX-1927. Murió en Montevideo el 30-VIII-1998.

[2] El concepto fue expresado una y otra vez al autor de este texto, casi textualmente, en diferentes entrevistas.

[3] Podemos encontrar hoy día en Bolivia, por ejemplo, festividades quechuas en las que dos comunidades se enfrentan a través de improvisadores solistas, con coro que repite sus versos (comunicaciones personales de Max Peter Baumann, Berlín, 1984, y Daniel Haller, La Paz, 1988).

[4] Lauro Ayestarán: "Primera meditación sobre la payada y los payadores". En: *Marcha*, Montevideo, 15-III-1957. Artículo recogido por la viuda del musicólogo y su hijo Alejandro en: L. Ayestarán: *Teoría y práctica del folklore*. Arca, Montevideo, 1968.

[5] Leopoldo Lugones: *El payador*. Imprenta Otero, Buenos Aires, 1916.

sobre el payador rioplatense. Se destacan de entre ellos los extensos y minuciosos libros de Marcelino M. Román e Ismael Moya [6]. Falta, es cierto, una sistematización del fenómeno trovadoresco iberoamericano, así como falta – convergentemente – una sistematización del fenómeno trovadoresco europeo cristiano, del musulmán, y de las formas improvisatorias en las culturas aguisimbias (o africanas subsaharianas) y en las culturas indígenas de América.

Varias veces se ha afirmado que el payadoresco es un fenómeno en extinción. Quizás lo sea, en efecto. Pero no es muy seguro. Parecía serlo a fines del siglo XIX, por ejemplo, pero el movimiento de afirmación cultural de la inteliguentsia de la época lo revitalizó, tal como lo señala Carlos Vega [7], si bien modificó su entorno y su funcionamiento [8]. Parecía serlo también a mediados del siglo XX, pero una iniciativa comercial de rescate desencadenó en el Uruguay *"un fervor a nivel nacional"*, según palabras de Carlos Molina [9], y demostró a los intelectuales escépticos que el arte payadoresco estaba aún vivo, muy vivo [10]. Volvió a parecerlo algunas décadas después, pero el cambio de siglo permitió observar la irrupción de camadas jóvenes, y la incorporación de la mujer en una tradición que pareció ser machista (pero por lo visto no lo era).

El payador es un poeta-cantor que entona versos improvisándolos sobre un cañamazo poético y a la vez sobre un esquema musical, que suele ser una fórmula melódica prestablecida. Se acompaña con una guitarra. *"La guitarra yo la uso como un complemento para decir los versos. Yo no soy un ejecutante de guitarra"*, dice Molina [11]. Lo fundamental es el hecho improvisatorio, y tanto el público como el propio payador buscan generar un marco que compruebe que el texto dicho ha sido efectivamente improvisado. El payador puede tener versos escritos (de hecho, varios de ellos han editado libros de poesías) o composiciones terminadas, pero unos y otras son ofrecidos al público como tales. Para la improvisación, se buscan mecanismos que atestigüen que lo que se está ofreciendo – en solo o en contrapunto – no está "guillado", es decir previamente acordado o

---

6 Marcelino M. Román: *Itinerario del payador*. Lautaro, Buenos Aires, 1957. Ismael Moya: *El arte de los payadores*. Pedro Berruti, Buenos Aires, 1959. Otros libros: Alfredo de la Fuente: *El payador en la cultura nacional*. Corregidor, Buenos Aires, 1986. Víctor Di Santo: *El canto del payador en el circo criollo*. Edición del autor, Buenos Aires, 1987. Amalia Sánchez Sívori: *Diccionario de payadores*. Plus Ultra, Buenos Aires, 1979. Beatriz Seibel (compiladora): *El cantar del payador*. Del Sol, Buenos Aires, 1988. Emilio Sisa López: *Juan Pedro López, un payador de leyenda*. Cumbre, Montevideo, 2ª edición ampliada, 1968. Algunos artículos: Juan Alfonso Carrizo: "Poetas y juglares de la sociedad tradicional criolla". En: *Selecciones Folklóricas Codex*, N° 5, Buenos Aires, X-1965. Bruno C. Jacovella: "El arte de payar y la investigación folklórica". En: *Rincón del Payador*, N° 2/3, Buenos Aires, VII/VIII-1980. Carlos Molina: "Dos palabras sobre el payador". En: *Brecha*, Montevideo, 5-II-1988. Ercilia Moreno Chá: "La cifra en el canto del payador". En: *Música e investigación*, N° 2, Buenos Aires, 1998. Richard Pinnell: "The guitarist-singer of pre-1900 gaucho literature". En: *Revista de Música Latino Americana*, vol. 5 N° 2, Austin, 1984. Daniel Vidart: "Payadores gauchos y literatura gauchesca". En: *Cuadernos de Marcha*, N° 6, Montevideo, X-1967. Véase también el capítulo "Los payadores" en *Folklore musical del Uruguay* de Cédar Viglietti (Nuevo Mundo, Montevideo, 1968).

7 Carlos Vega: "Antecedentes y contorno de Gardel". En: Cátulo Castillo (compilador): *Buenos Aires tiempo Gardel*. El Mate, Buenos Aires, 1966.

8 *"¿Existe todavía el payador?"*, se preguntaba Xavier de Xax (seudónimo del escritor Tito Livio Foppa) en la revista *Fray Mocho* a comienzos de 1913. Y hacía que la afirmación de que el payador había muerto fuera respondida por un supuesto tercero: *"No; el payador no ha muerto."* Acto seguido, dedicaba su artículo a dar prueba de la vitalidad del fenómeno payadoril. Cuatro de los payadores que mencionaba eran uruguayos. (X. de Xax: "El ocaso de los payadores". En: *Fray Mocho*, N° 40, Buenos Aires, 31-I-1913.)

9 Entrevista del autor de esta nota con Carlos Molina, 1982.

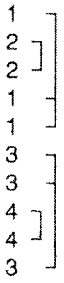
10 Tanto, que hoy día el payador sigue siendo un trabajador remunerado por el ejercicio de su oficio. Es un profesional en la sociedad a la que pertenece.

11 Entrevista del autor, 1974.

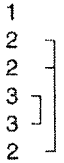
escrito. Para la improvisación solista se pedirán palabras o temas al público. También para el contrapunto, si bien en este caso será suficiente con la situación de desafío entre los dos contendientes. Una edición discográfica será en principio, para el payador orgulloso de su oficio, desconfiable [12].

dos

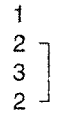
Las formas poéticas más utilizadas actualmente son la décima y la sextina o sextilla "criollas". La décima o "espinela" es una estrofa de diez versos octosílabos rimados el primero con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, y – en espejo – el sexto y el séptimo con el décimo, y el octavo con el noveno,



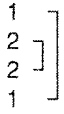
mientras que la sextilla es una estrofa de seis versos octosílabos rimados en general (como en el *Martín Fierro*) el segundo con el tercero y el sexto, y el cuarto con el quinto.



Se utiliza también la cuarteta (*"Gabino Ezeiza payó mucho en cuarteta"*, dice Molina [13]), de versos octosílabos rimados el segundo con el cuarto y el primero y tercero libres,



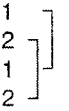
o bien el primero con el cuarto y el segundo con el tercero,



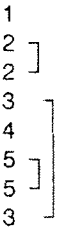
[12] En el volumen publicado por Sondor en el año 2002 (con el mismo título que el de Ayuí de 1982 reeditado en el 2000), que constituye un valioso documento de modos de cantar de un nutrido grupo de buenos payadores, se puede observar (y sentir) la diferencia entre las situaciones de riesgo y las de tranquilidad ante lo elaborado previamente. La falta de riesgo se hace más notoria en el disco de la Asociación de Payadores Bartolomé Hidalgo, que desperdicia la oportunidad de publicar payadas reales hechas con público. Es evidente que los editores no han entendido, en esos casos, cuál es el significado principal de la tradición payadoresca. Quizás por esa razón, la mayor parte de los escasos fonogramas que la documentan carecen de información básica acerca de lugar y fecha de cada grabación.

[13] Entrevista del autor, 1974.

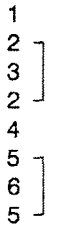
o bien el primero con el tercero y el segundo con el cuarto,



y la octavilla, de versos octosílabos rimados el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo, y el cuarto (agudo) con el octavo (agudo),



o bien el segundo con el cuarto y el sexto con el octavo.



La décima es la forma poética más admirada en la tradición rioplatense y la preferida en la payada de contrapunto (*"al menos actualmente"*, dice Molina [14]). La rima es en general consonante. Naturalmente, la capacidad de improvisar sobre esquemas poéticos de metro y rima prestablecidos que poseen los payadores es impresionante para cualquier auditorio, "letrado" o "iletrado", "culto" o "inculto". El contrapunto entre dos contendores talentosos llega a quitar el aliento del escucha, y la suma de la destreza en armar instantáneamente una estrofa tan compleja y rica como la décima y de la entrega en la fuerza de los contenidos, llega a emocionar y a conmover.

Es importante para la comprensión de la tensión creada, el tener en cuenta algunos de los factores tensantes. La morosidad en el suministro de las rimas, por ejemplo, que va en general acompañada por un rápido "despachamiento" de los últimos dos versos. O la presión sicológica del transcurso del tiempo. La presencia "acompañante" de las guitarras – la propia y la del contendor – establece una referencia métrica permanente e implacable, que permite a los payadores "apretarse" mutuamente en la necesidad de no errar la rima ("el consonante") ni el metro, y que deja en evidencia más fácilmente – y más dramáticamente – a aquél que demore en hallar su solución más de lo debido. *"La mayoría de las payadas terminaba con el abandono de uno de los rivales"*, historia Ismael Moya [15].

Hoy día acontecen también situaciones dramáticas, pero predomina la solución más "amigable" de llegar a un final conjunto, por encima de las divergencias de opinión y las posibles ofensas

[14] Entrevista del autor, 1982.

[15] I. Moya: *El arte de los payadores*, página 178.

mutuas surgidas a lo largo del desafío. Esta solución – en general para la o las estrofas finales –, también tradicional, es llamada "media letra" [16]. Cada contendor dice una parte de la estrofa, y si bien esto tiene mucho de fraternal, es en realidad un desafío adicional, puesto que cada payador obliga a entrar en sus rimas al rival. El ámbito de "media letra" es además un "estrechamiento" que va hacia la "firma" final, es decir la enunciación del nombre de ambos payadores. (La "firma" del trovador constituye, por su parte, otra supervivencia de origen remotísimo, y se la encuentra en lugares tan distantes del Río de la Plata como el Asia Occidental.)

tres

La forma musical más recurrida es hoy día la milonga cantada: un cedazo de ocho subdivisiones métricas agrupadas de a cuatro en una unidad métrica binaria, pero acentuadas implícita o explícitamente en la primera, la cuarta y la séptima subdivisión [17].

En todo caso, si bien la milonga es hoy la forma musical por excelencia de los payadores, no siempre lo fue. En el siglo XIX la forma base era la cifra, que se las arregla para sobrevivir aún hoy aquí y allá [18]. Consiste en una sucesión de enunciados vocales y comentarios incisivos de la guitarra, considerada por algunos como más apta para contenidos heroicos que la milonga. *"Lo que más se canta por cifra"*, dice Molina, *"es la décima y la sextilla"* [19]. Según testimonios [20], la milonga empieza a sustituir a la cifra a partir de su introducción por parte de Gabino Ezeiza, en una payada de contrapunto realizada en 1884.

Tanto la milonga como la cifra se suelen cantar en una entonación que para un punto de vista europeo sería calificable como "indefinida". En realidad es muy definida, pero no es compatible con el pensamiento tonal de la Europa occidental burguesa. Hasta el momento, este fenómeno y su probable origen sociocultural carecen de una explicación sólida. Más aún, en general son evitados en los trabajos musicológicos, o bien resultan asimilados al concepto de *recitativo* cuando se los trata de explicar al lector. Quede claro, entonces, que el sistema cultural al que pertenecen la milonga y la cifra (si es que se trata de uno solo) no es, en materia musical, ni tonal ni mucho menos de temperamento igual.

Hay otras variantes formales en la historia más o menos reciente de la payada. Gabino Ezeiza y José Betinoti habrían introducido, se dice [21], la octavilla por vals, en actitud que – como la de la introducción de la milonga – los "tradicionalistas" de hoy atacarían por irreverente. Por supuesto, la tradición nunca fue "tradicionalista", es decir ni quietista ni museística. *"Nos estamos jugando una partida muy brava"*, señalaba Carlos Molina en 1972. *"Entonces, el payador tiene que retomar sus mejores tradiciones"*.

---

[16] I. Moya: *El arte de los payadores*, páginas 242 a 249.

[17] Véase el capítulo **La milonga, las milongas**.

[18] Escúchese una improvisación por cifra de Nicolás Basso grabada en 1946 por Lauro Ayestarán y una composición con versos del payador Juan Pedro López (interpretada por Ángel Orestes Giacoy) grabada por el mismo Ayestarán en 1956, ambas en *Un mapa musical del Uruguay*. Carlos Molina utiliza la cifra en su canción "Contrapuntero", alternándola con milonga. Hace lo mismo, pero en forma irónica, en "La veda". Véanse ambas en el disco *El canto del payador*.

[19] Entrevista del autor, 1974.

[20] Nemesio Trejo en reportaje de Jaime M. Olombrada publicado en *La Opinión* de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 15-IV-1916. Citado por Ismael Moya.

[21] Entrevista del autor a Carlos Molina, 1982.

cuatro

Entre las características de la tradición payadoresca se encuentra la forma de emitir la voz. Tenemos aquí más de una vertiente, que parecen vincularse al contexto en el que cada payador desarrolla habitualmente su labor. El canto a la intemperie en festividades masivas previas a la aparición del micrófono (yerras, trillas, ferias ganaderas, festividades religiosas, etcétera) exigía una proyección a distancia de la voz, técnica fascinante [22] que se ha mantenido viva varias décadas después de esa irrupción tecnológica. No es grito, pero es estentórea. Y resulta plenamente compatible con un alto nivel de comprensibilidad de la palabra. El canto en locales cerrados y con amplificación por parlantes permite y justifica, por su lado, una emisión sin esa proyección a distancia, y hace posible vincular el oficio de payador con el de cantante de *estilos* [23]. De hecho, el traslado de la payada al ámbito urbano hacia fines del siglo XIX cobija a varios cantores criollos que cultivan el *estilo* y descuellan al mismo tiempo en la payada.

Es probable que un estudio en este terreno permita establecer escuelas o, al menos, líneas genealógicas. También en lo que se refiere a otras determinadas características del cantar, como los modelos de entonación adoptados (ver más arriba).

coda

Quedan muchos otros aspectos por dilucidar en la investigación del arte del payador – a pesar de los excelentes trabajos ya mencionados –. Ya vendrán quienes tomen a su cargo esa tarea.

Este texto reproduce, con variantes, el que fuera escrito en 1982 para el disco *El arte del payador, I* (Ayuí, A/E 37), reeditado (en versión ampliada) como disco compacto en el año 2002 (Ayuí, A/E 37 CD).

[22] Escúchese la emisión de Carlos Molina, que el micrófono se negaba a recoger en su plenitud.

[23] Véase el capítulo correspondiente.

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Cuando no se indica lo contrario, se trata de discos compactos.

Improvisaciones y contrapuntos reales, en público:

- Carlos Molina y Gabino Sosa: *El arte del payador. I*. Ayuí, A/E 37 CD.
- Lauro Ayestarán: *Un mapa musical del Uruguay*. Ayuí, A/M 38 CD. (Aquí, Ángel O. Giacoy y Ramón López.)

Piezas compuestas y contrapuntos grabados en estudio:

- Grabaciones históricas de Evaristo Barrios, José Betinoti, Antonio Caggiano, Higinio Cazón, Gabino Ezeiza, Sócrates Fígoli, Luis García, Juan Pedro López, José Madariaga, Arturo A. Mathon, Arturo de Nava y Ángel Villoldo: *Los payadores, vols. I & II*. Héctor L Lucci, s/n.
- Carlos Molina: *El canto del payador*. Ayuí, A/E 222 CD.
- Raúl Cano, Julio Gallego, Héctor Guillén, Eduardo Moreno, Carlos Rodríguez y Abel Soria: *Contrapunto*. Sondor, 44117. Vinilo.
- Élido Cuadro, José Curbelo, Julio Gallego, Juan Carlos López, Abel Soria, Gabino Sosa, Wáshington Montañez, Martita Suint, Héctor Umpiérrez y otros: *El arte del payador, vol. I*. Sondor, 8.202-2.
- Asociación de Payadores Bartolomé Hidalgo (Nilo Caballero, Gerardo Escobar, Héctor González, Juan Carlos López, Gabriel Lucero, Miguel Ángel Olivera, Alejandro Rodríguez, Gabino Sosa, Héctor Umpiérrez, Juan Zenón): *El payador. Payadas y canciones*. Montevideo, 2255-2.
- Roberto Ayrala, Juan Carlos Bares, José Curbelo, Jorge Gauna, Waldemar Lagos, Carlos López Terra, Jorge Alberto Soccodato y otros: *Los payadores, vols. I & 2*. Carmusic, 0112-02 & 0113-02.
- Catino Arias y Ángel Colovini: *Cantan los payadores*. Fonorama/Abril, Folklore-2007. Disco flexible de 19 cm.
- Juan Carlos Bares, Jorge Alberto Soccodato y otros: *Payadas y milongas*. Magenta, 13.021. Vinilo.

V

EL TANGO

dificultades para su estudio objetivo

La bibliografía existente en materia de tango es sumamente extensa, pero sumamente irregular. Este es el primer problema que se nos plantea al abordar su estudio. El punto más débil de esa bibliografía es el hecho de que rara vez se trata un aspecto estrictamente musical desde un punto de vista musical. Casi a la par de este déficit, debemos enfrentar una sorprendente carencia de rigor en el manejo de las evidencias. A menudo se aceptan como referencias bibliográficas válidas, textos de origen confuso y de exactitud improbable. Uno de los autores más citados es Jorge Luis Borges, que es muy buen escritor pero no necesariamente una fuente de datos confiable en lo histórico, en lo sociocultural o en lo específicamente musical. Él mismo, refiriéndose a las fuentes utilizadas para deducir la historia del tango, ha dicho que el problema no es de la referencia bibliográfica sino de quien la convierte en tal.

El tango queda entonces cubierto de leyendas. Negras en general. De las leyendas negras, una es la de su origen lupanario. El estigma es ilevantable. Pero resulta que no es que el tango sea lupanario sino que es la sociedad rioplatense toda de ese momento la que es lupanaria. También son lupanarios el vals, y el chotis, y la mazurca, y la polca, y la milonga, y... Pero le endilgamos la etiqueta sólo al tango [1]. Y luego nos la creemos. Otra leyenda es la de su origen en un medio delictivo. No parece haber asidero para tal afirmación, y Carlos Vega se encarga de evidenciarlo [2]. El uso en las letras de tangos de un lenguaje supuestamente privativo del ambiente delictivo, el lunfardo, no es prueba de su origen, debido fundamentalmente a dos razones: el desfasamiento cronológico entre ese origen del tango y el surgimiento del tango cantado, y la condición social no lunfarda de la casi totalidad de los autores de letras de tango en que se utiliza un vocabulario realmente lunfardo (se debe tener cuidado con la confusión entre lenguaje popular y lunfardo definido como lenguaje del medio delictivo) [3]. Otra leyenda es el desarrollo mal interpretado de una afirmación acerca de su marginalidad originaria, que pasa a ser entendida literalmente en un sentido "negativo" y da lugar a buenas confusiones.

[1] Blas Matamoro llega a distorsionar inocentemente la documentación (B. Matamoro: *La ciudad del tango*. Galerna, Buenos Aires, 1969, pp. 58/63), citando como letrillas de tangos tempranos las de otras especies musicales, lo cual sólo demuestra que existían textos zafados en la época, y nada más. Por otra parte, las letras de tango en el período del tango cantado (y del tango-canción, así diferenciado por algunos autores) serán en términos generales muy pudorosas, y difícilmente llegarán a plantear situaciones francamente eróticas. En el Río de la Plata, una tradición cultural popular parece rechazar la presencia de lo íntimo en la canción. *"Un violín que sea hombre, / que al dolor y al amor no los nombre"* dice Alfredo Zitarrosa en su canción "El violín de Becho" (1969), coincidiendo, en cierto modo, con un planteo de Atahualpa Yupanqui (a quien Zitarrosa había entrevistado pocos años antes).

[2] Carlos Vega: "La formación coreográfica del tango argentino". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 1, Buenos Aires, 1977.

[3] José Gobello y Luciano Payet: *Breve diccionario lunfardo*. A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1959. El tema es tratado también por otros autores.

Y hay aun otro problema para el estudioso: se entiende normalmente que las grabaciones de época, que se inician al parecer en 1902 [4], son pruebas fehacientes de cómo era – y cómo sonaba – el tango hacia principios de siglo. Ocurre que el disco y el gramófono eran en ese entonces – y por lo menos durante dos décadas más – un producto suntuario [5]. Si partimos de la base de que el tango era socialmente mal visto – por licencioso o asociable con lo licencioso [6] –, y de que quien fabricaba un disco lo hacía con intenciones de lucro – es decir, deseaba venderlo, y en la mayor cantidad de ejemplares posible –, deducimos que muy probablemente lo que se editaba en disco era previamente "adecentado". Es decir, falseado. Si tenemos en cuenta este dato, y comparamos esos documentos de época con documentos obtenidos décadas más tarde de algunos protagonistas de los comienzos del siglo [7], es probable que nos acerquemos más a la verdad histórica.

Otro problema, todavía, es el de la aceptación de las partituras editadas como prueba de la música allí representada, salteándose el hecho de que en música popular se pauta muy poco de lo que suena, y lo demás suelen ser sobreentendidos. Por eso los tangos que tocan las tías son tan malos tangos o tan poco tangos.

¿y qué pasó con el tango? ¿está muerto?

El tango está muerto. Esta es una afirmación muy común, y podríamos decir que expresa un hecho generalmente aceptado como cierto. Desde un punto de vista veguiano, podríamos decir que el tango ha completado ya hace tiempo su ciclo en tanto especie lírica y coreográfica [8]. Pero, ¿es cierto?

Supongamos que estamos de acuerdo con que el tango está muerto. La respuesta afirmativa a la pregunta del título de este capítulo puede ser – y ha sido – basada en la existencia de varias evidencias:

A - En tanto especie "universal" impuesta a través de y por los centros imperiales, el tango está muerto desde antes de la Segunda Guerra Mundial. Si es así, podemos decir que, en tanto música

---

[4] Boris Puga y Héctor Lorenzo Lucci proponen el año 1902. Jorge Novati e Inés Cuello consignaban los años 1906 (anuncios en pp. 32 y 33) y 1907 (texto en p. 34) en su trabajo "El tango como especie constituida" (en: Jorge Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. 1*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1980.)

[5] Boris Puga: "Gardel y nosotros" (entrevista de C. Aharonián). En: *Asamblea*, Montevideo, 6 y 20-VI y 4-VII-1985.

[6] Entre otros: Daniel D. Vidart: *El tango y su mundo*. Tauro, Montevideo, 1967.

[7] Las ejecuciones de tangos por el compositor y pianista Prudencio *El Johnny* Aragón (1887-1963 o 1964, argentino, radicado desde la segunda década del siglo en Uruguay) realizadas en 1958 por Lauro Ayestarán, han sido de gran ayuda para repensar la idea misma de qué y cómo era el tango hacia 1900. Y son de gran importancia en el momento de juzgar la validez como documentos absolutos de los contadísimos discos tempranos, en los que debe ser tenida en cuenta a priori la presencia del "productor", del que hemos hablado ya. Por supuesto que no debemos descuidar la posibilidad de que esas ejecuciones pianísticas de Aragón efectuadas en 1958 puedan contener muchos elementos de lenguaje incorporados inconscientemente por él en las décadas que lo separan de los comienzos del siglo. Algo parecido puede ocurrir con las reconstrucciones de Argentino Galván, en la década del 1960 (véase el disco *Historia de la orquesta típica*, Music Hall, 12108, Buenos Aires, 1966).

[8] Escribe Carlos Vega en 1965: *"Estas especies se constituyen sobre las bases de las disponibilidades circundantes – a menudo son la continuación de otras o su modificación –, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión"*. (C. Vega: "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista Musical Chilena*, N° 188, Santiago, VII/XII-1997.)

de moda y danza de moda [9] válidas internacionalmente, está muerto desde hace más de medio siglo.

Si es cierto que el tango estaba de moda en Europa desde los primeros años de la segunda década del siglo, inmediatamente antes de la Primera Guerra Mundial [10], podemos afirmar entonces que el tango ha tenido un ciclo vital internacionalmente válido de menos de treinta años.

B - En tanto especie "nacional" o "regional" [11], podemos observar que el tango "adoptado" por la metrópoli [12] es un fenómeno nacido hacia 1890 [13] en las ciudades-puerto del Río de la Plata – como danza con música instrumental que inicia un período cantado hacia fines de la segunda década de este siglo [14]–, fenómeno que:

a - está en decadencia en tanto danza hacia fines de la cuarta década [15];

b - está en decadencia en tanto creación poética y musical hacia fines de la quinta o mediados de la sexta décadas;

c - está en decadencia en tanto música ejecutada en vivo hacia la misma época;

ch [16] - está en decadencia en tanto bien de consumo hacia mediados de la sexta década.

De modo que podría ser considerado agotado o finiquitado en tanto hecho sociocultural viviente después de 1955 [17]. Es decir, desde hace alrededor de medio siglo [18]. Su ciclo "nacional" o "regional" en el marco de los parámetros normalmente aceptados habría sido de aproximadamente 65 años.

---

[9] *"Las especies de la mesomúsica obedecen al régimen de la moda – en el grado de la duración media –"* (Vega: "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos", ya citado).

[10] Véase, entre otros: José Gobello: *Crónica general del tango*. Fraterna, Buenos Aires, 1980. Jorge Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. I*, ya citado.

[11] Véase más adelante la discusión acerca de la calificación de su verdadera área sociocultural.

[12] C. Vega: "Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos", ya citado.

[13] C. Vega: "La formación coreográfica del tango argentino", ya citado.

[14] Entre otros: Idea Vilariño: *El tango*. 2 fascículos. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, pp. 413 y 531/533.

[15] *"Se perdió el baile"*, dice Osvaldo Pugliese (Hilda Guerra [compiladora]: *2x4 = Tango*. Grupo Editor, Buenos Aires, 1980). *"El tango del cuarenta se automutila en muchos sentidos"*, dice Idea Vilariño. *"[La gente], después de haber dejado de bailar el tango, dejó de cantarlo y se convirtió en un público totalmente pasivo"* (I. Vilariño: *El tango*, ya citado).

[16] Me permito seguir resistiendo contra la muerte de la letra "ch" decretada por la Real Academia Española.

[17] Dieter Reichardt: "Tango y represión". En: Berliner Festspiele (comp.): *Magazin Horizonte '82*, Berlín Occidental, 1982. Véase también: Rafael Bayce: "El tango: de conquista a obstáculo cultural". En: *Jaque*, Montevideo, 10 y 31-XII-1986.

[18] Wáiner e Iturriberry dicen hacia 1970: *"es justamente en Piazzolla donde parece detenerse la carrera de incesante enriquecimiento [...]. Los quince años de soledad de Piazzolla son los quince años de crisis del tango."* Y se preguntan: *"¿Crisis, frustración?"* (José Wáiner y Juan José Iturriberry: *El tango*. Editores Reunidos y Arca, Montevideo. 1969, p. 58).

Puede ser útil detenerse un momento en el caso de este protagonista de la historia tardía del tango. Piazzolla se circunscribe en el Río de la Plata a un sector social muy particular, definible maliciosamente como pequeñoburgués con pátina cultural. Su talento es sin duda muy grande, tanto a nivel interpretativo como a nivel compositivo, pero es en éste en el que su figura va a desempeñar un papel ambiguo e históricamente cuestionable. Desde fines de la década del 1950 se autoproclama "vanguardia", pero no como *parte* de una vanguardia sino como *la* vanguardia. Su ego lo lleva a establecer cortes tajantes con la continuidad histórica, cortes que afectan de un modo u otro el quehacer de los demás. Y lo que Piazzolla aporta no es siempre oro. En tanto compositor y

¿estará vivo?

Pero podemos encontrar argumentos – y también los hay – que nos permitan afirmar que, por el contrario, el tango no ha muerto [19].

Ahora bien. Para poder establecer qué es lo que está vivo, deberíamos estar en condiciones de definir qué es lo que es el tango. ¿Estamos en condiciones? [20] En realidad se trata de un tema muy complejo [21], debido, entre otras razones, a que:

A - Aquello que hemos aceptado como tango al establecer su ciclo vital, no constituye un hecho cultural nuevo en 1890 [22]. Por el contrario, se trata de la confluencia – en su desarrollo histórico normal – de varios hechos anteriores:

a - una coreografía elaborada anónimamente hacia mediados del siglo XIX, que se generaliza – al menos en los locales de baile no oficiales de Buenos Aires – antes de 1880 [23];

---

arreglista, es largo a veces, y retórico, y sobrecargado. Y peligrosamente ecléctico en general. La historia toda de Piazzolla se escribe con abundancia de frescura, de inteligencia, de solidez, pero también de pegotes, de citas, de ingenuas "marchas armónicas", de "bordaduras" tomadas en préstamo del barroco europeo tardío, de concesiones repentinas a una sentimentalina banal. Piazzolla siente aquí y allá la necesidad de hacer aparecer su "cultura", y nosotros, pequeñoburgueses post-1955, quedamos muy contentos. Bach le da respetabilidad de salón al corte y la quebrada, y Bartók le suministra criterios de armonización. Además, en Piazzolla falta bailabilidad, voluntariamente (véase, entre otros, J. Gobello: *El tango como sistema de incorporación*, ya citado). Y falta pelvis (que podía estar a pesar de la intención no bailable). ¿Será que en su ingenua fe en el "progreso" en materia de cultura, Piazzolla ha creído más avanzado el no bailar que el bailar? Es más: si en su música falta pelvis, ¿no será porque él responde a un público con vergüenza de su pelvis, con vergüenza de las suciedades del tango amado y temido en secreto, y condenado públicamente? (C. Aharonián: "Preludio y captura". En: *Brecha*, Montevideo, 23-VI-1989. Véase también: "Luces y sombras de Ástor Piazzolla". En: *Posdata*, Montevideo, 14-VI-1996.) Es sintomático que tras Piazzolla, nacido en 1921 y muerto en 1992, no haya tres o cuatro generaciones de creadores de relevancia, como en todo terreno cultural vivo.

[19] Han sido muy esclarecedoras en este sentido las varias mesas redondas y paneles organizados por la institución Joventango en Montevideo a fines de la década de 1980. Quien esto escribe fue invitado a participar en dos de los paneles.

[20] La mayor parte de la extensa bibliografía no llega a preocuparse por definir aunque sea someramente el concepto de tango. Rodolfo Mederos decía a fines del siglo XX: *"Me declaro impotente para determinar cuáles son los elementos definitorios del tango. Además, sería muy pedante"*. E insistía: *"En este momento, yo no me animaría ni siquiera a definir al tango."* (Clase magistral en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 6-X-1994.)

[21] Véanse especialmente los siguientes textos: C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines". En: *Revista Musical Chilena*, N° 101, Santiago, VII/IX-1967. C. Vega: "La formación coreográfica del tango argentino", ya citado. Véase también: J. Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. I.*, ya citado, pp. 23/35 y 51/86.

[22] José Sixto Álvarez, conocido como Fray Mocho, escribe en 1903 bajo el seudónimo Sargento Pita: *"este [tango] de la actualidad no es ya un pendón de bandería, como en tiempos de alsinistas y mitristas [...], y si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía"*. Antes, ha dicho: *"La memoria del tango se ha salvado debido a los Podestá que la conservan, pero la silueta del compadre pendenciero que lo bailaba, se perdió para siempre, y apenas evocan sus contornos que se esfuman, los pocos sobrevivientes de algún drama sangriento de aquel tiempo"*. Y luego: *"El compadrito criollo y el italiano acriollado de la Boca, eran los famosos cultivadores del tango, pero ellos como éste han desaparecido de la escena"*. (Sargento Pita: "El tango criollo". En: *Caras y Caretas*, año VI N° 227, Buenos Aires, 7-II-1903.)

[23] C. Vega: "La formación coreográfica del tango argentino", ya citado, pp. 13/15. J. Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. I*, ya citado, pp. 89/102.

b - una música en la que confluyen a un mismo tiempo varios elementos [24]:
- quizás el tango andaluz (o tango gitano, o tango español) [25],
- quizás el tango cubano (o tango americano) [26],

---

[24] Éste ha sido probablemente el punto más discutido en los enfoques teóricos sobre el tango, y continúa siendo un punto difícil. Para el autor de este trabajo también.

[25] Véanse, entre otros, los siguientes textos: C. Vega: *Danzas y canciones argentinas*. Edición del autor, Buenos Aires, 1936. C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines", ya citado, pp. 52/53. C. Vega: "La formación coreográfica del tango argentino", ya citado, p. 15. J. Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. 1*, ya citado, pp. 10/14.

En la documentación fonográfica obtenible hoy día el tango andaluz parece tener poco que ver con el tango rioplatense. ¿Por qué – contrariando el principio mecanicista colonial de que en América todo "viene" de algún lado – no puede suponerse que varias especies musicales andaluzas tengan su origen, al revés, en América? Véanse las dudas de Alejo Carpentier (*La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México, 1946). Si el cante flamenco puede documentarse recién desde fines del siglo XVIII, ¿qué información nos permite la poco científica arrogancia de suponer que de allí "bajan", inevitablemente, varias de nuestras especies musicales latinoamericanas? Si el tango andaluz tiene su aparente origen *"en Cádiz y sus puertos, Jerez y Triana, con extensión hasta Málaga"* (Manuel Ríos Ruiz: *Introducción al cante flamenco*. Istmo, Madrid, 1972), ¿qué argumento nos permite desechar su origen "marítimo"? Fernando Quiñones hace un aporte inesperado al señalar, refiriéndose a lo etimológico: *"Tal vez, junto a «flamenco» y «caña», la procedencia de la palabra «tango» haya sido la más debatida entre los investigadores y estudiosos del cante. [...] Es de considerar, y vaya como toque de atención para unos y otros estudiosos, que el probable origen negroafricano del sufijo «-ngo» y las posibles influencias de filiación negra sobre el arte folclórico gitano-andaluz [...] pueden arrojar cierta luz, tan difícil de desentrañar como respetable, sobre la problemática cuestión"* (F. Quiñones: *De Cádiz y sus cantes*. Ediciones del Centro, Madrid, 1974).

Véase además el interesante testimonio de 1862 de Charles Davillier, citado por Vega (*Danzas y canciones argentinas*, ya citado, p. 263). El hecho de que algunas líneas melódicas andaluzas se adoptasen en el Río de la Plata – argumento habitual para señalar filiaciones de ese origen – no prueba nada más que eso. Una canción boliviana adaptada al ritmo de *lambada* no prueba que la lambada se origine – como se ha afirmado a nivel periodístico – en Bolivia (véase el capítulo XI en: C. Aharonián: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Ombú, Montevideo, 1992). Otros innumerables casos pueden ilustrarnos sobre el mecanismo expuesto por Vega en su ensayo "La mesomúsica". Y no sólo por aquello de que *"es más barato para las compañías grabadoras vender un solo tipo de música en todo el mundo"* que explica Nélson Lins de Barros (Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho y Paulo Pontes: *Opinião*. Edições do Val, Río de Janeiro, 1965.). Uno de esos casos, por ejemplo, es el de "La bamba", una canción tradicional anónima mexicana con margen para la improvisación de versos: grabada aparentemente por vez primera en marzo de 1940 por Andrés Huesca y sus Costeños para la Rca Victor, que había irrumpido por ese entonces en México, tendrá en las décadas siguientes una historia de apropiaciones indebidas, que incluirán los derechos autorales. Entre otros, figurará entre sus "aprovechadores" Claus Ogerman, que la registrará como propia (también para la Rca). Antes de esta versión de Ogerman, unos señores Bert Russell y Phil Medley la variarán un poco y la registrarán como "Twist and shout", canción que grabarán The Topnotes en 1961, The Isley Brothers en 1962 y The Beatles en 1963. Re-lanzada en 1988 desde los Estados Unidos como "La bamba" por Los Lobos, con el apoyo de una pesada artillería publicitaria, film incluido, será tomada – paradoja de paradojas – por la campaña chilena por el *"no"* contra el continuismo de Pinochet, y luego retomada por la campaña uruguaya por la derogación de la ley de amnistía a los militares que incurrieron en delitos durante la dictadura ("voto verde"). Véase el apéndice I.

[26] C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines", ya citado, pp. 53/60. J. Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. 1*, ya citado, pp. 5/10.

No queda muy claro qué es estrictamente el tango cubano de hacia mediados del siglo XIX (Argeliers León: *Del canto y el tiempo*. Letras Cubanas, La Habana, 2ª edición, 1984, p. 176). Sería necesario un trabajo más a fondo en este terreno para poder aclarar conceptos acerca de su vinculación con el tango rioplatense de fines del mismo siglo (obviamente la identidad de palabras – como en cualquier otro hecho – no prueba otra cosa que la mera identidad de palabras). Véanse, eso sí, los elementos comunes del danzón con el tango cubano (nuevamente A. León, pp. 282/283) y el aire común del danzón de la década del 1920 con su tango rioplatense contemporáneo (otro tema que merece un estudio pormenorizado). Como referencia, óiganse los danzones de charanga interpretados por la Charanga Típica dirigida por Guillermo Rubalcaba ("Fefita" de José Urfé, "Tres lindas cubanas" de Antonio María Romeu) o por la Orquesta Folklórica dirigida por Odilio Urfé (la versión de charanga de "El ñáñigo" de Enrique Peña, en el disco *Antología del danzón* producido por María Teresa Linares, Areíto, LD-3724, La Habana, 1961). Y léanse con desconfianza las referencias no documentadas de Alejo Carpentier (*La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 62/63) a un tango genérico de hacia 1800 y su relación con la contradanza de esa época.

- quizás el *tango brasileiro* (o maxixe) [27],
- muy probablemente la danza habanera (llamada primero danza, y finalmente habanera a secas) [28],
- probablemente algunas músicas de los esclavos negros del Río de la Plata (o al menos de Montevideo) [29] y aun de otras regiones de América Latina [30],
- casi seguramente las dos – o más – especies conocidas como milonga [31]: la milonga cantada – todavía rural [32] o ya urbana [33]- y la milonga instrumental-bailable [34],

---

[27] C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines", ya citado, pp. 61/64. Véase también respecto al *tango brasileiro* el aire común, "de época".

[28] C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines", ya citado, pp. 64/65. L. Ayestarán [Flor de María Rodríguez de Ayestarán y Alejandro Ayestarán, comps.]: *El Folklore musical uruguayo*. Arca, Montevideo, 1967, pp. 86/92. J. Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. I*, ya citado, pp. 5/10.
Óiganse los bajos habanerados en la mayoría de los tangos documentados en disco en las primeras dos décadas del siglo. Y, desde antes, en los tangos documentados en partituras. Y confróntese con la oposición entre tango rioplatense y habanera planteada por Gobello en "La esencia del tango", ensayo de 1980 reproducido como apéndice de un texto suyo de 1987 (J. Gobello: *El tango como sistema de incorporación*. Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires). Y en la interrelación más intrincada entre tango cubano y habanera planteada por A. León (*Del canto y el tiempo*, ya citado). En todo caso, la literatura musical cubana parece darle – lamentablemente – bastante poca importancia a las especies musicales que Cuba exportó al mundo, y entre ellas a la habanera – que no era conocida por habanera en La Habana, como señala Carpentier -.

[29] Véanse los siguientes textos: L. Ayestarán: *La música en el Uruguay, vol. I*, ya citado, pp. 51/111. C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines", ya citado, pp. 51/52. Ventura R. Lynch: *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*. Imprenta La Patria Argentina, Buenos Aires, 1883, p. 28.
La vinculación es muy probable si nos referimos al estudio comparado con expresiones afromontevideanas documentables en el siglo XX, y se hace muy verosímil si se superponen experimentalmente los entramados métricos del tango y del candombe. De hecho, tango y candombe encuentran su punto de encuentro en algún momento del siglo XX, y algunos compositores e intérpretes (el argentino Alberto Castillo, el uruguayo Romeo Gavioli) desafían la resistencia sorda a la evidencia de la vinculación, haciendo públicos sus "candombes" tanguísticos, que serán interpretados incluso con acompañamiento de conjuntos de tamboriles afromontevideanos. El encuentro aparecerá subrayado en años recientes por músicos más jóvenes (Ruben Rada en su "Chinga Chilinga", grabada en 1975 con Camerata Punta del Este, Mauricio Ubal en su "Como el clavel del aire", grabada en 1989). Pero esa vinculación es dudosa – dado el obstáculo interpuesto por las rejas del fuerte racismo imperante – en lo que se refiera a la influencia directa, en la segunda mitad del siglo XIX, de las expresiones todavía "de gueto" de ese entonces.
Por otra parte, cuando Lauro Ayestarán desestima el peso de la cultura afroamericana en la conformación de las nuevas especies musicales populares del Río de la Plata lo hace teniendo en cuenta su peso a mediados del siglo XX, pero olvida que el peso de la población negra hacia 1800 era enorme, según sus propias observaciones (L. Ayestarán: *La música en el Uruguay, vol. I*. Sodre, Montevideo, 1953). Véase la llamada 12 en el capítulo **La música del tamboril**.

[30] C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: Las especies homónimas y afines", ya citado, pp. 60/61.

[31] J. Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. I*, ya citado, pp. 15/18. Véase el capítulo **La milonga, las milongas**.

[32] J. Wáiner y J. J. Iturriberry: *El tango*, ya citado, p. 44.

[33] I. Vilariño: *El tango*, ya citado, pp. 412/414.

[34] C. Vega: *Danzas y canciones argentinas*, ya citado, pp. 261 y 273. C. Vega: "La formación coreográfica del tango argentino", ya citado, p. 19. Véase también L. Ayestarán: *El Folklore musical uruguayo*, ya citado, pp. 67/77. Y L. Ayestarán [F. de M. R. de Ayestarán y A. Ayestarán, comps.]: *Teoría y práctica del Folklore*. Arca, Montevideo, pp. 48/58.
Explórense en este tema las ambigüedades: "Milonga de andar lejos" de Daniel Viglietti, y su aire de tango piazzolliano. "Milonga triste" de los tangueros Homero Manzi y Sebastián Piana, y sus idas y vueltas: por ejemplo, la versión del folclorista Atahualpa Yupanqui, y luego la de Alfredo Zitarrosa, etiquetado también como folclorista. Dice Zitarrosa en su canción "Milonga madre": *"Milonga madre, cantando te conocí, / yo no supe ni cuándo; / sé que una tarde en un tango te pude oír, / tarareándolo. [...] Y por tus anchas caderas, milonga madre, / de andar campesino, la yumba se abrió camino / y nació troyera en el milongón."*

- y aquí surge la pregunta base: ¿no nos estaremos equivocando, todos, y nos salteamos el verdadero árbol genealógico, con el tronco común y los hijos, nietos, hermanos, tíos, primos, etcétera? [35];

c - una poesía en la que confluyen también varios elementos, más diversos aun que en la música:
- la tradición de los payadores [36] y la más general del repertorio criollo (incluido el refinadísimo estilo y el más reciente vals criollo) [37] – renovadas ambas tradiciones por y para una sociedad que se ha visto renovada hacia fines del siglo XIX [38] –,
- la canción escénica "ligera" española (zarzuelesca, tonadillera) del mismo período [39].

B - Durante el desarrollo de su historia aceptada, el tango va a agregar, a las arriba enumeradas, algunas características que son conocidas generalmente como propias del tango, aun cuando no están todavía presentes hacia 1890:

a - la aparición del canto como factor relevante, y su afirmación a través de varios intérpretes de calidad, y hasta algún caso de excepcional refinamiento [40];

---

[35] No es imposible que las especies que se supone que confluyen en el tango sean todas más o menos contemporáneas y haya algún o algunos abuelos comunes. Lo señalado por Juan Álvarez en 1908 (recogido por Vega en *Danzas y canciones argentinas*, ya citado, p. 239) puede ayudar a sostener esto. Dice Álvarez encontrar *"semejanzas fácilmente notables entre el tango [argentino], la habanera y la milonga, diversos aspectos de una misma cosa"*. Dice Vega mismo (mismo libro, p. 263): *"Se explica así que la identidad del ritmo armónico de la milonga, la habanera y el tango – tres especies que se cultivan al mismo tiempo en el mismo lugar – haya originado frecuente confusión de los respectivos nombres. Cada especie, en efecto, ha recibido el nombre de una de las otras. De esta confusión, que prácticamente debió producirse todos los días, sólo por casualidad han quedado constancias escritas."*

[36] I. Vilariño: *El tango*, ya citado, pp. 410/414 y 529. Véase también: L. Ayestarán: *Teoría y práctica del Folklore*, ya citado, pp. 48/58; Marcelino M. Román: *Itinerario del payador*. Lautaro, Buenos Aires, 1957. Ismael Moya: *El arte de los payadores*. P. Berruti, Buenos Aires, 1959. Y el capítulo correspondiente en este volumen.

[37] I. Vilariño: *El tango*, ya citado, pp. 410/414. Véase también la nota 40.

[38] Carlos Vega: "Antecedentes y contorno de Gardel". En: Cátulo Castillo y otros: *Buenos Aires tiempo Gardel*. El Mate, Buenos Aires, 1966.

[39] I. Vilariño: *El tango*, ya citado, pp. 411. C. Vega: *Danzas y canciones argentinas*, ya citado.

[40] Creo que vale la pena detenerse en un aspecto poco observado de la personalidad y la trayectoria de Carlos Gardel: su relación con la especie musical llamada en nuestra área cultural estilo o triste. Sabido es que Gardel no graba tangos durante varios años de su carrera: en 1912 no graba ninguno (de las 14 piezas grabadas ese año, 8 son estilos; el resto son dos valses, dos "canciones", una cifra y una vidalita). En 1917 – en que retorna a los estudios – graba con José Razzano un primer tango, "Mi noche triste", tras 18 canciones de otra índole, y en 1919 – recién – el segundo, "Flor de fango". Dieciséis registros más tarde, "De vuelta al bulín". De acuerdo con la discografía de Boris Puga y con las reediciones llevadas a cabo por Horacio Loriente, antes de grabar "Ivette", su cuarto tango, ya tiene en su haber – en versión solista o junto con Razzano – 57 piezas que *no* son tangos (y Razzano solo, otras 4), 14 de las cuales, por lo menos, son estilos. Es cierto que el tango cantado "surge" con "Mi noche triste". Pero creemos importante tener una visión objetiva de cuáles son las especies cultivadas y presentadas en público por Gardel en los años iniciales de su carrera mayor (entre sus probables 25 o 27 y sus probables 33 o 35 años de edad). Hasta aquí lo cuantitativo. ¿Qué importancia tiene la presencia de una quincena de estilos frente a tres solitarios tangos? En primer término, una comprobación meramente material. Gardel era cantante de estilos. (Razzano también, e Ignacio Corsini también.) Y un buen cantante de estilos. Un "estilista" no apreciado por los "entendidos" no habría osado desafiarlos en el disco, justo en los años iniciales de la industria fonográfica local, cuando cada registro adquiría relevancia pública, y difícilmente podía pasar inadvertido. Tres o cuatro estilos, vaya y pase. Una quincena es mucho. (Y otro hecho importante: el cantar estilos no se termina en 1920, sino que continúa hasta 1933 por lo menos – si nos atenemos a los estilos "manifiestos" y descartamos los estilos "encubiertos", como "Mi Buenos Aires querido" –.)

Si Gardel era cantante calificado de estilos, eso se debía a que había sido enseñado debidamente en la no-institucionalizada – pero no por ello menos real – escuela de los estilistas. Ocurre que el estilo tenía muy precisas reglas de juego, una de las cuales es su estructura formal, otra la decantada elaboración de sus versos y otra el

b - una poesía en la que, en consecuencia:
- confluyen más tarde las expresiones teatrales contemporáneas "nacionales" o "regionales" (el sainete criollo) [41],
- y finalmente la poesía culta latinoamericana de las décadas precedentes (especialmente Rubén Darío) [42];

c - la acentuación de sus particularidades rítmicas, no tan definidas entonces [43];

ch - un cambio (¿gradual?) en timbre (y la progresiva importancia concedida al bandoneón en lo referente a las opciones de instrumentos) [44];

d - la diferenciación de más de un gesto expresivo y más de un *tempo*, todos ellos aceptados como tangos por sus consumidores habituales [45];

e - un permanente espíritu renovador – al menos hasta la década del 1950 –, tanto en música como en texto [46];

---

refinamiento de su cantar. Refinamiento en el decir y refinamiento en la emisión vocal. O sea: un estilista no es un estilista si no dice muy bien y si no posee una llamativamente trabajada emisión de voz. No sabemos de dónde viene este modo de cantar del estilista, que no es gritado ni gutural ni nasal ni penetrante, que no se adecúa a los cánones de prestigio de la cultura dominante de ese momento, y que se aproxima – en una referencia europea para explicar la cosa – más a la emisión madrigalista que a la operática o zarzuelística (a las que se ha querido vincular a Gardel, insistentemente). Dentro de las características de esa emisión está, por ejemplo, el pasaje fluido al y del falsete. Entonces, ¿por qué preguntarse tanto dónde y cómo aprendió Gardel a cantar "así"?

41 I. Vilariño: *El tango*, ya citado, pp. 411, 541, 544, 547. D. Reichardt: "Tango y represión", ya citado, p. 51.

42 I. Vilariño: *El tango*, ya citado, pp. 427/429.

43 Véase nota 7.

44 Horacio Arturo Ferrer: *El tango, su historia y evolución*. A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1960. H. A. Ferrer: *Historia sonora del tango*. El Libro Sonoro, Montevideo, 1964. Luis Adolfo Sierra: *Historia de la orquesta típica*. A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1966. J. Wáiner y J. J. Iturriberry: *El tango*, ya citado. B. Matamoro: *La ciudad del tango*, ya citado. Arturo Penón y Javier García Méndez: *El bandoneón desde el tango*. Coatl, Montreal, 1986. Véase también: Maria Dunkel: *Bandonion und Konzertina*. Emil Katzbichler, Múnich y Salzburgo, 1987.
La introducción del bandoneón reviste una excepcional importancia. Se suele asegurar, fantasiosamente, que su aparición "enlentece al tango" por ser todavía insuficiente la técnica de ejecución de sus ejecutantes. Un bailarín que se encuentra con que la orquesta no toca *a tempo*, abandona ese local de baile y se va a otro. La razón del enlentecimiento habría que buscarla en la afectividad de su público, lo cual puede significar también una variación del sector social que lo consume – veremos esto más adelante –, y quizás una modificación de función.

45 Véanse los textos de Ferrer, Sierra, Wáiner y Iturriberry, Matamoro, y Penón y García Méndez enumerados en la llamada 44. Véase también *El tango*, de I. Vilariño. Escúchense, por ejemplo, "[Gran] Hotel Victoria" (de Feliciano Latasa) por Francisco Canaro y su orquesta típica (metrónomo en torno a 120), y "Rodríguez Peña" (de Vicente Greco) por Roberto Firpo y su cuarteto (metrónomo en torno a 164).

46 Mismos textos que en la llamada 45. Véase también: Jorge A. Dubatti: "Los vanguardistas literarios de los años 20 se dan la mano con el tango". En: *Clarín*, Buenos Aires, 25-II-1988.
Sugiero ver el proceso histórico del lenguaje escuchando una sucesión de versiones de un mismo tango a través de las décadas:
a) el ya citado "[Gran] Hotel Victoria" (música de Feliciano Latasa, texto posteriormente incorporado de Carlos Pesce), por ejemplo, a través de las siguientes grabaciones (cuya idea – y la base del material – debo a Horacio Loriente): Estudiantina Centenario (1910), Orquesta típica criolla de Vicente Greco (1912), Banda Municipal de Buenos Aires (¡!) (1913), Orquesta de Roberto Firpo (1922), Orquesta de Francisco Canaro (1935), Orquesta de Ángel D'Agostino (con Ángel Vargas como cantante) (1945), Orquesta de Joaquín Do Reyes (1951), Quinteto Real (1964);
b) "El entrerriano" (compuesto hacia 1897 por Rosendo Mendizábal), también por ejemplo, a través de las siguientes grabaciones (cuya idea – y base del material – debo en este caso a Carl-Gunnar Åhlén): Jaime Gosis (en estilo de la época del autor bajo la dirección musical de Argentino Galván), Julio De Caro y su orquesta (hacia 1928), Francisco Canaro y su orquesta típica (1929), Roberto Firpo y su cuarteto (hacia 1940), Rodolfo Biagi y su orquesta típica (1941), Aníbal Troilo y su orquesta típica (1952), Horacio Salgán y su orquesta (1956), y un "retro": Quinteto Pirincho (1959).

f - la adopción, para una buena cantidad de tangos cantados, de formas dialectales "bajas" del castellano rioplatense, y especialmente – pero no únicamente – del lunfardo generado supuestamente por el submundo de los delincuentes [47];

g - la incidencia, en los textos, de creadores social y políticamente comprometidos (y no necesariamente embanderados) [48].

¿podemos definirlo?

En base a lo anterior, quizás sí estemos en condiciones de definir aproximadamente el tango.

Podemos decir, entonces, que se trata de:

a - una coreografía bastante definida durante medio siglo, coreografía que hacia mediados del siglo XX – o incluso antes – es sentida por la generación joven como perteneciente al pasado, y rechazada [49];

b - un metro musical flexible, que hacia 1930 tendrá un valor metronómico de negra = 116, para un compás casi estricto de 4x8 (que es habitualmente escrito en dos compases de 2x4, o en uno de 4x4, e incluso discutido como un posible 2x2) [50];

c - una bastante elevada cantidad de fórmulas rítmicas, no sistematizadas en toda su extensión hasta hoy, fórmulas entre las cuales son muy comunes los siguientes elementos:

las variaciones de semicorchea-corchea-semicorchea o corchea-negra-corchea – el viejo "pie de milonga" de la milonga bailable, que debería escribirse en realidad semicorchea-corchea-semicorchea-negra (o corchea y silencio de corchea) o corchea-negra-corchea-blanca (o negra y silencio de negra), en su gesto completo –,

---

[47] José Gobello y Eduardo Stilman: *Las letras del tango, de Villoldo a Borges*. Brújula, Buenos Aires, 1966. D. D. Vidart: *El tango y su mundo*, ya citado. D. D. Vidart: *Literatura y tango*. Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1969. I. Vilariño: *Tangos* [antología]. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.

[48] Norberto Galasso: *Discépolo y su época*. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967. J. Wáiner y J. J. Iturriberry: *El tango*, ya citado. I. Vilariño: *El tango*, ya citado. D. Reichardt: "Tango y represión", ya citado.

[49] B. Matamoro: *La ciudad del tango*, ya citado, p. 227. Véase este tema documentado ya en las últimas películas (1934/1935) protagonizadas por Carlos Gardel. En la quinta década del siglo, el tango es "baile de veteranos", es decir adultos. En la sexta década, un adolescente se avergonzaría de bailar tango en los medios pequeñoburgueses (y por supuesto en los burgueses) tanto de Buenos Aires como de Montevideo. Dice Juan José Mosalini: *"Poco a poco, empezaron a disminuir los bailes, y tocar tango te dejaba fuera de foco en tu generación."* (J. Wáiner y C. Aharonián: "Tradición, originalidad y universalidad del tango" [entrevista al trío Mosalini-Beytelman-Caratini]. En: *Brecha*, Montevideo, 10-X-1986.)

[50] En la segunda mitad del siglo XX, los arreglistas habituales escriben sus partituras en 4x8. Así lo hace también Piazzolla, no en la partitura de un tango compuesto en 1946 (que está en 2x4), pero sí por ejemplo en las de sus composiciones de 1954/1955 – Julio Korn, Buenos Aires, 1956 –). En cuanto al problema genérico, y abarcando el proceso histórico todo, dice Lamarque Pons: *"Me atrevo a asegurar que quienes emplean el «dos por cuatro» como una definición pintoresca, [...] se están refiriendo únicamente al tango primitivo, que ése sí, se escribía y se marcaba en dos tiempos. Pero a partir de 1917, año del estreno de "La cumparsita" y de la primera letra propiamente de tango, es decir de "Mi noche triste", el tango canción que vendrá entonces junto con el tango para piano, tipo romanza y otras variedades, que convergerán con el tango actual o moderno, se marcará en «cuatro», aunque por mucho tiempo el «dos por cuatro» se defenderá como pueda y no querrá retirarse así nomás del lugar que le corresponde, al preceder la entrada de la melodía. / Los compositores terminaron por comprender que eso del «dos por cuatro» era falso, y se decidieron por el «cuatro por ocho» o por el «cuatro por cuatro» ya que en cualquiera de las dos, se marca nítidamente el ritmo en cuatro tiempos. Eso ya no se discute más. [...] El «dos por cuatro» seguirá viviendo en la milonga rioplatense en la que perdurará también, toda la gracia y todo el ritmo chispeante y alado que tenía el llamado tango de «la guardia vieja»."* (Jaurès Lamarque Pons: *El tango nuestro de cada día*. Arca, Montevideo, 1986.)

y un sustrato implícito de una pulsación de dos corcheas con puntillo y una corchea, o dos negras con puntillo y una negra, o bien tres-tres-dos – como en la milonga cantada y en otras especies musicales de América [51] –;

ch - una sensibilidad particular para la forma de fraseo "suingueado" que es común en las expresiones afroamericanas, y que el punto de vista europeo acostumbra analizar – erróneamente – como ritmo sincopado [52];

d - una creciente preferencia por *rubati*, relativos – la melodía vocal o instrumental se mueve en *rubato* sobre un sustrato métrico impasible – o absolutos;

e - un espíritu formal flexible en su música y en su texto [53];

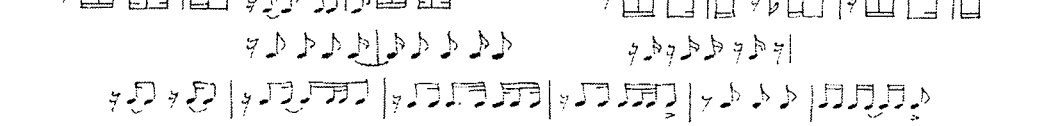
f - un metro poético variable [54];

g - un ámbito temático bastante persistente para los textos [55];

h - una especial habilidad para manejarse con lo banal (y más exactamente con lo cursi), con lo marginal, y al mismo tiempo con la bailabilidad y aun con lo demagógico, sin perder – y esto es algo muy importante – calidad creativa e interpretativa [56].

---

[51] He aquí algunas de esas fórmulas rítmicas (empezando por una, cadencial, muy conocida):



En cuanto al tres-tres-dos (tratado en varios capítulos de este volumen), podemos verlo estudiado, por ejemplo, por Gilberto Mendes en relación con la música popular brasileña ("As três fases rítmicas do samba", en: Augusto de Campos, comp.: *Balanço da bossa, e outras bossas*. Perspectiva, 2ª ed. aumentada, San Pablo, 1974, pp. 139/140), y por Edward A. Berlin (*El ragtime*. Tres Tiempos, Buenos Aires, 1985) en relación con el *ragtime* secundario (1925, convertido en tres-tres-tres-tres-cuatro, a partir de un probable origen situado hacia 1905). La habanera no parece ser otra cosa que un tres-tres-dos "occidentalizado" (y ese tres-tres-dos podría ser el padrón común anterior – no necesariamente consciente – a que hacíamos referencia en la nota 35). El segundo tres impide el pie a tierra de la cuadratura métrica de la cultura dominante europea occidental. La eliminación de la virtual ligadura, y la conversión del tres-tres-dos en tres-uno-dos-dos , resuelve entonces la angustia existencial del bailarín.

[52] Véanse esas fórmulas, y complétense con los criterios de fraseo, en ejemplos tales como, por ejemplo, "Ivette" (Pascual Contursi y E. Costa y Julio A. Roca) por Julio De Caro y su orquesta típica, o "Yira... yira..." (E. S. Discépolo) por Carlos Gardel, o "Cambalache" (E. S. Discépolo) por Tita Merello, o "La yumba" (O. Pugliese) por Osvaldo Pugliese y su orquesta (en cualquiera de las versiones, desde la década del 1940), o el también mencionado "La cachila" (E. Arolas) por Aníbal Troilo (bandoneón) y Roberto Grela (guitarra), o, en fin, "La cumparsita" (G. Matos Rodríguez) por – por qué no – el Sexteto Mayor.

[53] Omitimos intencionalmente en este trabajo una ejemplificación en detalle de este aspecto. Valgan las referencias bibliográficas: H. A. Ferrer: *El tango, su historia y evolución*, ya citado. J. Wáiner y J. J. Iturriberry: *El tango*, ya citado. I. Vilariño: *El tango*, ya citado. Jorge Novati y otros: *Antología del tango rioplatense, vol. I*, ya citado.

[54] I. Vilariño: *El tango*, ya citado, p. 415.

[55] Idea Vilariño: *Las letras de tango*. Schapire, Buenos Aires, 1965. D. D. Vidart: *El tango y su mundo*, ya citado. J. Wáiner y J. J. Iturriberry: *El tango*, ya citado. I. Vilariño: *El tango*, ya citado.

[56] Hay muchos ejemplos de mala calidad, por supuesto, pero la cantidad proporcional de ejemplos de excelencia (en lo compositivo, en los textos, en lo arreglístico, en interpretación – vocal e instrumental –) es realmente muy

¿entonces...?

¿Qué es, de todo ello, lo que está vivo? No la coreografía, como vimos. Pero sí el tesoro de patrones o comportamientos rítmicos, y el modo (el *swing* o *suin* o *yeito*) especial de usarlos. Sí, también, el sustrato literario creado a través de tantas décadas. ¿Dónde? No en cualquier lugar, pero sí en numerosos lugares inesperados del paisaje musical y poético de la cultura rioplatense actual. De pronto descubrimos la presencia de esto o de aquello, aquí o allá [57].

Y, especialmente, detectamos la presencia de lo que puede ser llamado "tanguez", ese sentimiento particular que el tango logra reflejar, logro que permite que el pueblo del Río de la Plata reconozca en él algo muy profundo de su identidad cultural [58].

¿Y qué es lo que significa este "estar vivo"? Bien, quizás signifique que:

A - El tango está absolutamente muerto, y lo que nosotros hallamos son elementos culturales que son en realidad previos al propio tango – elementos que el tango tomó y usó – o pertenecientes a fenómenos de una escala mayor (que comprende al tango).

B - El tango está en realidad vivo, y lo que está muerto es *un* período de su vida. Para llegar a esta conclusión no tenemos todavía suficiente distancia perceptiva o suficiente conocimiento de ese tango de escala mayor, cuyo nombre debiera ser quizás otro. Esta posición puede ser fundamentada con numerosos ejemplos. No se trata de una cantidad impresionante, pero sí lo suficientemente grande como para respaldar la argumentación, siempre y cuando el escucha de los ejemplos los acepte como pruebas válidas de esta segunda hipótesis [59].

---

alta. No todos están de acuerdo con esta afirmación, pero ésa es una situación normal en lo referente al campo de las culturas populares, sobre todo en los países colonizados frente a lo que les es propio. Tampoco los *lieder* de Schubert son todos de alta calidad, ya sea en su música, ya – especialmente – en su letra. La desorientación respecto a las calidades – y al juicio cualitativo de lo que Ayestarán llamaría la *"memoria augusta"* del pueblo – puede instalarse también entre los propios profesionales del tango – y eso explicaría muchas de las situaciones poco comprensibles de la historia –. Susana Rinaldi, transformada desde hace muchos años en una cantante mundana con mucho de *kitsch* (véase: Hugo Alfaro: "Carta abierta a Susana Rinaldi". En: *Brecha*, Montevideo, 5-VI-1987), piensa que "La cumparsita" es *"burda y sin ningún valor [...]. Es nada [...], es una melodía barata"*. Y agrega: *"Pienso que sí, que quizá ya por el hecho de grabarla la he enaltecido"* (entrevista con Estela Cirelli – en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 2-XI-1980 –, citada por I. Vilariño en *El tango*).

[57] Obviamente no nos referimos aquí ni a las contadas supervivencias del tango de décadas pasadas (como los excelentes y longevos Osvaldo Pugliese – 1905-1995 – y Sebastián Piana – 1903-1994 –) ni a los igualmente contados creadores e intérpretes que han luchado más o menos heroicamente por prolongar la vida del tango (desde Horacio Salgán o Ástor Piazzolla hasta Dino Saluzzi o Luis Di Matteo). Éste sería tema para otro ensayo.

[58] El término "tanguez" y el concepto correspondiente logran tener amplia vigencia en el Uruguay a partir de 1977, en que se permea de fuertes contenidos emotivos, fuera del círculo de los tangófilos. No queda claro cuándo surge el término en sí, si bien puede observarse su uso en un poema de Carlos Maggi varios años antes. El "lanzamiento" de 1977 tiene lugar a través de la versión de "A la ciudad de Montevideo" de Daniel Amaro (cuyo texto es en todo caso muy maggiano) realizada por Jorge Bonaldi dentro del primer espectáculo del grupo Los que iban cantando (vinilo Ayuí, A/E 14, Montevideo, 1977, reeditado en CD).

[59] Alfredo Zitarrosa se viste y se peina de Gardel y tiene tras de sí a las guitarras de Gardel, tocadas con "púa", hecho no habitual en el guitarrismo uruguayo (Mauricio Ubal: "Las guitarras de Zitarrosa". En: *Brecha*, Montevideo, 12-IX-1986. También: Fernando Ulivi: "Las guitarras de Los Olimareños". En: *Brecha*, Montevideo, 30-IV-1987.). Pero además incorpora a sus canciones muchos elementos y gestos del tango. También lo hacen Los Olimareños ("No gre gre", texto de Rubén Lena y música de José Luis Guerra, grabada en 1970, o antes "Jacinto Vera", música de Guerra sobre poema de Líber Falco, grabada hacia 1966, por ejemplo) y Daniel Viglietti ("Yo nací en Jacinto Vera", música suya sobre el mismo poema de Falco, modificado por él, o "Milonga de andar lejos", letra y música propias, grabadas ambas en 1967, para no dar el ejemplo más obvio de la más reciente

supongamos que está muerto

En las décadas del 1970 y 1980, lo más probable hubiese sido que el escucha rioplatense se negase a aceptarlos. El escucha promedio de las estadísticas estaba en principio de acuerdo con la idea habitualmente aceptada de que el tango estaba muerto. En los años posteriores, la recuperación de cierto consumo pasivo de un pasado tanguero parece no hacer otra cosa que corroborar esa idea.

Si el tango estuviera muerto, ¿qué es lo que esa muerte significaría?

A - Desde un punto de vista musical, podemos simplemente establecer que la especie musical ha completado su ciclo vital [60]. Tal como ocurriera antes con la habanera o la polca o el vals o el minué. Lo mismo rige para los puntos de vista literario y coreográfico.

B - Desde un punto de vista cultural general, podemos concluir que el tango ya no está llenando una necesidad cultural, ni desde una perspectiva "universal", ni desde una "nacional" o "regional". Está muerto porque ya no es necesario.

a - Su función a nivel "universal" desde su imposición por París, no queda a esta altura muy clara [61]. Por otra parte, se abre aquí una importantísima cuestión: el tango rioplatense difiere mucho de aquél que fuera impuesto por y en Europa [62].

b - Su función a nivel local rioplatense ha sido sin duda muy importante. El tango es, cuando nace, la expresión cultural más importante de un momento cultural muy dramático. La homogeneidad social obtenida en el largo mestizaje que sigue a la conquista es destruida mediante un traslado masivo de europeos. Los nuevos inmigrantes de la segunda mitad del siglo XIX destrozan una

"No tan gotán"). Y lo tanguístico aparece (damos a continuación uno o dos ejemplos por persona) en las generaciones de músicos populares surgidas después de ésta, en las décadas del 1970 y 1980: Jaime Roos ("Aquello", propia, con José Carbajal como cantante, grabada en 1981, o "Las luces del Estadio", letra en coautoría con Raúl Castro y música propia, grabada en 1987), Jorge Bonaldi (la mencionada "A la ciudad de Montevideo", de Daniel Amaro, grabada en 1977, o "Tristecitas montevideanas", propia, grabada en 1979), Luis Trochón ("De gris", texto de Víctor Cunha y música propia, grabada en 1983), Los que iban cantando ("Imaginate m'hijo", de Leo Maslíah, grabada en 1980/1981), Leo Maslíah ("María Clotilde", propia, grabada en 1981), Fernando Cabrera ("Lejos", propia, grabada con el trío Montresvideo en 1980/1981, o "Ramito de jazmín", propia, grabada en 1984, o "La garra del corazón", propia, grabada en 1989), Rubén Olivera ("Del mazo", de Mauricio Ubal y Rubén Olivera, con Daniel Magnone como cantante, grabada en 1983), Mauricio Ubal ("Papel picado", grabada por Rumbo en 1980), y Laura Canoura, y Los Estómagos, y Esteban Klísich, y el dúo de Julio Brum y Javier Cabrera, y...

[60] Un par de observaciones:
a - Los intérpretes de una y otra categoría (Pugliese, Piazzolla) no logran en las décadas del 1960, 1970 y 1980 una financiación rioplatense de su actividad, y dependen a menudo de una discreta explotación más o menos exotista del mercado metropolitano. Luis Di Matteo, por ejemplo, actúa casi exclusivamente en Europa, y limitado allí a circuitos de alternativa. El "multiestelar" Sexteto Mayor, también por ejemplo, se presta en Europa a acompañar a bailarines con ponchos y boleadoras que hacen malambos de pareja mixta. El bandoneonista argentino Juan José Mosalini no hace, al parecer, concesiones, pero se queda a vivir en París. El combativo Juan Cedrón también.
b - Pugliese logra llenar en Montevideo, ya pasados sus 80 años, una sala de mil espectadores una vez al año (no mucho, en realidad, dada su estatura histórica, su excelente grupo de cantantes e instrumentistas, y su condición de casi único sobreviviente de un pasado mitificado), pero el también "multiestelar" y famoso – tras dos décadas de existencia como conjunto – Sexteto Tango no llega a reunir ciento cincuenta en una única actuación, bien publicitada, en diciembre de 1987 (C. Aharonián: "¿Tiene vigencia el tango?" En: *Brecha*, Montevideo, 8-I-1988).

[61] Véase B. Matamoro: *La ciudad del tango*, ya citado, pp. 79/84, a pesar de sus varios errores.

[62] Daniel Maggiolo: *Der Tango am Río de la Plata und in Europa (eine Gegenüberstellung)*. Mecanoscrito, Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlín occidental, 1986.

sociedad, pero son a su vez víctimas de un ajuste de cuentas en sus propios países de origen (preponderantemente España e Italia), en los que enfrentaban – activa o pasivamente – al poder, y constituían, allí, un factor desestabilizador. Ellos son también víctimas, sin patria, y a la búsqueda de una identidad a la que aferrarse, identidad que ya no podrá ser la de la patria perdida y que todavía no es la de la patria invadida. Su descomunal número obligará a reformular las bases de identidad a todo el cuerpo social y a iniciar el largo camino para un nuevo mestizaje [63]. Sus hijos afianzarán esas bases, y la nueva sociedad emergente del reordenamiento económico y social estabilizará un tango que será su reflejo.

C - Desde un punto de vista sociológico la situación es más complicada:

a - Está ese nivel "universal" en el que se ofrece cosas a la gente (tratando de imponerlas) y algunas, muy pocas de ellas, son aceptadas. El ciclo vital en este nivel puede llegar a su fin tanto por falta de oferta como por falta de demanda. En este caso particular, sabemos que la oferta ha sido detenida muy tempranamente por el poder metropolitano [64], y parecería que este hecho coincide más o menos con una caída en el interés de las comunidades coloniales implicadas. Parecería que aquello que el tango expresaba o reflejaba ha llegado a su fin para este gran público. Y el reinado del tango no ha sido suficientemente fuerte como para haber creado resultados en las identidades culturales de la mayor parte de ellos [65].

Es probable, además, que haya incidido en la falta de demanda la sustitución de oferta por otro producto mestizo proveniente de América, pero de la otra América, la que estaba entonces preparándose para quitarle a Europa el poder imperial: el *jazz* de los Estados Unidos, cuyo lanzamiento europeo parece ser posterior en varios años al del tango [66] y cuya oferta parece haber sido más inteligentemente sostenida.

---

[63] Vega ("Antecedentes y contorno de Gardel", ya citado, pp. 70/73) cuenta – con cierta inocencia política, pero con una ejemplar capacidad de penetración – de *"la emigración en masa (superior, por momentos, al total de los nativos) que debe padecer el país para poblarse y engrandecerse a expensas del espíritu. La resistencia local presiona en desesperanza y la presión engendra el poema «Martín Fierro». [...] Pocos pueden imaginar hoy la cantidad y variedad de creaciones tradicionalistas que el poema, las novelas y los dramas gauchescos inspiraron y volcaron sobre la desorientación argentina y sobre todos esos millones de almas europeas que habían perdido sus tradiciones y aniquilado – sin saber – las nuestras. Y como el hombre necesita un alma, hasta los hijos de extranjeros querían ser gauchos valientes y ofendidos. [...] Y sin embargo las olas de inmigrantes, cada vez más nutridas y arrolladoras, triunfan sobre la nación que las acoge. Las voces argentinas son por entonces voces de náufragos."* Arturo Jauretche (*El medio pelo en la sociedad argentina*. A. Peña Lillo, Buenos Aires. 1966, p. 37) cita al dirigente político y pedagógico Domingo Faustino Sarmiento: *"Pudimos en tres años introducir cien mil pobladores y ahogar [...] a la chusma criolla inepta, incivil, ruda, que nos sale al paso a cada instante."*

[64] Que tolera su sustitución, muchas décadas después, por un cultivo museístico de un pasado momificado.

[65] Este es otro extensísimo tema, que va desde los extraños y muy contados casos de países donde el tango nacional continúa siendo una especie vigente (como Finlandia y Albania – y éste es curiosamente un hecho poco o nada conocido por los rioplatenses –) hasta el estudio semiótico del contenido que el gesto de la música tanguística puede tener para un europeo occidental medio (observable a través de ejemplos tan dispares como la "Zuhälterballade" de la "Dreigroschenoper", 1928, de Bertolt Brecht y Kurt Weill, el tango para piano, 1940, de Stravinski, el "Tango funèbre", 1964, de Jacques Brel y G. Jouannest – *"ironía sarcástica"*, dice Jean Clouzet –, "Les joyeux bouchers", 1965, de Boris Vian y Jimmy Walter, el "Quan els patums fan patam, nosaltres patim", 1971, de Francesc Pi de la Serra, o el "Tango", 1973, de La Trinca), contenido que no parece ser muy "positivo". (Véanse, además del citado texto de D. Maggiolo, los siguientes: Carl-Gunnar Åhlén: *Tangon i Europa: en pyrrusseger?* Göteborgs Universitet y Proprius Förlag, Estocolmo, 1987. Pekka Gronow: "The last refuge of the tango". En: *Finnish Music Quarterly*, N° 3-4/87, Helsinki, 1987.)

[66] C.-G. Åhlén: *Tangon i Europa: en pyrrusseger?*, ya citado.

b - Está por otra parte ese nivel "nacional" o "regional" en el que los hechos culturales son consecuencia real de una identidad cultural ya existente. La muerte de una corriente de hechos culturales puede significar simplemente que la sociedad ha cambiado y, por lo tanto, que la identidad cultural anterior perdió su vigencia. Pero ¿cuál es en verdad la sociedad concreta a la que este nivel corresponde – o responde –?

Hemos hablado del Río de la Plata y de las ciudades-puerto del Río de la Plata. El Río de la Plata es un río o un estuario de dos grandes ríos (el Paraná y el Uruguay), pero es también, en torno a este río o estuario, una región sociocultural cuyos límites no son muy precisos – y se han movido a través de la historia –. El tango pertenece a esa región sociocultural en torno al corto y ancho Río de la Plata (y en torno al curso final de los ríos Paraná y Uruguay), y más exactamente a las áreas urbanas de este Río de la Plata, sus puertos [67].

Allí, como vimos, el tango ha sido el resultado de un fuerte choque social que el poder necesitaba para lograr la "modernización" de la región, es decir su ingreso efectivo en un orden capitalista neocolonial. La sociedad del tango es una sociedad destruida que trata de reconstruirse a sí misma [68].

---

[67] Dado que el territorio occidental y el territorio oriental constituyen dos países diferentes desde 1828 (debido a una balcanización decidida por Gran Bretaña y nunca por sus habitantes) (entre muchos textos posibles, véanse: Oscar H. Bruschera: "Reflexiones en torno a la independencia del Uruguay". En: *Brecha*, Montevideo, 22-I-1988. Wáshington Lockhart: "Por qué Uruguay es tan chico". En: *Brecha*, Montevideo, 2-VI-1989.), no podemos hablar de un nivel "nacional", en el uso corriente de este término, adscrito a fronteras políticas. Puesto que la región sociocultural en cuestión es una unidad, constituida por una parte del país Uruguay y una parte del país Argentina. Se trata, es cierto, de la mayor parte del Uruguay, pero el Uruguay es un país muy pequeño. Y se trata sólo de una geográficamente pequeña parte de Argentina. Es por esta razón que no podemos hablar de un tango argentino. Porque una importante parte de la historia del tango pertenece a la entidad política llamada Uruguay (o República Oriental del Uruguay, oficialmente). Y porque el resto del territorio argentino no forma parte de la región sociocultural del Río de la Plata. Evidentemente, tango argentino significa, si no se aclara previamente, tango de Argentina (República Argentina, oficialmente). Pero – otra vez el "pero" – sí podríamos hablar de un tango argentino si hubiésemos sido todos informados de que el pueblo uruguayo nunca decidió ser un país separado de las entonces llamadas Provincias Unidas del Río de la Plata, y si estuviésemos seguros al mismo tiempo de que hoy día, después de más de 170 años de historia, el pueblo uruguayo desea regresar a la unidad política perdida – cosa que en todo caso no ha sido manifestada por el momento –. Y podríamos hablar de tango argentino si aceptásemos la idea de que Buenos Aires es Argentina (París ha sido Francia, ¿verdad?) y al mismo tiempo adscribiésemos el hecho mesomusical a un centro de poder económico y nada más. Y en este caso debe aceptarse que el poder económico de la ciudad-puerto de Buenos Aires ha sido de fundamental importancia para el desarrollo de la historia real del tango, al menos desde 1920 (entre otros: Horacio Loriente: "Apuntes sobre el tango en el Uruguay". Mecanoscrito, Montevideo, 1989.). En su condición de submetrópoli encargada de una región dependiente, y en su condición de submetrópoli sometida a París – que en aquel entonces era el centro encargado de asuntos culturales en la distribución interna europea de tareas – y, como consecuencia, proveedora de ésta de materias primas y novedades útiles (véase B. Matamoro: *La ciudad del tango*, ya citado, p. 29). Dice Jauretche (*El medio pelo en la sociedad argentina*, ya citado, p. 76): *"Todo el pensamiento liberal, toda la enseñanza, todos los medios culturales tienden a lo mismo: desamericanizar el país – «este es un país blanco» – desvinculándolo además de lo español y afirmándolo en la doble línea en que lo estético es francés y lo económico británico."* (Véase además su cita de W. H. Dawson – tomada a su vez de Frederick Clairmonte – en p. 291, y su nota al pie en p. 76.)

En cuanto a la terminología, y en síntesis, podemos decir que este nivel es "nacional" si aceptamos el término en su significado de unidad sociocultural. Si usamos "nacional" adscrito a fronteras políticas, es más correcto utilizar la otra expresión: "regional". O inventar una nueva.

[68] Los indios han sido prácticamente eliminados en la región rioplatense, el número de aguisimbios ha sido drásticamente reducido (L. Ayestarán: *La música en el Uruguay, vol. I*, ya citado), y los que son física o culturalmente mestizos reciben el impacto de enormes cantidades de europeos – desplazados de sus lugares (o inducidos a salir de ellos) por ser a su vez, como ya hemos visto, factores desestabilizadores para el nuevo orden allí –.

El individuo está solo, no tiene comunidad. Es a veces un obrero, pero no a menudo, porque el Río de la Plata es un simple suministrador de materia prima y no está autorizado a tener una industria desarrollada propia. En pocas palabras, el individuo en esta nueva sociedad es dos veces individuo: y se convierte rápidamente en una especie de pequeñoburgués. El tango es su música, su poesía, su danza. Y él es el tango. En principio [69].

Cuando el tango muere, Argentina y Uruguay están tratando de crear una industria nacional. Es provocada una nueva inmigración a las áreas urbanas, pero esta vez es una inmigración interna: de la campaña a la ciudad industrializada. Y el tango no es la música ni la poesía ni la danza de estos nuevos obreros. Tampoco ellos son el tango [70].

c - Aquí vemos que, quizás, necesitamos continuar la indagación, y comprobar si el tango pertenece al cuerpo social todo de la población urbana del Río de la Plata o si se trata de la expresión de una parte de dicha población desde su comienzo [71]. Si esto fuese cierto, deberíamos concluir que la pequeña burguesía se apropió más tarde del tango de esa minoría [72], especialmente después de su lanzamiento como especie de moda por parte de París [73]. Cuando el tango muere, la minoría ya no existe. La nueva inmigración interna cumple su papel de reestructuración de la población urbana. Y la pequeña burguesía es siempre, ética y sicológicamente, pequeña burguesía. Su centro es ahora más bien Nueva York y ya no tanto París. Y sus compromisos – los culturales y los otros – no son tan profundos. ¿Estoy yendo muy lejos?

CH - Desde un punto de vista político, el tango significa en principio una ayuda para la estabilidad de la nueva sociedad caótica. Pero como la dinámica sociocultural no es tan sencilla o tan fácil como el poder quisiera, el tango se convierte rápidamente en un medio que refleja la identidad cultural de la gente del Río de la Plata (como ya hemos visto), y, existiendo como tal, suministra una constante realimentación de y para esta identidad cultural. La identidad cultural es siempre un

---

[69] Wáiner y Iturriberry (*El tango*, ya citado, p. 50) escriben: *"Por haber ilustrado en sus tangos una visión pequeñoburguesa del mundo, [Contursi] definió el destino del género; dicho a la inversa, la clase media necesitaba una versión tan literal como ésta de su propia perspectiva para asumir enteramente al tango."*

[70] Matamoro (*La ciudad del tango*, ya citado, pp. 213/219) tiene una interpretación diferente de este período. Véase también el punto de vista planteado por la película "El tango es una historia" (México, 1983) dirigida por Humberto Ríos con texto de Gastón Martínez Matiella. Obsérvese, al margen – o no tanto – que el tango, salvo un par de excepciones, nunca se ocupó del fútbol, "pasión de multitudes" en el Río de la Plata. ¿No responden entonces ambos a la misma sociedad? Curiosamente, el tango sí se ocupó – y repetidamente – del turf (Jorge Larroca: *Entre cortes y apiladas: los tangos de prosapia burrera.* Cruz del Sur, José León Suárez [provincia de Buenos Aires], 1981).

[71] Escribo en 1967, en un artículo que será publicado dos años más tarde: *"Otro tema [...] [es] el planteamiento de los verdaderos términos de la relación entre masa y mesomúsica, que puede aclarar muchos conceptos «sueltos». A modo de ejemplo: ¿Por qué el estilo de D'Arienzo es tan masificable? Si el «buen» tango es producto de cierto pueblo, ¿cómo puede ser que ese mismo pueblo acepte el «mal» tango? ¿O es que no se trata del mismo pueblo? Aquí se quiebra, parecería, el esquema elite-masa, surge la posibilidad de elites de distinta significación, y se evidencia la compleja interrelación (y el desfasamiento) entre masa y mesomúsica. Expliquémosnos: el tango es creado como mesomúsica y mesodanza por un grupo humano que ya no existe; al cambiar la masa cambia su necesidad mesomusical y cambia su tango; el tango «verdadero» es exigido por una elite, pero la función que cumple ese tango para esta elite no es la misma; queda pendiente incluso la condición de masa del grupo originador."* (C. Aharonián: "Apuntes acerca de la mesomúsica". En: *Prólogo*, N° 2/3, Montevideo, 1969.)

[72] Tal como Wáiner y Iturriberry están en realidad diciendo (ver notas 40 y 71). El ensayista y catedrático argentino Juan José Sebreli dice: *"El tango deja de ser una música lumpen desde 1920 cuando es absorbida [...] por la clase media"* (en: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965, p. 141).

[73] Podemos observar que, curiosamente, la población pequeñoburguesa no tiene necesariamente buen gusto en la elección de los tangos que consume (ver nota 71). ¿Se trata de un rasgo generalizable?

factor peligroso para el imperialismo. Si el tango posee efectivamente esa condición, debe ser destruido. En pocas palabras, la muerte del tango es una vez más un triunfo del imperialismo. Intencional o no.

las hipótesis acerca de las causas de la muerte

Entonces, suponiendo que el tango ha muerto , ¿se ha tratado de un asesinato? ¿O ha muerto por sí mismo?

A - Ya hemos enumerado varias posibilidades para la hipótesis de una muerte natural o "natural".

B - Observamos ahora que probablemente esta muerte haya recibido alguna "ayuda". Quizás se trate en realidad de una muerte "mixta": mitad muerte natural (puede que se trate de un suicidio) y mitad asesinato.

C - O no. Podemos abrigar la sospecha de que el asesinato ha sido el principal agente mortal. Tenemos ya una respuesta para la pregunta de por qué el tango podría haber sido asesinado. Si hubiera estado vivo, hubiera sido peligroso para muchos intereses muy importantes.

Dentro de esta tercera hipótesis, deberíamos preguntarnos quién mató al tango. Llegados a este punto podemos ver que pueden ser probados varios intentos.

a - La oligarquía local estuvo siempre en contra de él [74]. Ya porque sus miembros habían sido cuidadosamente educados para estar alienados con respecto a su propio país (y esperando diariamente las novedades de la metrópoli imperial), ya porque no habían asumido, durante este siglo, su posible papel de propietarios potenciales de un capitalismo nacional (para lo cual el tango podría, como es lógico, ser muy útil a fin de establecer una política cultural populista – cambiándole seguramente su verdadero perfil –) [75]. En todo caso, todos los aspectos del tango fueron atacados alguna vez: por supuesto la coreografía (y esto, desde el comienzo mismo) [76], pero también las letras (las cuales, fuese por su contenido o por su lenguaje, llegaron incluso a estar prohibidas por decreto – el lunfardo, particularmente, lo estuvo en la Argentina entre 1943 y 1946 –) [77] y también la música (ésta, especialmente por medio del ahogo económico).

b - La mayor parte de la inteliguentsia también estuvo en contra [78]. Gran parte de las personas "cultas" consideraban al tango como cosa irrelevante, despreciable y ridícula [79]. Gran parte de la izquierda marxista reaccionó en forma muy negativa contra el tango. Y los responsables de los planes y de la conducción de la enseñanza pública que, a través de esta vía fundamental,

---

[74] Reichardt: "Tango y represión", ya citado.

[75] A. Jauretche (*El medio pelo en la sociedad argentina*, ya citado, p. 48) escribe acerca del período 1945-1955 (con tristeza, porque Argentina pierde su posible futuro como potencia): *"la burguesía que surgía entonces, al amparo de condiciones favorables, tampoco tuvo conciencia de su valor histórico ni de la línea política de sus intereses"*. Matamoro (*La ciudad del tango*, ya citado, p. 215) habla de *"la falta de horizontes constructivos de ascenso en la burguesía nacional"*. Véase también Galasso (*Discépolo y su época*, ya citado, p. 181).

[76] C. Vega: "La formación coreográfica del tango argentino", ya citado, pp. 14/17.

[77] D. Reichardt: "Tango y represión", ya citado; otros.

[78] D. Reichardt: "Tango y represión", ya citado. I. Vilariño: *El tango*, ya citado. J. A. Dubatti: "Los vanguardistas literarios de los años 20 se dan la mano con el tango", ya citado.

[79] Hacia 1970, el tango se prestaba a la broma o la ironía en ámbitos de la "geceú" de Buenos Aires (la "gente-como-uno" que definía el humorista argentino Landrú). Escúchense "El colmillo" (tango) y "La doble cero" ([tango]-milonga), de Ernesto Schóo y Roberto "Camaleón" Rodríguez por Nacha Guevara (con arreglos y dirección del mismo Rodríguez), "Pieza en forma de tango" de Carlos López Puccio y Jorge Maronna, y "Candonga de los colectiveros" (candombe-milonga) de Marcos Mundstock y Jorge Maronna por Les Luthiers.

decidían – o condicionaban muy profundamente – el pensamiento colectivo futuro, rechazaron visceralmente el tango y establecieron directivas a fin de destruirlo [80]. Sólo unos pocos intelectuales, principalmente de origen anarquista [81], comprendieron al parecer la importancia del tango y le dieron un apoyo efectivo [82].

c - El capitalismo imperialista, al irrumpir con todas sus fuerzas en Buenos Aires tras la caída de Perón en setiembre de 1955, echa mano a todos los medios de comunicación de masas a fin de eliminarlo [83]. El tango desaparece del mercado discográfico (que es detentado por las empresas transnacionales) y es sustituido con gran energía por otras especies mesomusicales: las que han sido ahora lanzadas por y desde Nueva York, sus provocados remedos y descendientes locales [84], y hasta – "todos los medios son buenos" – un verdadero grupo local de especies, el del folclorismo – el del noroeste argentino en especial –, que es apoyado con entusiasmo por la industria transnacional del disco (especialmente Rca, Emi, y luego Philips) [85] y que tiene muchas posibilidades de éxito debido a la reciente inmigración interna [86].

---

[80] Los educadores uruguayos Humberto Zarrilli y Roberto Abadie Soriano escriben en 1930: *"Si desgraciadamente nuestro pueblo es el que canta las canciones más sucias del mundo, no es tan sólo por la falta de una buena tradición de cantos populares, sino, y quizá principalmente, porque la Escuela no ha sabido sustituir el tango callejero con canciones de música sencilla, pero pura, y cuyo conjunto contenga una verdadera emoción estética"* (*20 Poemas de América para ser cantados por los niños*. Gráfica Industrial, Montevideo). Pocas líneas más arriba han afirmado que *"el tango es canallesco, es soez, es ramplón"*, compensando a continuación, a su modo, el dislate: *"pero no es pueril, no es idiota"*. En fin, es un consuelo. Del otro lado del Plata los hay peores. Ezequiel Martínez Estrada, líder intelectual culto y progresista, escribe en 1933 (*Radiografía de la pampa*. Losada, Buenos Aires, 1933): *"Baile sin expresión, monótono, con el ritmo estilizado del ayuntamiento. No tiene, a diferencia de las demás danzas, un significado que hable a los sentidos, con su lenguaje plástico, tan sugestivo, o que suscite movimientos afines en el espíritu del espectador, por la alegría, el entusiasmo, la admiración o el deseo. Es un baile sin alma, para autómatas, personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana. Es deslizarse. Baile del pesimismo, de la pena de todos los miembros; baile de las grandes llanuras siempre iguales y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin un fin, sin un destino, en la eternidad de su presente que se repite. [...] Lento, con los pies arrastrados, con el andar del buey que pace. Parecería que la sensualidad le ha quitado la gracia de los movimientos; tiene la seriedad del ser humano cuando procrea."* Pobre Martínez Estrada. Pobre país.

[81] D. Reichardt: "Tango y represión", ya citado, p. 53.

[82] J. Wáiner y J. J. Iturriberry: *El tango*, ya citado. I. Vilariño: *El tango*, ya citado. D. Reichardt: "Tango y represión", ya citado.

[83] En algún caso, parecería que el terreno se va preparando. El conjunto Los Mac Ke Mac's, por ejemplo, se forma en junio de 1955, fecha del primer golpe – fracasado – contra Perón, y "arranca con todo" en setiembre, fecha del golpe triunfante. De sus integrantes, los hermanos McCluskey pasan a tener con los años importantes cargos en la industria fonográfica transnacional. Uno de ellos, Howard Dean ("Buddy", convertido en director de *marketing* de la Rca en Argentina) (véase el N° 107, de VII-1982, de la revista *Prensario*, de Buenos Aires), asesora a los suecos Abba – uno de los planteos "industriales" más inteligentes y eficaces de las últimas dos décadas – en sus planes de penetración del medio latinoamericano (véase: Philip Tagg: *Fernando the Flute: Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*. Edición mimeográfica, Musikvetenskapliga Institutionen, Gotemburgo, 1981. 2ª edición, Mass Media Music Scholars' Press, Nueva York, 1999.).

[84] En estos esfuerzos, la "solidaridad" es muy amplia, e incluye a la Coca-Cola Company, por supuesto. Ése es el caso del fuertísimo lanzamiento del paquete etiquetado Club del Clan, por ejemplo.

[85] Sería importante que alguien estudiase de una vez por todas el papel de las tres, cuatro o cinco "hermanas" (según el momento) en el modelado del gusto "occidental" y de las áreas de influencia. Rca es la que lanza, por ejemplo, "La bamba" en México en 1940 (con Andrés Huesca y sus Costeños) y la retoma en Estados Unidos en otro momento (Claus Ogerman, 1965), la que ha lanzado a Carmen Miranda desde Brasil en 1930, la que lanza a Los Chalchaleros desde Argentina en 1953, la que lanza a Elvis Presley desde los propios Estados Unidos en 1956...

[86] La zamba era una de las ya viejas especies lanzadas mesomusicalmente en el Río de la Plata hacia fines del siglo XIX, como señala Vega ("Antecedentes y contorno de Gardel", ya citado, p. 73). Sobrevive aquí y allá, pero fundamentalmente en sus provincias argentinas del noroeste, y reaparece en las ciudades-puerto hacia la quinta década de este

¿pero cómo...?

Hay una última pregunta, que surge como lógica a esta altura: ¿cómo fue posible que tuviera lugar el asesinato? Veamos.

Lamentablemente, podemos decir que, en principio, casi nadie le hizo frente.

A - La inteliguentsia no estaba preparada para tal situación. Es lo normal: la inteliguentsia es en el Tercer Mundo un objetivo fundamental en la estrategia imperial. Debe ser conquistada – si la situación lo permite – en primer término. O tan pronto como sea posible. El arma principal para este fin es generalmente – y simplemente – la alienación de esa inteliguentsia con relación a su propia realidad [87].

B - ¿Y los propios hacedores de tango? Esto no está tan claro. Por el momento podemos decir que gran parte de los instrumentistas de las orquestas de tango (orquestas numerosas o pequeños conjuntos de cámara) estaban vinculados a éstas más por razones meramente económicas que por un verdadero compromiso [88]. En este sentido, el gobierno de Perón fue – digamos – polisémico [89]. Y es durante su período que fueron creadas las grandes orquestas financiadas por el gobierno (la Filarmónica de Buenos Aires – municipal – en 1946, la Sinfónica Nacional en 1950, radicadas ambas en la capital). La mayor parte de los buenos instrumentistas de tango ingresó a estas orquestas, que prometían un salario estable [90] justo en el momento en que las

siglo (junto con la chacarera y algunas otras viejas danzas), con algunos autores políticamente comprometidos y con otros más decorativos, asumiendo un doble significado: una bonita escapatoria a través de vaciadas antigüedades para la gente de derecha, y una vía de expresión de contenidos anticolonialistas y de protesta social para la gente de izquierda. El primero resulta muy útil para la industria fonográfica transnacional, que trata de domesticar y comercializar también a quienes se mueven en el segundo campo. La industria fonográfica uruguaya pertenece a capitales nacionales, pero el liderazgo de Buenos Aires en tanto submetrópoli es suficientemente potente como para establecer las reglas de juego también en Montevideo. Hasta abril de 1969 esa industria fonográfica uruguaya había producido sólo 30 discos de larga duración (33 1/3 rpm, 30 cm) de tango nacional, contra 42 de folclorismo nacional, que constituía en el Uruguay un fenómeno más reciente que en la Argentina (su *boom* tuvo lugar en 1968) (C. Aharonián: *Datos para el estudio de la mesomúsica en el Uruguay: Discografía I.* Mecanoscrito, Montevideo, 1969). Algunos años más tarde, en 1977, no hay ningún tango entre los 32 discos de mayor venta en Montevideo (Carlos Alberto Martins: *"Los éxitos de la semana", CX 30 La Radio, resumen año 1977.* Mecanoscrito, Montevideo, 1977.).

87 Véanse, entre otros textos: Leopoldo Zea: *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana.* Joaquín Mortiz, México, 1974. Carlos Guzmán-Böckler: *Colonialismo y revolución.* Siglo XXI, México, 1975. James Petras: "Los intelectuales de papel" (entrevista de Gregorio Selser). En: *Brecha*, Montevideo, 15-XII-1989.

88 Las referencias bibliográficas a este aspecto son más que escasas, y se hace necesario leer entrelíneas en los testimonios de músicos dentro de la bibliografía general. Sebastián Piana dice (en: León Benarós: "Sebastián Piana y la milonga porteña". Recogido en: Juan Carlos Martini Real (coordinador): *La historia del tango, vol. 12.* Corregidor, Buenos Aires, 1978): *"Los cines de la calle Lavalle [de Buenos Aires], especialmente, habían innovado en lo que respecta a la orquesta. La mayoría de ellos ya no tenían una sola, sino tres: la que ejecutaba música de la llamada* clásica, *ubicada en el foso de la sala; y, en dos palcos laterales, una orquesta que ejecutaba* jazz, *y otra, tangos. [...] Trabajamos hasta 1928, año [en] que terminó el cine mudo [...]."* Puede, eso sí, surgir de algún testimonio imprevisible, como una carta de lector (*Brecha*, Montevideo, 26-I-1990) firmada JB (un viejo violinista que tocó en la Orquesta Sinfónica del Sodre entre 1933 y 1963 y que no quiere publicar su nombre) en la que se lee: *"Todos estos músicos [que pasaron a integrar la Ossodre al ser ésta creada] tenían experiencia adquirida tocando en café, no sólo tangos [...]."* Es decir, especialmente tangos. En todo caso, es probable que unas pocas entrevistas ad-hoc permitan algunas conclusiones más precisas.

89 Es durante su gobierno que se va dando una nueva desestabilización social, producida esta vez por la inmigración masiva a la capital de gente humilde del interior del país. Aun si esto pudiera ser positivo por otras razones, fue negativo para el tango mismo, debido al dislocamiento del correspondiente grupo sociocultural.

90 Ástor Piazzolla ha explicado muchas veces que la razón por la cual sus sucesivas orquestas han tenido un número variable de integrantes ha sido financiera y no musical (o no sólo musical) (Ariel Martínez: "Las vueltas de Piazzolla" [entrevista con Piazzolla]. En: *Marcha*, Montevideo, 15-VI-1973.).

orquestas de café empezaban a desaparecer y las emisoras de radio decidían no mantener, de allí en adelante, orquestas para programas en vivo [91].

El caso del tango uruguayo es particularmente dramático. La creación de la Orquesta Sinfónica del Sodre es muy temprana (en relación con las orquestas de Buenos Aires), y coincide tanto con la depresión económica mundial como con un curioso bloqueo que establece la industria discográfica porteña a partir de 1930 [92]. El des-estímulo para una actividad autónoma en Montevideo – en lo interpretativo, y en lo creativo – es total, obviamente. Quien no emigre a Buenos Aires, probablemente sucumba. Y si emigra, está despojando a Montevideo de otro músico de tango más, y reforzando el reinado tanguístico de Buenos Aires.

probables conclusiones

¿Podemos extraer conclusiones? Quizás sí.

Nos encontramos frente a una nueva prueba de la alta complejidad de los fenómenos relacionados con la música popular o mesomúsica, a partir de lo que estableciera Carlos Vega en 1965 [93]. El nacimiento (y vida, y muerte) de un fenómeno de música popular es probablemente más complejo en el así llamado Tercer Mundo que en los países metropolitanos. En este sentido, confío en que el caso específico del tango resulte útil para visualizar cuán importante (y, una vez más, complejo) es el papel de los centros imperiales.

Confío en que resulte también útil para ver qué fuerte es el significado político de un hecho mesomusical, el peligro que puede representar para los centros de poder – y no sólo para los pueblos sometidos a éstos –, y sus potencialidades como salvaguarda de la identidad.

Podemos probar, a través del caso del tango, la general falta de una toma de conciencia por parte de los intelectuales progresistas respecto a todo lo que se refiera al terreno de la música popular – y no sólo en América Latina – [94]. Frente a esto, parecería que los centros del poder capitalista poseen, por el contrario, suficiente lucidez. Ellos saben que la lucha por y contra el sometimiento puede darse también en el aparentemente inocente ámbito de la música.

---

[91] Dice Osvaldo Pugliese: *"Como resultado de la muerte de distintas fuentes de trabajo que cubrió distintas etapas de la vida del tango, aparecieron otros escenarios, sobre todo pequeños, que modificaron su fisonomía, su imagen sonora. La presencia del público se fue polarizando entre el turismo, sectores pudientes y gran parte del sector intelectual. Para la gran masa de la gente quedaron algunos espectáculos de barrio, resultado del esfuerzo de mucha gente que vive entre éxitos y fracasos económicos, y las difusiones radiales y de televisión. Los profesionales adecuaron sus expresiones ante esta situación. El tango se fue «esterilizando» con nuevas formas y con un contenido que poco a poco se alejó de lo popular propiamente dicho."* (H. Guerra (comp.): *2x4 = Tango*, ya citado)

[92] Las únicas empresas de discos del Río de la Plata están por ese entonces en Buenos Aires y, según Loriente, después del triunfo futbolístico del Uruguay frente a Argentina en 1930 se niegan a grabar a artistas uruguayos que no estén ya integrados al medio tanguero porteño (H. Loriente: "Apuntes sobre el tango en el Uruguay", ya citado).

[93] Véase C. Aharonián: "Carlos Vega y la teoría de la música popular. un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". En: *Revista Musical Chilena*, N° 188, Santiago, VII/XII-1997.

[94] Nuestra diferencia radica quizás en el hecho de que nosotros somos coloniales aun en la inteliguentsia, y de este modo cometemos el doble de errores hechos alguna vez por nuestros colegas metropolitanos. Si es cierto que el intelectual marxista argentino Leónidas Barletta pudo escribir en 1926 (D. Reichardt: "Tango y represión", ya citado) *"El tango dice de las tristezas de un pueblo sin salud moral"*, agregando las expresiones *"alma encanallada"*, *"instinto perverso"*, *"lujuria cobarde"*, *"estupefactivo"* o *"Es la roña y la degradación y el vicio en [...] notas que se arrastran como gusanos"*, no es menos cierto que 62 años después, en 1984, el intelectual marxista brasileño Décio Pignatari – poeta, arquitecto, respetado catedrático – puede escribir, tras dar una buena definición de lumpenproletariado ("Lúmpen". En: *Folha de São Paulo*, San Pablo, 20-I-1984): *"Chico Buarque está impregnado*

Confundir a la inteliguentsia de los países sometidos respecto al verdadero signo histórico de los hechos culturales que la rodean, puede ser un magistral movimiento de tablero en la estrategia imperial. Dejarse confundir respecto a significados políticos constituye en principio para esa inteliguentsia un imperdonable pecado de inocencia. Pero puede llegar a ser un pecado de irresponsabilidad, y hasta – por qué no – un acto criminal.

La toma de conciencia no es un valor en sí mismo, por supuesto. Pasa a serlo porque actúa sobre quienes actúan. Los que toman decisiones políticas, los administradores, los que luchan de una forma u otra contra el orden establecido, los que combaten el colonialismo, los revolucionarios en el poder. Y los intérpretes de música, y los musicólogos, y los educadores. Y los creadores, que son en buena medida – quiéranlo o no – un resultado del sustrato que va generando la acción de todos ellos [95].

Y está claro que esa toma de conciencia no es tan fácil . El caso específico del tango es lo suficientemente intrincado como para desanimar a los ansiosos por etiquetar situaciones. Y lo suficientemente rico como para iluminarnos acerca de las innumerables posibilidades que se presentan ante quien enfrenta una encrucijada histórica en lo específicamente musical.

El caso del tango es, sobre todo, importante para demostrarnos que no hay, para el creador, escapatoria que no sea precisamente una escapatoria de su responsabilidad histórica [96]. Que es ineludible, efectivamente, enfrentar las encrucijadas históricas.

Este trabajo transcribe en lo esencial la ponencia "Whatever happened to the tango?" presentada en el International Symposium on Popular Music Studies realizado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, en 1984. Una versión sintetizada ("¿Y qué pasó con el tango?") fue publicada en el semanario *Brecha* de Montevideo, el 9-XI-1990, eliminando – por imperativo periodístico – las llamadas al pie y las referencias bibliográficas, sustituidas estas últimas por una bibliografía básica. Hubo también una versión en alemán ("Was ist los mit dem Tango?") en *KompAkt 23*, N° 2, Viena, X-1987. En 1988, precedido de otras dos secciones, constituyó un proyecto de libro (*La muerte del tango*) que no llegó a concretarse.

de lumpen. Maria Bethânia es lumpen. [...] Pero Millôr [Fernandes] y Paulinho da Viola no son lumpen." El inefable Juan José Sebreli define a Gardel (*Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, ya citado, pp. 130/131) (ver nota 72) como *"aventurero y oportunista"* y como *"lumpen"*. Si Gardel y Chico Buarque son lumpen y – al mismo tiempo – tanto y tan bien nos representan, ¿no será que todos nosotros somos lumpen, y lúmpenes son nuestros países? En ese caso, ¿no convendría empezar a asumirse como tales? ¿No será que tampoco ahí nos sirven las categorías metropolitanas y su carga de valores? (Véase: C. Aharonián: "Dame un mate". En: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, ya citado.)

[95] C. Aharonián: "Música, revolución y dependencia en América Latina". En: *Brecha*, 8-XII-1989. Y en: *Boletín de Música de Casa de las Américas*, N° 118, La Habana, I/IV-1990. Hay ediciones en inglés y en alemán.

[96] Me autocito: *"Ocurre que el país empieza y termina en su cultura. [...] Ella es la que define el país real, y la que determina a la larga el proceso sociopolítico. Pero es pasible de ser remodelada por lo que ocurre en torno. Ella dice, por ejemplo, si existe o no independencia, señala el paso de los poderes políticoeconómicos, y tiene la capacidad, la brutal capacidad de cuestionar setenta o cien o doscientos años de revolución, si esa revolución la ha descuidado."* ("Dame un mate", ya citado.)

VI

LA MÚSICA DEL TAMBORIL

primera parte
UN TEXTO DEL AÑO 1991

uno

Determinado tipo de fenómenos culturales, los que solemos etiquetar como folclóricos o como populares tradicionales – según sea nuestra afiliación a las inevitables teorías totalizadoras eurocentristas –, son pensados habitualmente – por el lego, sí, pero también por el estudioso – como hechos estáticos, "fieles" a sí mismos, casi congelados en el tiempo. Entre éstos, se pueden incluir las diferentes expresiones musicales agrupables en un sistema que podría ser definido como afrouruguayo o afromontevideano, expresiones cuyo estudio más serio y completo – efectuado entre mediados de la década del 1940 y mediados de la del 1960 – debemos al excelente musicólogo que fue Lauro Ayestarán (1913-1966): las *conversaciones* de tamboriles, y las *llamadas*, espontáneas o no. Y las *comparsas lubolas*.

Se trata de dos áreas protagonizadas por los tamboriles [1], y de una tercera (la de las comparsas) en que éstos son elemento fundamental.

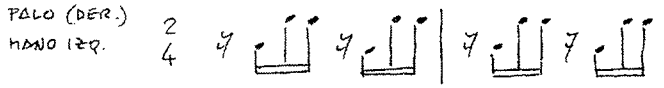
Los tamboriles constituyen, de acuerdo con la clasificación Hornbostel-Sachs, un grupo de membranófonos de golpe directo, tubulares, en forma de barril, de un solo cuero, abiertos en la extremidad opuesta a éste. ¿Por qué decimos grupo de membranófonos? Porque el tamboril no es uno solo, y no actúa independientemente. En la *conversación*, su agrupamiento no parece responder a reglas fijas. El golpe se realiza en principio con ambas manos [2]. En la *llamada* es siempre tocado en grupos de por lo menos dos instrumentos de distinto tamaño. En el caso de la llamada, la percusión se realiza en forma diferenciada: la mano derecha golpea mediante un percutor cilíndrico de madera, romo, y la mano izquierda golpea y se apoya – asordinando y timbrando – en la lonja. Y cuando se "hace madera", estos membranófonos se comportan también (siempre de acuerdo con la clasificación Hornbostel-Sachs) como idiófonos de golpe directo, en forma de tubos.

[1] Los intérpretes de tamboriles prefieren en las últimas dos o tres décadas hablar de "tambores" y no de "tamboriles", pero consideramos que a los efectos musicológicos es más conveniente conservar la antigua denominación, menos ambigua y más universal: "tambor" es genéricamente todo membranófono – es decir, todo instrumento con parche que es golpeado –, mientras que "tamboril" tiene alguna posibilidad de especificidad. Por otra parte, parece poco coherente evitar el decir "tamboriles" por un supuesto significado marginador, pero continuar llamando "tamborileros" a sus ejecutantes.

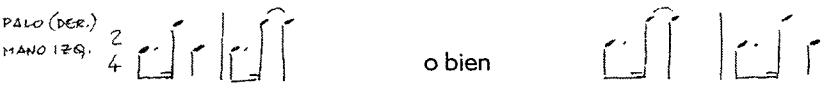
[2] L. Ayestarán: "La «conversación» de tamboriles". En: *Revista Musical Chilena*, N° 101, Santiago, VII/IX-1967.

dos

Existen en realidad tres tamboriles (que pueden llegar a ser cuatro), que se diferencian no sólo por su formato y su sonido, sino por su función. El más pequeño y agudo se denomina *chico* y se caracteriza por producir una fórmula rítmica fija imprescindible para los demás instrumentistas. Podemos pautarla así, tomando la fórmula básica más habitual (y simplificándola dentro de las consabidas limitaciones de la escritura europea):



Le siguen el *repique*, esencialmente improvisador, de una riqueza rítmico-melódica (melódica, porque los tambores – a pesar del prejuicio eurocentrista – cantan, en buena parte de las culturas del mundo) de nivel virtuosístico, y el *piano*, segundo en imprescindibilidad para desencadenar la acción sonora. Una de las fórmulas básicas más sencillas y socorridas del piano (también simplificada dentro de los límites de la escritura europea) suele ser [3]:



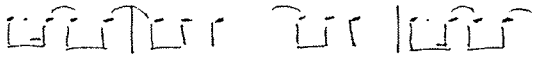
Puede haber un cuarto tambor, el *bajo* o *bombo*, que apoya la estructura del piano en un entramado más abierto [4]. El bajo o bombo se encuentra hoy día muy raramente.

El grupo mínimo, como se deduce de lo arriba expuesto, está constituido por un chico y un piano, pero por carencia, por imposibilidad. El pequeño núcleo habitual – la llamada elemental – está constituido por un chico, un piano y un repique.

Los toques son diferentes en las distintas agrupaciones. Hasta la década del 1960 éstas respondían a barrios montevideanos de relativamente alta densidad de población negra – resabios de grupos étnicos diferenciados – [5]. Desde mediados de esa década, una misteriosa política gubernamental, obviamente racista, destrozó los lugares de nucleamiento y dispersó a la fuerza a buena

---

[3] Ayestarán anotaba la primera, y mis trabajos conjuntos con él hacia 1965 me hacían coincidir con su punto de vista. Hacia 1990 parecía ser mayoritaria la segunda solución. Mi hipótesis es que se trata de enfoques no absolutos sino intercambiables en función de la estética predominante en el momento, o de la estructura melódica superpuesta (véase más adelante), de modo similar al de la "clave" y "contraclave" de la música popular afrocubana:



En todo caso, conviene recordar un principio general que sintetiza Claus Raab respecto al "ancestro" africano en un artículo de crítica bibliográfica publicado en *Ethnomusicology* (vol. 34 Nº 2, Bloomington, 1990): *"al transcribir música de tambores y ritmos percusivos africanos, se debe pensar más en movimientos (de manos, baquetas y brazos) que en valores abstractos de notas"*. En sus clases, Lauro Ayestarán decía que para pautar ritmos de los pueblos extraeuropeos *"habría que pautar también pedazos de cuerpo"* (clase del 16-IV-1966, Montevideo, Instituto de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias). Los aportes ayestaranianos a una posible escritura (en los que, antes del diálogo con el suscrito, se había apoyado en enriquecedoras discusiones con Jaurès Lamarque Pons) fueron retomados hacia 1990, con mucho rigor, por Luis Ferreira y por Luis Jure (véase la bibliografía).

[4] Escúchese la llamada grabada en 1965 por Lauro Ayestarán recorriendo didácticamente estos cuatro tamboriles en el disco *Un mapa musical del Uruguay*. Hacia 1968, un pequeño disco de vinilo del Teatro Negro Independiente (*Nuestro candombe*, Orfeo, "doble", 333-9026) recogía esta idea del musicólogo.

[5] Los toques de los barrios Sur (por el conjunto Lonjas del Cuareim) y Cordón Norte (por miembros de la llamada de la calle Gaboto) se pueden escuchar en grabaciones de esa época (de Henry Jasa y del autor del presente texto) en el disco citado de Lauro Ayestarán.

parte de la población negra – que en Montevideo suele ser pobre –, con lo que comenzó una etapa diferente. Por el momento las características de toque se conservan por continuar vivos los protagonistas de veinte años atrás, pero al parecer no se renuevan del mismo modo que hasta entonces, es decir por simple crianza del niño en un medio impregnado a fondo por la cultura del tamboril.

A pesar de que en apariencia el toque más sencillo es el del piano, el instrumento de más fácil ejecución para el participante de la cultura a la que pertenece el tamboril es el chico, una vez dominado el cual el músico pasa al piano. La figuración con silencio en el "tiempo fuerte" (y tres golpes fuera de éste) es prácticamente intocable para un individuo perteneciente a la cultura occidental dominante. Éste es un detalle sumamente importante, porque señala una fascinante prueba de la no aculturación, en la sociedad dominante, de los grupos en los que se cultiva el arte del tamboril (un hecho de cultura resistente del que nos volveremos a ocupar).

tres

Es curioso observar que la música del tamboril aparece recogida en obras de varios compositores de música culta, a veces con real felicidad. Al margen de una incursión temprana de Carlos Giucci en 1928 (confusa y equívoca) [6], hacia fines de la década siguiente empieza a aparecer alguna pieza de interés: Felisberto Hernández compone "Negros", para piano, en 1938. En la década del 1950 surgen otras dos piezas para piano: "Tamboriles" de Luis Cluzeau Mortet en 1952 y el tercer movimiento de las "Cinco líneas para mi hermana Clara" de Luis Campodónico en 1957. En la misma época, Jaurès Lamarque Pons da un audaz paso adelante, y agrega no sólo la referencia sino los propios tamboriles en su "Suite de ballet según Figari", para orquesta, de 1952, composición a la que seguirán otras, y en especial la ópera de cámara "Marta Gruni", de 1965. El interés de los creadores de música culta se continuará en generaciones posteriores.

cuatro

Tanto el chico como el repique, el piano y el bajo se construyen por agregado de duelas de madera, duelas cuyo número depende del tamaño de cada uno de ellos. Ayestarán anotaba quince para un chico y veintiséis para un bajo. Las duelas son tensadas mediante flejes de bronce o de acero, obtenidos por lo general de desechos. La construcción tradicional del tamboril se efectuaba con madera proveniente de una barrica de las que contenían yerba mate [7]. Hasta mediados de la década del 1960 la yerba mate llegaba al Uruguay, proveniente del Brasil (fundamentalmente, al parecer, del estado de Paraná), en grandes barricas de madera (de lados curvos, como es lógico). A partir de los listones de éstas, el constructor experto tallaba las duelas del tamboril. La lonja era fijada mediante tachuelas (membranófono con cuero clavado en la clasificación Hornbostel-Sachs) una vez ablandada en remojo, y luego curada.

Pero ocurre que las exportaciones de yerba mate dejaron de hacerse en barricas, al parecer a los efectos de aumentar la cuota de mano de obra que se aplicase al producto antes de su exportación: la reglamentación del gobierno brasileño y la declinación del transporte marítimo (sustituido por el carretero) determinó que la yerba mate llegara en adelante sólo una vez empaquetada industrialmente. Desde entonces empezó una lenta agonía del tamboril, que fue difícil

[6] "Candombe - cuadro del coloniaje", para piano, es ternaria, y puede ser definida como resultado de una escucha errónea, o bien como recreación de alguna posible referencia oral a prácticas en vigencia durante la etapa en que Uruguay era todavía colonia española.

[7] Hojas de congoña o *ilex* procesadas y trituradas, usadas para tomar en infusión en el sur de América del Sur.

resolver en una primera etapa. Las técnicas de curvado de la madera no impedían que los listones se enderezaran a pocos meses de puesto en uso el instrumento, y que éste quedara por lo tanto destruido. Gradualmente se logró desarrollar métodos de trabajo que hiciesen posible – a un costo adecuadamente bajo – el sortear la ausencia de barricas. En la actualidad, las técnicas de preparación de las duelas permiten obtener resultados duraderos y, una vez resuelta la independencia con respecto a las barricas, el constructor puede desarrollar más libremente su fantasía en cuanto a la curvatura que desea imprimirle a su tambor. Así, es dable observar hoy día tamboriles mucho más "barrigudos" que antaño. Por otra parte, ora el intérprete ora el constructor no ven razón para prescindir de las ventajas relativas de los tensores impuestos por la industria para los tambores de batería de *jazz*, para las timbaletas de orquestas "tropicales", o para las *congas* o *tumbadoras*, parientes al menos formales, estos últimos, de los tamboriles. De modo que veremos a menudo tamboriles con tensores (artesanales en general), y también tamboriles con membranas constituidas por placas radiográficas de desecho y aun con parches de plástico producidos por las fábricas extranjeras de instrumentos de percusión [8]. En todos los casos, el tamaño de los tamboriles no había variado mayormente luego del cambio de técnica de construcción. Una altura promedio podía establecerse en torno de los 70 a 80 centímetros. El diámetro de las "bocas" (por oposición a "culatas") oscilaba entre 20 y 40 centímetros. Hacia 1990 parecía registrarse una tendencia al acortamiento de los instrumentos, pero habrá que esperar unos años más antes de afirmarlo.

El tamboril de lonja clavada es templado con fuego. El de parche regulado por tensores no precisa del fuego. Su ventaja estará en que, aparentemente, la tensión lograda es más duradera. Aquí se plantea la problemática de la "afinación" de los diferentes tamboriles, que desveló durante años a Ayestarán. Mi conclusión, tras varios años de familiaridad con el fenómeno, es que no existe una relación de alturas, expectable desde un punto de vista eurocentrista, sino una relación de tensiones. Cada miembro de la "cuerda" o agrupación que determina la llamada elemental – el chico, el repique, el piano, eventualmente el bajo – tiene y necesita un tipo de tensión, relacionada con el tipo de toque al que estará destinado y con la estética de la interrelación del complejo entramado polifónico de toques.

El tamboril se toca en la llamada mientras se camina. Es llevado colgado del hombro derecho por medio de una faja – general y tradicionalmente de lona, y a veces, actualmente, de materiales más sofisticados pero igualmente resistentes – llamada *talí* o *talín* o *talig*. Es apoyado así en el lado izquierdo del intérprete, y equilibrado con la parte superior de la pierna y la cadera, obteniendo una notable estabilidad en la marcha. El percutor, llamado comúnmente (y simplemente) *palo* o *palillo*, de distinto espesor según esté destinado a uno u otro de los tamboriles, es construido de madera dura – travesaño de percha, palo de escoba o verdadera baqueta de tambor, indistintamente y según posibilidades y necesidades –, cuidando que la punta sea roma, como se dijo anteriormente, a fin de proteger la lonja. La caja es tradicionalmente pintada al aceite, a menudo con listas verticales de distinto color, cuyos bordes no coinciden necesariamente con los de las duelas. Pero otras veces el color es plano y uniforme (o se conserva el color de la madera) y otras hay un diseño libre, que no se ajusta a esquemas de listas.

cinco

En la llamada y en la conversación, el tamboril no está acompañado por ningún tipo de canto o melodía – como señalaba Ayestarán – y no admite otro instrumento. Es un sistema musical

[8] Los reglamentos municipales han intentado favorecer las membranas tradicionales de origen animal.

cerrado en sí mismo, autosuficiente. En la llamada admite, sí, la danza, y una serie de personajes tradicionales de origen remoto y discutido.

La conversación de tamboriles se da en ámbitos privados y no se considera en principio como actividad para ser desarrollada en espacios públicos.

La llamada sí es "publicable", y admite diferentes variantes: la mendicante, la festiva, la institucionalizada. La primera es efectuada en general por las aceras de las calles montevideanas – y a lo largo de por lo menos una de las grandes ferias dominicales – por parte de grupos pequeños (la unidad mínima o poco más) y uno o más acompañantes encargados de pedir dinero [9].

La segunda se da tradicionalmente los días 25 y 31 de diciembre y 1° y 6 de enero, el 12 de octubre (adoptado como "día de la raza" trocando el abominable significado hispanista-colonial por el de afirmación de la comunidad negra), y en ocasiones "festejables" diversas, como algún importante triunfo futbolístico (especialmente del Club Peñarol) o una concentración política (especialmente – durante muchas décadas – del Partido Colorado) [10]. En el área céntrica de Montevideo existen tres puntos de partida tradicionales (asociados con el nombre de calles): el Barrio Sur ("Cuareim" [11]), Palermo y Cordón Sur ("Ansina"), y Cordón Norte ("Gaboto").

La variante institucionalizada es el "Desfile de llamadas" oficial, organizado desde 1956 por la Municipalidad de Montevideo en el marco de los festejos de carnaval, con fines no muy transparentes y con carácter competitivo. El desfile atrae a grandes multitudes de espectadores, fundamentalmente blancos. Hay allí una estructura fija, reglamentada, y un enorme gasto en vestimentas. Los tamboriles llegan a ser varias decenas en una sola agrupación (entre diez y más de cien tamboriles en las últimas décadas – el mínimo reglamentario ha subido de veinte a cuarenta –), divididos proporcionalmente (en una proporción que varía de acuerdo con el criterio de cada conjunto) en chicos, repiques, pianos y eventualmente bajos, que se distribuyen de acuerdo a la estética de cada agrupación (antes, de cada barrio).

seis

Las llamadas significan habitualmente una prueba de excepcional resistencia física. Y síquica. Las agrupaciones de instrumentistas recorren varios quilómetros y la precisión del toque no decae. Tampoco los sutiles juegos de interacción, a veces entre tamborileros muy distantes entre sí que saben responder a "la llamada" del otro, distinguiéndola sin dificultad en el contexto de un entramado muy tupido y de elevada intensidad sonora. El desfile oficial de llamadas se extiende por unos dos quilómetros o más de marcha ininterrumpida, y las llamadas no institucionalizadas pueden extenderse en longitudes mayores y por duraciones más prolongadas. El poder cargar sin dificultad el peso de cada tamboril y el esfuerzo del toque casi sin tregua se explican fundamentalmente por el estado de trance en el que se encuentra el tamborilero. A menudo la carne de los dedos y las manos se abre y empieza a sangrar, pero el instrumentista no puede dejar de tocar. La importancia de este fenómeno extático estriba fundamentalmente en su excepcionalidad en nuestra área sociocultural.

siete

En el desfile oficial de llamadas, cada agrupación es precedida por estandartes y banderas (y figuras corpóreas – estrellas, medialunas – llevadas como estandartes), y está constituida, además

[9] Generalmente en un gorro o... en una cartera de mujer.

[10] En las últimas dos décadas se ha afirmado una práctica de salidas más regulares.

[11] Ese tramo de la calle Cuareim se llama actualmente Zelmar Michelini.

de los tamboriles, por varios personajes. Tres de ellos (que pueden encontrarse duplicados o triplicados) son tradicionales y de origen remoto y discutido: la *mama vieja*, el *gramillero* y el *escobero* o *escobillero*. Tienen elementos de vestuario convencionales y aparentemente rituales, con posturas físicas y figuras coreográficas también convencionales y también aparentemente rituales (vinculadas en el caso del gramillero y quizás en el del escobero con los sincretismos religiosos afroamericanos – ¿francamente afrobrasileños o afrouruguayos de un pasado no documentado ni ya documentable? –). Algunos son más ambiguos: los bailarines de ambos sexos (los "negros jóvenes", ¿son quizás, como parece entender Ayestarán, personajes tradicionales?; ¿no hay predominancia numérica del sexo femenino sobre el masculino?). Otros personajes no provienen de la tradición negra sino que han sido insertados en ésta: constituyen incorporaciones propias del *show-business* extranjero – o de la morbosidad de las autoridades municipales y de la auto-represión sexual del público blanco gobernado por éstas –: la *"vedette"* (una bailarina negra o mulata de formas generosas y ropa muy escasa, que termina por integrarse a la nueva "tradición" del desfile oficial) y el travesti (habitualmente blanco) [12]. A veces desfilan también los cantantes de la comparsa vinculada con el conjunto de tamboriles.

ocho

El tamboril se toca también en una agrupación específicamente carnavalera competitiva denominada oficialmente *comparsa lubola* o *conjunto lubolo* o, más recientemente, *comparsa de negros y lubolos* [13]. No nos extenderemos aquí sobre consideraciones históricas, debidamente aclaradas por Ayestarán y por Plácido [14]. Las agrupaciones de este tipo tienen una estructura empresarial, se encuentran a menudo vinculadas organizativamente con las que compiten en el desfile oficial de llamadas, y responden a reglas establecidas por las autoridades municipales – y a reglas implícitas derivadas de la praxis de la competitividad –. La comparsa suele tener como base una decena de tamborileros estables, la mayor parte de las figuras ya enumeradas para el desfile oficial de llamadas (la exclusión más clara parece ser la del eventual travesti), un coro de más de diez integrantes, y varios instrumentistas cuyo instrumento (trompeta, saxo, y – hoy raramente – bandoneón amplificados; guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado electrónico) no ha permanecido como norma estable en los últimos cuatro decenios.

El repertorio consiste en una serie de canciones compuestas ex profeso para la agrupación y para ese carnaval (puede repetirse alguna particularmente exitosa de temporadas anteriores), generalmente por parte de un profesional que – curiosamente – suele ser culturalmente blanco. La temática de las letras ha sido generalmente ingenua y se ha ocupado de abstracciones tales como el lejano origen en las "selvas africanas", o la condición de "tierra de libres" del Uruguay. Y las especies musicales utilizadas han sido variadas (habanera, milongón – una acepción aparentemente particular

[12] Véase el breve capítulo sobre travestis de Flor de María Rodríguez de Ayestarán en *El tamboril y la comparsa* (Arca, Montevideo, 1990, pp. 92-93), que recoge textos suyos, de Alejandro Ayestarán y de Lauro Ayestarán, estos últimos modificados.

[13] Las reglamentaciones municipales han variado sus criterios y han ayudado a aumentar la confusión general. Basándose en algún documento de 1874, se ha creído importante, en cierto momento, usar el término *lubolo* para referirse a los blancos pintados de negros. A pesar de que en 1982 (en *El negro en la sociedad montevideana*. Banda Oriental, Montevideo.) Francisco M. Merino, director del Teatro Negro Independiente, explica que el término "lubolo" *"pasó a designar a todas las comparsas de negros"*.

[14] L. Ayestarán: "La música negra". En: L. Ayestarán: *La música en el Uruguay, volumen I* (único publicado). Sodre, Montevideo, 1953. Antonio D. Plácido: *Carnaval: evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Letras, Montevideo, 1966.

de este término –, "farándula" – sic –, por ejemplo), predominando el candombe: una estructura formal no predeterminada montada sobre el entramado de los tamboriles haciendo el toque de llamada [15].

nueve

Una pregunta obvia, tan obvia que no ha sido planteada ni por los musicólogos ni por los aficionados, es: ¿por qué existe un solo tipo de tambor afrouruguayo (y un único comportamiento, y una única nomenclatura)? ¿Por qué, si los barrios respondían a los distintos grupos étnicos? Ayestarán señala lúcidamente [16] la condición multiétnica y el origen muy diverso (y balanceado) de la población negra del Uruguay, comprobable ya en la documentación de principios del siglo XIX. Sin embargo, en las supervivencias culturales de las últimas décadas – y quizás de todo el siglo XX – se da un tipo único de tambor (el ya definido al comienzo de este trabajo) y desaparecen otros instrumentos que pudieran – o debieran – haber traído consigo los inmigrantes forzados del vergonzante período esclavista [17]. ¿Por qué? ¿Por predominio gradual de uno de los grupos étnicos sobre los demás? ¿Por selección operada en las "salas" de baile o de culto sincrético que existían aparentemente hasta la antepenúltima década del siglo XIX? ¿Por influencia de alguna de las ramas del culto sincrético brasileño, de firme avance durante el presente siglo? ¿Por predominio cultural de algún grupo orgánico proveniente del Brasil, de donde llegaron al Uruguay grandes contingentes de libertos (por distintas razones, incluido el desfasaje de fechas de abolición de la esclavitud en uno y otro país)? ¿Por influencia no confesa de alguno de los ámbitos de la música afrocubana (la mestizada) traída por los barcos mercantes del importante tráfico comercial del siglo XIX entre Cuba (tabaco, azúcar, café) y Uruguay (fundamentalmente tasajo)? Si esto último fuera cierto – y pudiera comprobarse, claro está –, ¿no se nos abriría un tesoro de descubrimientos posibles respecto a muchas de las expresiones culturales de ambos países [18]?

---

[15] Véase el capítulo **El candombe, los candombes**.

[16] "La música negra", ya citado.

[17] Mucho se ha discutido sobre si los aguisimbios (o africanos subsaharianos o africanos negros de cultura negra) inmigrados a la fuerza mantuvieron o no sus músicas del África. La discusión es inútil mientras sigamos no estando en condiciones de determinar con exactitud qué es lo que había en África, en términos de música, en los siglos XVI al XIX. La musicología no ha avanzado mucho en este sentido, y se continúan escribiendo teorías ingenuas. Alcance el siguiente ejemplo para comprender la entidad del problema: En los procesos de occidentalización del último medio siglo aparecían a menudo en África negra expresiones mesomusicales fuertemente influidas por modelos latinoamericanos que hacían sospechar al estudioso extranjero que se trataba de un producto espurio. En el congreso de musicología de la IASPM (Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular) llevado a cabo en julio de 1989 en París aparecieron pistas que permitirían develar el misterio: durante la Segunda Guerra Mundial, los Aliados – y especialmente las emisiones de onda corta de la BBC – habrían tratado de captarse la simpatía de los pueblos aguisimbios por medio de un "bombardeo" de música popular... ¡afrocubana! De ser cierta esta información, África negra tenía, al concluir la Guerra, una fuerte penetración, involuntaria, de la cultura mesomusical cubana. Europa la había tenido en alguna medida ya antes de la Guerra (los popularísimos Comedian Harmonists, en Alemania, cantaban hacia 1930 a Lecuona en versión previamente traducida al francés), y Estados Unidos también (Armando Oréfiche cuenta que la conga de exportación con la antelación del cuarto pulso – alargado – fue "inventada" para que los gringos pudieran bailar contando – *"usted sabe que los ingleses bailan por números"* –). (C. Aharonián [entrevista a Oréfiche]: "La vuelta del Cuban Boy". En: *Brecha*, Montevideo, 24-I-1986.) Véase también la visión crítica de María Teresa Linares ("Sobre nuestra tradición cultural". En: *Boletín de Música de Casa de las Américas*, N° 22, La Habana, 1972). Quizás, quién sabe, el Brasil de Carmen Miranda también estaba incluido entre los proyectiles del bombardeo aliado.

[18] Y del Brasil, también partícipe de ese activo corredor marítimo, y de la Argentina, mitad occidental del área portuaria del Río de la Plata.

diez

La población del Uruguay sobreentiende un curioso signo de igual entre el concepto de tamboril y el concepto de negro. Ha existido, desde el siglo XIX, una vinculación íntima entre medio cultural de crianza y capacidad de incorporarse a la lógica interna del comportamiento del tamboril. Esto da pie para prejuicios a ambos lados de la barrera del color, siempre peligrosos para el negro y su confinamiento racista a un gueto de seres "inferiores" sólo capacitados para tareas de poca exigencia intelectual y aptas para el entretenimiento del blanco.

En todo caso, a más de un siglo y medio de la abolición formal de la esclavitud (y el genocidio hipócrita de la población negra por la vía de las guerras civiles), ese signo de igual comprueba la vigencia del gueto cultural, del enquistamiento de un grupo étnico y socioeconómico: el de los uruguayos desposeídos de origen aguisimbio (es decir, negro africano o subsahariano). ¿No cabe suponer – como preguntáramos hacia 1970 [19] – que la permanencia de esa equivalencia implica la del confinamiento de negro y de tamboril a una situación segregada? ¿No sería lógico suponer que de producirse una real integración del negro deberían desaparecer sus caracteres diferenciales de grupo?

Y no se trata de plantearse apriorismos acerca de la pena que daría la extinción de tan bonito fenómeno cultural – extinción que de todos modos se da gradualmente, como se da gradualmente la disolución de los caracteres definitorios de los personajes tradicionales ligados al tamboril [20] –. Los fenómenos culturales nacen y mueren, a lo largo de la historia, y sólo se justifican en su relación con el hombre. No, si se dan a pesar de éste.

once

Deberíamos analizar por otra parte la significación de la relación entre blanco y tamboril. Existe un significado históricamente cambiante del término *candombe*, que en el último medio siglo designa en principio, como dijimos, toda estructura musical que se pueda superponer con el entramado del toque de llamada de los tamboriles. Y también, a veces, la llamada en sí. Pero ocurre que existe candombe y candombe. O candombe y candombes. Veremos esto en el capítulo correspondiente.

doce

Cabe finalmente intentar dilucidar la pregunta acerca de si la música del tamboril es afrouruguaya o afromontevideana. El tamboril se da casi exclusivamente en Montevideo. Ayestarán señalaba [21] que había indicios de su existencia en otros puntos del país en el pasado. También hay

---

[19] "Carnaval, tamboril y negritudes", ya citado.

[20] El gramillero poseía hace algunas décadas ciertas características – es cierto que tampoco estáticas – que ha ido perdiendo, y que podemos observar en fotografías y filmaciones. Por un lado la postura corporal, asociable a modelos culturales observables hoy día en las situaciones mediúmicas de los cultos afrobrasileños: marcada contracción muscular, disposición de los brazos, cuerpo apoyado en un bastón o cayado, modo de flexionar las piernas. Por otro lado los elementos de vestuario: levita, pantalón con rayas verticales, polainas (pero no zapatos ni botines sino alpargatas), guantes blancos (de los que uno – el de la mano derecha – no iba puesto sino que colgaba de la mano izquierda enguantada), una valijita, galera, anteojos falsos, larga barba blanca postiza (es decir, máscara). El escobero llevaba inexorablemente, además de su escobilla que no es tal, una especie de taparrabo confeccionado con un par de cueros de liebre (o en su defecto de oveja o de cordero, o quizás de perro, pero no de otro material) sobre los cuales se habían cosido, cubriéndolos, espejitos y otros objetos. En las últimas dos décadas este elemento de vestuario no ha sido tan imprescindible.

[21] L. Ayestarán: "El tamboril afro-uruguayo". En: George List & Juan Orrego Salas (compiladores): *Music in the Americas*. IURCAFL & Mouton, Bloomington y La Haya, 1967. Reproducido en: *Boletín Interamericano de Música*, N° 68, Washington D.C., XI-1968.

reflejos actualmente en localidades distantes de Montevideo [22]. Pero no parece que esto sea suficiente elemento de juicio como para determinar una uruguayidad del fenómeno. Aunque sí puede ser conveniente hablar de afrouruguayo a los efectos de la práctica de las comunicaciones musicológicas y de las esquematizaciones a nivel extranacional.

Queda pendiente de discusión la posible condición remota de rioplatense – y no solamente uruguayo – del fenómeno.

¿Ayer, hoy, mañana? ¿Qué es aquí lo estático y cuánto hay de dinámico? Dicho en otros términos (que serían caros a Ayestarán, para quien la condición de superviviente era – acertadamente – la única realmente esencial para definir a un hecho como folclórico [23]): ¿qué es lo superviviente y qué lo viviente o vigente? ¿Qué es lo que podrá ser superviviente dentro de dos o tres décadas?

Este texto recoge el de una disertación ilustrada ("La música del tamboril afrouruguayo como hecho históricamente dinámico") para el Primer Encuentro de Culturas Afroamericanas realizado en Buenos Aires en agosto de 1991, al que el autor había sido invitado. Esa disertación constituía una variante de la ponencia presentada en setiembre de 1990 a las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología realizadas en Buenos Aires conjuntamente con la Cuarta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, ponencia cuya síntesis ("Un hecho históricamente dinámico: la música del tamboril afrouruguayo") había publicado el semanario *Brecha* de Montevideo el 8-II-1991.

[22] El desfile oficial de llamadas del carnaval montevideano recogió en 1990 agrupaciones procedentes de las ciudades de Colonia y Durazno, distantes respectivamente 180 y 190 km de la capital. En 1991 apareció un grupo-escuela de Melo, distante 380 km de Montevideo. Esta práctica se fue ampliando en años sucesivos.

[23] Ayestarán era plenamente consciente, en la última etapa de su corta vida (1913-1966), de la necesidad de rever cada hecho musical clasificado como folclórico (más de 4.000 grabaciones de campo realizadas por él en territorio del Uruguay) ante la posibilidad de tener que reclasificar muchos de ellos no como supervivientes sino como plenamente vigentes, es decir mesomusicales en la terminología de Carlos Vega.

segunda parte

UN TEXTO DEL AÑO 2000

uno

El fenómeno de las llamadas, tal como lo conocemos hoy, no es – como acontece con otras tradiciones – tan antiguo como se suele suponer (quizás un siglo aproximadamente). Surge en una comunidad sociocultural bastante cerrada, como forma de afirmar ritualmente un pasado digno escamoteado por la trata de esclavos y borroneado por una sociedad criolla poscolonial solapadamente racista. Los diversos tambores de origen quedan, de repente, convertidos en un solo tipo de tambores –que serán conocidos en general como tamboriles –, con tres o cuatro subespecies para los roles diferenciados y complementarios que eran comunes a varias de las culturas africanas.

Esos tamboriles "llamarán" y "responderán" como, de una manera u otra, sucedía con varios de los conjuntos de tambores del África de los ancestros (y como continúa sucediendo en las aculturaciones de diversas regiones de América). Y saldrán a la calle a descargar las angustias de la pobreza a que la sociedad local condena a quienes tengan color oscuro, a neutralizar las tristezas del sometimiento, a expresar las alegrías pocas, a rendir homenaje a las profundidades sagradas de las cosas indefinibles que unen con aquel pasado digno. Se "llamará" en festividades, en celebraciones, en días especiales del año que confieren de alguna manera ese halo de la sacralidad.

No se puede tocar el tamboril en estado de ebriedad [24]. Y difícilmente pueda llegar a ser buen tamborilero aquél que no pueda acceder mediante su toque a un estado de trance, ese estado que le hará natural el no poder dejar de tocar cuando la carne de sus manos se abra, y le permitirá continuar su marcha (el tamboril es por excelencia un instrumento que se ejecuta caminando) horas y quilómetros a pesar del peso del instrumento.

dos (primera carnavalización)

En algún momento remoto, ese tamboril de la llamada, el mismo, pasa a ser utilizado por las comparsas de carnaval integradas por negros, con una situación curiosa: el toque de llamada, con percutor de madera en la mano derecha y mano desnuda en la izquierda es reservado para acompañar lo que dará en llamarse candombe, mientras que otras especies musicales, como el tango de comparsa o la habanera, usarán los tamboriles tocados solamente con las manos, sin percutor.

En realidad, la vinculación directa de los descendientes de negros-africanos o aguisimbios (término menos racista) con el papel ritual o religioso de sus tambores, se había hecho muy difícil desde que hacia 1880 se hubieran empezado a cerrar las "salas" de culto africano y los jóvenes negros de la época hubieran sido empujados gradualmente a sustituir esas prácticas por las más laicas y "modernas" de los bailes al estilo de los criollos blancos o mestizos.

tres (segunda carnavalización)

En 1956 se instaura el "desfile oficial de llamadas" organizado por la Municipalidad dentro de las festividades carnavalescas, respaldándolo con la concesión de dineros en una situación

[24] *"Negro borracho no toca tambor"*, solía decir Waldemar *Cacho* Fortes.

competitiva. A los meros tamboriles se les suma, reglamentariamente, obligatoriamente, un trío de personajes rituales de remotísimo origen: la mama vieja, el gramillero (que no es médico brujo sino una compleja máscara con cayado) y el escobero (que no es un cirquero desocupado). Se les suma estandartes y banderas y signos de origen también remoto (medias lunas, estrellas) y valor ritual. A las discretas bailarinas de recatado paso se les suma, agresivamente, traída desde el *show-business* de lo revisteril, de lo bataclánico, de lo controladamente morboso, la figura de la *vedette*, mujer-objeto, que es colocada a la cabeza del cortejo sagrado (acompañada a veces de travestis, también ajenos a la cultura que se pretende estar homenajeando).

cuatro

Al mismo tiempo, el tamboril ha seguido siendo considerado por el grueso de la sociedad criolla como instrumento degradante y degradado [25]. El gesto de los más hacia el tamboril duele hondo y oprime cotidianamente. Negarlo pasa a ser para un negro, muchas veces, una puerta hacia la sensación de libertad.

La generación "blanca" de la década del 1970 acepta el reto de la valoración social de lo candombístico como uno de los modos de enfrentar la dictadura (así como se lanzará a valorizar lo carnavalesco en general y lo murguístico en particular). Pero no hay pretensión de apropiación, tal como no la había en los músicos de la década anterior. Es más, poco a poco va surgiendo en esa generación un enorme respeto hacia el arte del tamboril. Especialmente entre los percusionistas y bateristas, que van estudiando respetuosamente el toque del tamboril y desarrollando ya sea su aprendizaje, ya su reformulación en la batería [26].

cinco

Sin embargo, una nueva crisis amenaza al tamboril. No es antinatural, puesto que todo hecho cultural vivo sufre procesos en la sociedad en el transcurso del tiempo. Pero es preocupante. Anuncia probablemente una nueva muerte. Quizás sea inevitable esta desaparición del tamboril tal como hasta hace poco fue, y su sustitución por un nuevo instrumento y un nuevo toque y una nueva praxis mucho más cuadratizada que hace un siglo – el tamboril del 1900 era ya, como vimos, una reinvención, en tierras lejanas, de instrumentos y toques perdidos –. La variante, hoy, es una situación de franca apropiación del instrumento del sometido por parte de los hijos del opresor.

El desfile oficial de llamadas de febrero del año 2000 fue al parecer el que más gente convocó en sus filas hasta esa fecha. Pero, por primera vez, se tenía la sensación de estar observando más personas de tez oscura en el público, que desfilando. Y la mayor parte de las 25 agrupaciones que participaron del desfile (cifra récor) se presentaban con una aplastante cantidad – desusada hasta entonces – de personas de tez blanca o casi blanca.

El problema no viene del color, por supuesto. Ni de la "raza". La cultura del tamboril se conservó y se trasmitió en una situación de cohabitación en la pobreza. Si usted nacía en un mismo conventillo habitado mayoritariamente por montevideanos de tez oscura y origen africano, y se criaba con ellos, era muy probable que llegara a ser un buen tamborilero. Hasta hoy, son muy pocos los montevideanos de cultura "blanca" que puedan tocar a nivel de excelencia un tamboril.

[25] C. Aharonián "Carnaval, tamboril y negritudes" (en: *Marcha*, Montevideo, 19-II-1971) y "Algo de carnaval" (en: *Marcha*, 23-III-1973).

[26] Véase, por ejemplo: Miguel Romano: *Toca candombe*. Ayuí, Montevideo, 2001.

En los últimos años – una vez despatarrados por todo Montevideo los habitantes de los viejos nucleamientos de negros –, a los adolescentes y jóvenes montevideanos pequeñoburgueses de tez blanca les ha dado por ponerse a tocar el tamboril. Primero domingueros, van tomándose más a pecho la cosa poco a poco, y hasta se generan puestos de trabajo municipal en los barrios para que algunos docentes puedan enseñar a tocar llamadas. Qué cosa: hasta ahora, eso no se enseñaba sino que se aprendía, nomás.

En su mayoría, estos recién llegados no han partido de la sacralidad del instrumento, esa sacralidad lisa y llana que debería ser obvia y sobreentendida. Pero tampoco se conceden el tiempo para meterse en la nueva cultura. La tradición de la llamada del tamboril posee una lógica musical interna que es totalmente ajena a la europea dominante. Los puntos de apoyo rítmico son otros, los mecanismos de respuesta son otros. No logran entender que no se entra a su mundo en un par de clases.

seis

Significativamente, algunos sectores de la "academia" han respondido con responsabilidad y con mucho respeto por la cultura del tamboril (en un gesto opuesto al de apropiación que hemos descripto). Tanto en el análisis musicológico (hecho desde el conocimiento de la praxis del tocar [27]) como en el proceso del aprendizaje y enseñanza institucionalizados (basados en el respeto a los herederos de la tradición del tocar [28]).

Mientras tanto, a la Municipalidad de Montevideo le ha costado entender que la reglamentación de premios condiciona – en general por omisión – el futuro del arte del tamboril. Al premiarse la cantidad y la apariencia y no la calidad, las agrupaciones se ven compelidas un año y otro a rellenar sus filas de músicos y bailarines malos vestidos con disfraces brasileños de carnavales pasados. A menudo, lo "cuadrado" del toque "blanqueado" resulta doloroso a los oídos. Algunas comparsas "innovan" desde el disparate, sin razones claras ni profundas, alentadas de hecho por las autoridades [29].

Pero, todavía, en el albor del siglo XXI, la mayor parte del público se pone de pie con emoción al paso de las "cuerdas" de tamboriles, y buen parte de ese público logra escuchar la infinita variedad de lo que para un oído europeo es monótono y monocorde, disfrutándolo durante horas y horas.

Y, en las agrupaciones, muchos vuelven a dar el alma por esa fascinante cultura del tamboril [30].

Este texto recoge, con algunas modificaciones, un artículo ("Desfile oficial de llamadas: Re-carnavalización de lo sagrado") publicado en el semanario *Brecha* de Montevideo el 18-II-2000.

[27] Véanse especialmente los aportes, desde 1990, de Luis Ferreira y de Luis Jure (solo o con Olga Picún).

[28] La cátedra de Percusión de la Escuela Universitaria de Música ha trabajado en este campo desde comienzos de la década del 1990.

[29] C. Aharonián: "Desfile de llamadas 2004: Algunos pasos adelante, y otros...". En: *Brecha*, Montevideo, 13-II-2004.

[30] Incluso, desde hace años, varios ilustres músicos populares que, sin exhibirse, ocupan su lugar humilde en la trama de tamboriles y rinden así su homenaje a la tradición de la llamada.

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Se consignan solamente discos compactos.

- Lauro Ayestarán: *Un mapa musical del Uruguay* [grabaciones de llamadas realizadas entre 1958 y 1966]. Ayuí, A/M 38 CD.
- *Los músicos de La República, volumen 21* [grabaciones realizadas en 1989]. La República & Abraxas, s/n. De una edición original en casete: *Las llamadas '89*. Orfeo, 90987-4.
- *Antología del candombe* [grabaciones realizadas en 1987 y 1989]. Orfeo, CDO 005-2. Reedición, Orfeo/Emi, 8 23560 2.
- Luis Jure: *Tambores* [grabaciones realizadas en 1995]. Proyecto CSIC, s/n. Edición fuera de comercio.
- *Uruguay: tambores del candombe* [grabaciones realizadas en 1999]. Buda, 92745-2.

Ejemplos grabados utilizados en la disertación de 1991:

- Fragmento de llamada con chico, piano, repique y bombo (en ese orden). Integrantes del Teatro Negro Independiente, hacia 1968.

BIBLIOGRAFÍA BREVE

No se repiten los títulos ya mencionados en las notas al pie.

- Lauro Ayestarán: "El Folklore que se muere". En: *Marcha*, Montevideo, 15-II-1957. Repr. en: L. Ayestarán: *Teoría y práctica del Folklore*. Arca, Montevideo, 1968.
- L. Ayestarán: *El Folklore musical uruguayo* [recopilación post-mortem de artículos escritos en su casi totalidad en 1947 y 1948]. Arca, Montevideo, 1967.
- L. Ayestarán, Flor de María Rodríguez de Ayestarán y Alejandro Ayestarán: *El tamboril y la comparsa*. Arca, Montevideo, 1990. El texto de Lauro Ayestarán aparece con alteraciones.
- Ildefonso Pereda Valdés: *El negro en el Uruguay, pasado y presente*. Edición del autor, Montevideo, 1965.
- Carlos M. Rama: *Los afro-uruguayos*. El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1967.
- Vicente Rossi: *Cosas de negros*. Hachette, B. Aires, 2ª ed. corregida, 1958.
- C. Aharonián: "Los tamborileros mendigos" (entrevista a Francisco Merino). En: *Sur*, Montevideo, 26-X-1971, artículo mutilado y con el título cambiado (debió ser "Tamboril e integración").

los tamborileros

- Ernesto González Bermejo (reportaje a Fernando *Lobo* Núñez): "Los tambores nunca mienten". En: *Brecha*, Montevideo, 15-III-1991.
- Jaime Roos: "Le sacaron la fiesta" (reportaje a Fernando *Lobo* Núñez). En: *Jaque*, Montevideo, 8-III-1985.
- Lincol Urioste: "Fernando *Lobo* Núñez propone no sólo candombe" (reportaje). En: *Mundo Afro*, N° 1, Montevideo, VIII-1988.
- C. Aharonián: "La muerte de Fortes". En: *Revista Musical Chilena*, N° 104/105, Santiago, IV/XII-1968.

los toques en el tamboril

- Luis Ferreira: "El repicado del candombe". Ponencia, Quintas Jornadas Argentinas de Musicología (y Cuarta Conferencia Anual de la A.A.M.), mecanoscrito, Buenos Aires, 1990.

los personajes tradicionales, su posible origen y su coreografía

- Paulo de Carvalho Neto: "The candombe: a dramatic dance from Afro-Uruguayan folklore". En: *Ethnomusicology*, vol. VI, N° 3, Ann Arbor, 1962.
- Flor de María Rodríguez de Ayestarán: "El candombe de la comparsa Iubola". En: *El Día*, Montevideo, 8-III, 5-IV, 17-V, 2-VII y 9-VIII-1970.
- Alberto Soriano: *Tres rezos augúricos y otros cantares de liturgia negra*. Cátedra de Etnología Musical de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1968.

la "llamada" festiva

- Luis Jure: "En el Barrio Sur: Llamadas". En: *Brecha*, Montevideo, 11-I-1991.
- Luciana Possamay: "El 25 hablaron los tambores". En: *Mate Amargo*, Montevideo, 2-IX-1987.

la comparsa lubola
- P. de Carvalho Neto: "La comparsa lubola". En: P. de Carvalho Neto: *El carnaval de Montevideo*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1968.
- Luis Ferreira: *Un estudio de música uruguaya: la retirada de una comparsa lubola*. Monografía, Escuela Universitaria de Música, mecanoscrito, Montevideo, 1985.
- Carlos Gómez: "A los balcones perfumados del barrio Ansina". En: *La República*, Montevideo, 28-I-1990.
- Miguel Ángel Herrera: "De «Serenata africana» a «Marabunta»". En: *La Hora*, Montevideo, 26-XII-1987.
- Elman Sánchez Galarza: "El «Gallo» Rojas". En: *Cosas del Tango*, N° 5, Durazno, IX-1988.

los cantantes
- C. Aharonián (reportaje a Lágrima Ríos): "La otra cultura". En: *Marcha*, Montevideo, 30-VI-1973.

las *vedettes*
- Anónimo: "Martha Gularte: Preocupa homosexuales en comparsas lubolas". En: *El País*, Montevideo, 21-II-1980.
- Rubén Castillo (reportaje a Rosa Luna): "«La verdad: sin carnaval me moriría»". En: *Correo de los Viernes*, 11-II-1983.
- Miguel Ángel Herrera (reportaje a Martha Gularte): "Memorias entre plumas». En: *La Hora*, Montevideo, 4-III-1989.
- Guillermo Lopetegui: "Heredera joven de un candombe ancestral". En: *El Día*, Montevideo, 11-IV-1982.
- Rosa Luna (y José Raúl Abirad): *Sin tanga y sin tongo*. Proyección & Del Taller, Montevideo, 1988.

los lugares de nucleamiento
- Anónimo: "Desalojan el «conventillo de Gaboto»". En: *Época*, Montevideo, 29-IX-1965.
- Anónimo: "Lágrimas y repique de tamboriles en el adiós al viejo Medio Mundo". En: *El País*, Montevideo, 4-XII-1978.
- Enrique Estrázulas: "Vetusto templo sureño". En: *El Día*, Montevideo, 5-X-1975.
- E. Estrázulas: "Las heridas de Ansina". En: *El Día*, Montevideo, 19-VI-1977.
- Francisco Moreno y Virginia González: "Barrio Reus al Sur: luces y sombras". En: *La Hora*, Montevideo, 20-II-1988.
- Ettore Pierri: "Los negros reclaman lo que es suyo". En: *La Juventud*, 2-II-1986.

blanco y tamboril
- José Laurino: "Alberto López: Central, Los Nyanzas, su hermano Juan". En: *El Día*, Montevideo, 24-III-1985.
- Jaime Roos: "Los blancos negros". En: *Jaque*, Montevideo, 24-X-1985.

construcción de tamboriles
- Luis Neira: "Los fabricantes del ritmo". En: *El Día*, Montevideo, 23-II-1986.
- Fernando *Lobo* Núñez (entrevista anónima): "Nosotros no figuramos en los libros de historia". En: *Maní Caliente*, N° 2, Montevideo, 1990.

aportes para una visión histórica
- Milita Alfaro: *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. I: El carnaval «heroico» (1800-1872)*. Trilce, Montevideo, 1991.

posibilidades de una visión rioplatense: complementos
- Narciso Binayán Carmona: "Negros en Buenos Aires". En: *Don Lucas*, N° cero, Buenos Aires, V-1970.
- N. Binayán Carmona: "Pasado y permanencia de la negritud". En: *Todo es Historia*, N° 162, Buenos Aires, 1980.
- Emilio J. Corbière: "El genocidio de la raza negra en el Río de la Plata". En: *Tiempo*, Buenos Aires, 10-VIII-1986.
- Bernardo Kordon: *Candombe: contribución al estudio de la raza negra en el Río de la Plata*. Continente, Buenos Aires, 1938.
- José Luis Lanuza: *Morenada: una historia de la raza africana en el Río de la Plata*. Schapire, Buenos Aires, 1967.
- Ricardo E. Rodríguez Molas: *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Clío, B. Aires, 1957.
- R. E. Rodríguez Molas: "Negros libres rioplatenses". En: *Buenos Aires Revista de Humanidades*, año I N° 1, Buenos Aires, IX-1961.

posibilidades de una visión "cisplatina": complementos

- Gerhard Kubik: *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Lisboa, 1979.
- Kazadi wa Mukuna: *Contribuição bantu na música popular brasileira*. Global, San Pablo, ¿1985?.
- Abdias do Nascimento: *O genocídio do negro brasileiro*. Paz e Terra, Río de Janeiro, 1978.
- Nina Rodrigues: *Os africanos no Brasil*. Companhia Editora Nacional, San Pablo, 5ª ed., 1977.
- Waldemar Valente: *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. Companhia Editora Nacional, San Pablo, 2ª ed., 1976

posibilidades de una visión latinoamericana: complementos

- Renato Almeida: *Danses africaines en Amérique Latine*. Ministério da Educação e Cultura, Río de Janeiro, 1969.
- Roger Bastide: *Las Américas negras*. Alianza, Madrid, 1967.
- Alberto Crespo R.: *Esclavos negros en Bolivia*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, 1977.
- René Depestre: "Los fundamentos socioculturales de nuestra identidad". En: *Cuadernos de Marcha*, N° 28, Montevideo, VIII-1969. Reproducido en: *Casa de las Américas*, N° 58, La Habana, I/II-1970.
- José Luciano Franco: *La presencia negra en el Nuevo Mundo*. Casa de las Américas, La Habana, 1968.
- Ildefonso Gutiérrez Azopardo: *Historia del negro en Colombia: ¿sumisión o rebeldía?* Nueva América, Bogotá, 1980.
- Janheinz Jahn: *Muntu: las culturas neoafricanas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- Argeliers León: "Música popular de origen africano en América Latina». En: *América Indígena*, vol. 29 N° 3, México, VII-1969. Y en: Salvador Bueno (comp.): *Introducción a la cultura africana en América Latina*. Unesco, París, 2ª ed. puesta al día, 1979.
- Fernando Ortiz: *Africanía de la música folklórica de Cuba*. Universidad Central de Las Villas, 2ª ed. revisada, 1965.
- Luis Felipe Ramón y Rivera: *La música afrovenezolana*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.
- Fernando Romero: *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Milla Batres, Lima, 1987.

la esclavitud: complementos

- Ema Isola: *La esclavitud en el Uruguay desde sus comienzos hasta su extinción*. Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, Montevideo, 1975.
- Homero Martínez Montero: "La esclavitud en el Uruguay". En: *Revista Nacional*, N° 57, Montevideo, IX-1942.
- Rolando Mellafe: *La esclavitud en Hispanoamérica*. Eudeba, Buenos Aires, 1964.
- Jorge Pelfort: "Abolición de la esclavitud y una vieja mentira". En: *La Democracia*, Montevideo, 24-I-1986.

negro y sociedad: complemento

- Ernesto González Bermejo: "El derecho a ser negro" [serie de reportajes]. En: *Brecha*, Montevideo, 1, 8, 15 & 22-III-1991.
- [Organización Mundo Afro]: "Cono Sur: la alternativa es marchar juntos". En: *Mundo Afro*, N° 3, Montevideo, VI-1990.

algunos textos posteriores a 1991

- Gerard H. Béhague (comp.): *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America*. North-South Center, Miami, 1994.
- Cecilia Blezio y Néstor Ganduglia: "Notas de historia viva". En: Martha Gularte: *El barquero del río Jordán*. Aymara, Montevideo, 1998.
- Ignacio Cardoso Silva: *Le candombe: représentations et constructions identitaires: discours et pratiques*. Tesis, Université Paris X Nanterre, mecanoscrito, 2000.
- Juan Carlos Coria: *Pasado y presente de los negros en Buenos Aires*. Editorial J. A. Roca, Buenos Aires, 1997.
- Eduardo Curuchet (reportaje a Martha Gularte): "«Si llorás con el dolor de los demás, tenés que reír con la alegría de los demás»". En: *Mate Amargo*, Montevideo, 9-II-1994.
- Luis Ferreira: "La música de las llamadas de tambores afrouruguayas: una aproximación a sus características estructurales formales". In: Irma Ruiz & Miguel A. García (editores): *Texto y contexto en la investigación musicológica*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 1995.
- L. Ferreira: *Los tambores del candombe*. Colihue-Sepé, Montevideo, 1997.
- L. Ferreira: "La música afrouruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica". En: *Antropología social y cultural en Uruguay*, N° 2, Montevideo, 2001.

- Alejandro Frigerio: *Cultura negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*. Educa, Buenos Aires, 2000.
- Gustavo Goldman: *¡Salve Baltasar!: La fiesta de Reyes en el Barrio Sur de Montevideo*. Edición del autor, Montevideo, 1997.
- Luis Jure: "¡Perico, suba ahí!: pautación y análisis de un solo de repique de Pedro *Perico* Gularte". Ponencia, Séptimas Jornadas Argentinas de Musicología (y Sexta Conferencia Anual de la A.A.M.), Córdoba, mecanoscrito, Montevideo, 1992.
- L. Jure y Olga Picún: "Los cortes de los tambores: aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos". Ponencia, Séptimas Jornadas Argentinas de Musicología (y Sexta Conferencia Anual de la A.A.M.), Córdoba, mecanoscrito, Montevideo, 1992.
- Tomás Olivera Chirimini y Juan Antonio Varese: *Memorias del tamboril*. Latina, Montevideo, 1996. Reedición parcial: Banda Oriental, Montevideo, 2002.
- T. Olivera Chirimini y J. A. Varese: *Los candombes de Reyes. Las llamadas*. Introducción de Daniel Vidart. El Galeón, Montevideo, 2000.
- Ettore Pierri: *Una mujer llamada Rosa Luna*. La República, 2 tomos, 1994.
- Teresa Porzecanski y Beatriz Santos: *Historias de exclusión: afrodescendientes en el Uruguay*. Linardi y Risso, Montevideo, 2006. Edición ampliada de: *Historias de vida: negros en el Uruguay*. Eppal, Montevideo, 1994.
- Sonnia Romero Gorski: [Entrevista a Romero J. Rodríguez]. En: *Antropología social y cultural en Uruguay*, N° 2, Montevideo, 2001.

VII

EL CANDOMBE, LOS CANDOMBES

uno

A pesar de los reiterados intentos de la gran submetrópoli que es Buenos Aires por tragar y hacer propio todo lo que sus áreas de influencia produzcan en materia de cultura, el concepto de *candombe* lleva normalmente un signo de igual con el de música afrouruguaya, o más precisamente afromontevideana. Dentro del Uruguay, la propia palabra candombe se ha convertido en la última parte del siglo XX en sinónimo de identidad uruguaya, en una curiosa apropiación (en general bienintencionada), por parte de la sociedad entera, de una serie de fenómenos pertenecientes históricamente a la cultura de resistencia de una minoría negra marginada. Sobre el fin del siglo, el *establishment* argentino, no menos racista que el uruguayo, trata de cumplir su propio proceso de apropiación aprovechando la hegemonía regional de su capital. La colectividad negra, sobreviviente de un genocidio disimulado perpetrado a través de las guerras civiles del siglo XIX, no es en todo caso la principal beneficiada. Los negros continúan siendo marginados en la vida civil del Uruguay. Y han perdido, en los hechos, una de las contadísimas armas con que habían contado durante décadas para resistir la discriminación y la marginación.

Hace casi ciento ochenta años que Uruguay dejó de ser parte de las Provincias Unidas del Río de la Plata, sin haberlo jamás decidido por sí, pero Buenos Aires – que sí intervino en la decisión, junto con su vieja amiga la corona británica – continúa fagocitando a Bartolomé Hidalgo, a Florencio Sánchez y a Horacio Quiroga [1]. Con el candombe la situación es un poco diferente, pues si bien ambas márgenes del Río de la Plata pueden compartir un producto cultural denominado candombe en parte del siglo XIX, esa posibilidad se diluye en el siglo XX, simplemente porque desaparecen los hacedores del producto cultural. La región rioplatense de la Argentina ha hecho al parecer más minuciosamente su genocidio del siglo XIX. No queda allí quien toque, cante o baile espontáneamente ese candombe del siglo XIX [2].

Es que "candombe" parece ser durante un buen tiempo una etiqueta – confundida a menudo con otras etiquetas, como *tango de comparsa* [3] – de expresiones de diferente carácter circunscriptas a la población negra del Río de la Plata, y eventualmente de las imitaciones de esas expresiones por parte de los blancos de diferentes clases sociales (los de arriba para divertirse, los de abajo para ganar algunos pesos en carnaval).

Pero no queda claro qué cosa concreta es, musicalmente hablando, el candombe. Dicho de otra manera, no tenemos datos suficientes acerca de cómo sonaban esas diferentes situaciones que

[1] Y prefiriendo regalarle Gardel a Francia antes que aceptarlo como uruguayo.

[2] Véanse las referencias bibliográficas que se dan en el capítulo anterior.

[3] A mediados de la década del 1960 logré pautar, en trabajo con Lauro Ayestarán y con el Teatro Negro Independiente, algunos probables tangos de comparsa de hacia 1880 recordados por ancianos de la colectividad negra.

recibían en un momento u otro el nombre de candombe [4]. Es más, uno de los coletazos inesperados del solapado racismo del Río de la Plata determina la aparente inexistencia, durante varias décadas, de documentos grabados de productos denominados candombe en tal o cual momento preciso.

dos

Salteemos esta vez el recorrido histórico y tratemos de hacer un relevamiento de las características específicas reales de las diferentes expresiones culturales que han recibido tal denominación en el último medio siglo. Y especialmente de las diferentes expresiones musicales. Pues ocurre que el término candombe ha ido designando preferentemente hechos musicales. Vinculados siempre a la tradición de toque de tambores de origen africano cultivada en la ciudad de Montevideo.

En la década del 1940 el término candombe parece designar en el Uruguay, en principio, dos expresiones musicales:

- Una, conservada en las comparsas de negros (*conjuntos lubolos* u otras denominaciones, según la época) del carnaval montevideano – con variantes de *tempo* inherentes a las variantes de *tempo* de las diferentes *llamadas*, según el barrio de origen de éstas –.

- Otra, introducida en el mundo de las orquestas de tango ("orquestas típicas"), esencialmente constituidas por blancos, hacia 1940 (Sebastián Piana, Francisco Lomuto, Julio De Caro) [5], y afirmada por los aportes de compositores uruguayos como Alberto Mastra, Horacio *Pintín* Castellanos [6], Carmelo Imperio y Romeo Gavioli [7] – todos culturalmente blancos –, aportes que serán adoptados (a partir de 1944) por intérpretes argentinos – también culturalmente blancos – de corte populista, como Alberto Castillo (Alberto De Luca) [8]. Las denominaciones de las variantes tangueras de candombe cambian de composición en composición, o de etiqueta de disco en etiqueta de disco, e incluyen el término "candombe" a secas o el "tango candombe" o el "milonga candombe" (o su inversión "candombe milonga").

---

[4] Es de lectura obligatoria el magnífico trabajo que a mediados del siglo XX realiza Lauro Ayestarán en el capítulo II ("La música negra") de su *La música en el Uruguay, vol. I* (Sodre, Montevideo, 1953, único volumen editado), llegando hasta mediados del siglo XIX. Encontramos hoy día, en el interior del Brasil, ceremonias parecidas a las que reconstruye Ayestarán, como los *congados* o *congadas* en la zona centro-sur (que he grabado y fotografiado en colaboración con José Maria Neves y Conrado Silva), pero nada podemos deducir de ello respecto a lo que podía sonar en Montevideo en la primera mitad del siglo XIX. Podemos incluso detectar, en alguna localidad, la presencia de la palabra "candombe", pero veremos que posee un significado diferente. Obviamente, hay que cuidarse mucho de las habituales confusiones – fuera de Uruguay – con el término "candomblé", parecido y en principio sólo parecido.

[5] Este es un ámbito temático que queda abierto a la investigación, y que no ha sido posible desarrollar dentro del marco de esta ponencia. En todo caso, cabe anotar que Boris Puga señala ya hacia 1928/1929 la presencia de algún "candombe" grabado. Piana graba con tamboriles hacia 1940, pero *"no son tamboriles a la uruguaya"*, observa el mismo Puga. Anteriormente (1938) el dúo Dante-Noda ha grabado en Buenos Aires, sin tamboriles, "Candombe federal" del uruguayo Alberto Mastra.

[6] Pintín Castellanos era de los que aceptaban el parentesco del tango con el candombe afrorrioplatense del siglo XIX y con la mestiza milonga bailable de ese mismo siglo (P. Castellanos: *Entre cortes y quebradas*. Edición del autor, Montevideo, 1948).

[7] Castellanos (1905-1983) y Alberto Mastra (1909-1976) desde la década del 1930, Romeo Gavioli (1913-1957) y Carmelo Imperio (1910-1995), componiendo en general en colaboración, desde la década del 1940. Luis Pasquet (1917-) hizo aportes desde fines de esa década.

[8] José Gobello hace referencia a un *"cinismo de pega"* y a *"cierto histrionismo que arriesgaba la caricatura"* definiendo a Alberto Castillo (en: Prólogo. En el breve folleto de Marcelo H. Oliveri: *Alberto Castillo*. Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2002).

La primera corriente mencionada tiene un origen confuso, que se pierde hacia el cambio de los siglos XIX al XX. Está atada por reglamentos municipales a la idea misma de "lo negro" y confinada al período de festividades del Carnaval [9]. Su condicionamiento reglamentado la hace sospechosa de interferencias no "naturales" en el proceso de evolución de su lenguaje, si bien – como en otras expresiones de comunidades – la continuidad física de personas pertenecientes realmente a un grupo humano guetizado permite suponer que su praxis de hoy contiene de alguna manera elementos expresivos de la praxis del mismo grupo humano cien o cientocincuenta años antes. Tal como ocurre con la tradición del tamboril, en ese transcurso – no tan largo – se ha ido dando un mestizaje interno (y sin duda también externo) que ha engendrado – quizás presionado por el marco legal de la sociedad blanca dominante – un único tronco musical (y coreográfico, y dramático), un lenguaje afromontevideano unificado en el que no logramos reconocer voces de grupos étnicos de origen diferenciados.

La segunda expresión musical mencionada (la de las orquestas de tango) abre varias interrogantes:

- ¿Por qué la utilización de lo candombístico aparece ligada a un rescate de lo guarango (mal visto o hasta degradante en la escala de valores de la sociedad rioplatense, aunque a nosotros pueda resultarnos – a la distancia – apasionante)?

- ¿Por qué tango y candombe se entrelazan tan fácil y naturalmente? La posibilidad de un origen afrorrioplatense ha sido negada para el tango por casi todos los estudiosos rioplatenses (incluso por el musicológicamente más serio y sólido de entre ellos, Carlos Vega [10]).

- ¿Por qué tango y milonga bailable del siglo XIX se entrelazan tan fácil y naturalmente? La posible continuidad en el tango de la milonga bailable (aparentemente, un esquema rítmico de compás binario, emparentado o emparentable con la habanera) es también descartada por buena parte de los estudiosos (a pesar de que el tango es binario hasta alrededor del 1920 y a pesar de que el tango cuaternario posterior conserva innumerables gestos e inflexiones musicales que no parecen tener otra paternidad posible que esa milonga bailable – o alguna tercera especie, de rastro perdido –).

- ¿Por qué casi nadie habla del milongón, especie que anda – y sigue – caminando por ahí desde tiempo inmemorial?

- ¿Por qué, finalmente, milonga tanguera y candombe se entrelazan tan fácil y naturalmente [11]?

- Y no abramos hoy las preguntas que surgen a partir de la comprobación de que la otra especie musical proveniente del siglo XIX y también llamada milonga, la milonga lenta, no sólo se entrelaza muy fácil y naturalmente con el tango, sino que a menudo plantea zonas de indefinición (explicitadas con las milongas de Sebastián Piana y su secuela [12], marcadas por la rítmica de tantos tangueros de la primera mitad del siglo, y acentuadas por el canto popular uruguayo a partir de la década del 1960). Esa milonga lenta, la milonga cantada, la milonga de los payadores

---

[9] Se pueden escuchar contadas grabaciones de la década del 1940 en archivos. A fines de la del 1950 empiezan a surgir algunos discos comerciales. En la década del 1960 se va haciendo un poco más fácil el que el candombe de comparsa llegue al disco, pero cuatro décadas más tarde sigue no siendo fácil encontrarlo en las disquerías.

[10] Carlos Vega: *Danzas y canciones argentinas*. Edición del autor, Buenos Aires, 1936. Y C. Vega: "Los orígenes del tango argentino: las especies homónimas y afines". En: *Revista Musical Chilena*, N° 101, Santiago, VII/IX-1967.

[11] Obviamente, no podemos extraer ninguna conclusión de tal observación, salvo la presencia de un ámbito rítmico histórico común, que eventualmente converge en una especie musical nueva.

[12] Y en el diálogo de versiones entablado con Atahualpa Yupanqui (escúchese "Milonga triste" de Homero Manzi y Sebastián Piana en la versión de Yupanqui en guitarra sola).

desde Gabino Ezeiza – negro – a fines del siglo XIX, es sólo definible a través de la presencia del doble juego de entramado métrico del tres-tres-dos contra cuatro-cuatro, que es compartido por varias otras especies musicales de la costa atlántica de América, aparentemente de áreas de fuerte inmigración negra [13].

A fines de la década del 1950 se agrega, a las dos expresiones que observáramos como presentes en la década del 1940, una tercera corriente, elaborada ésta por conjuntos de baile dirigidos fundamentalmente a las clases bajas, y fuertemente influenciada por la música afrocubana tal como llegaba al Uruguay desde 1941 en las versiones de exportación de las orquestas de Armando Oréfiche (los Lecuona Cuban Boys primero, los Havana Cuban Boys después), de Dámaso Pérez Prado y – *last but not least* – de figuras epigonales como Xavier Cugat. La principal personalidad compositiva de esta expresión – que se inicia en la década del 1940 como compositor de comparsas de carnaval – es el músico negro Pedro Rafael Tabares [14], alias Pedrito Ferreira, "el Rey del Candombe", que presenta por vez primera su Orquesta Cubanacán (el nombre no deja de ser significativo) a fines de 1957. Su hermoso "Biricunyamba" (1956), lanzado primero como canción de comparsa de carnaval, va a ser adoptado por la comunidad negra de Montevideo como una especie de "himno de la raza".

Contemporánea a estas vertientes, hay una que se da en forma paralela, y que está vinculada musicalmente a la tercera. La palabra candombe es utilizada también por la colectividad negra para los bailes internos, para las reuniones sociales no abiertas en principio a extraños a la colectividad. Se cultiva en ellos una coreografía de parejas libres que bailan con pasos cortos mientras van evolucionando en un gran círculo.

Entretanto, en el transcurso de la década del 1950, la corriente del candombe tanguero ha empezado a decaer.

tres

Entre mediados de la década del 1960 y comienzos de la del 1970, el espectro se amplía.

Una corriente trata de fusionar los candombes de las comparsas de carnaval y de las orquestas de baile "tropicales" con el lenguaje jazzístico. El pequeño empresario de ideas progresistas Georges Roos [15] intenta en 1965 (con apoyo del actor y compositor Enrique Almada y del publicista Julio Roig [16]) un "lanzamiento" de mercado bajo la etiqueta "candombe de vanguardia", una especie de "candombe-jazz", que fracasa comercialmente [17]. Participan de esta experiencia los conjuntos dirigidos por Hebert Escayola, Manuel *Manolo* Guardia y Daniel *Bachicha* Lencina, con los cantantes Cachito Bembé (Fermín Adolfo Ramos) y Hugo *Cheché* Santos.

Otra corriente, muy importante en la vida musical en tiempos de dictadura [18] fue la que abrieran en la segunda mitad de la década de 1960 algunos protagonistas del movimiento de nueva canción

---

[13] Véase este punto en los capítulos **La milonga, las milongas** y **La música del tamboril**.

[14] 1910-1980.

[15] Georges Roos era integrante de un club jazzístico en Montevideo, y había sido cantante viajero – multilingüe – en su juventud (con una breve etapa en los Lecuona Cuban Boys, y otra también breve etapa de trabajo con Bola de Nieve).

[16] Entrevista inédita de Jaime Roos a su tío, 28-VI-1994.

[17] Las razones son varias, pero la principal no es el juego de oferta y demanda con la gente sino un bloqueo judicial de la producción, ante un pleito motivado por irregularidades comerciales del editor León Jurburg (correspondencia con Georges Roos, IX/X-1973).

[18] Diciembre de 1967 a febrero de 1985, con dos articulaciones producidas por unas elecciones vigiladas en 1971 y por un golpe militar en 1973.

uruguaya – un ámbito "blanco", de búsqueda de raíces, definible como folclorístico, que hará su eclosión como fenómeno de masas entre 1967 y 1968 [19] –. Tanto el dúo Los Olimareños (Braulio López y José Luis *Pepe* Guerra) como Alfredo Zitarrosa, intentan la inclusión del candombe entre sus propuestas al gran público. Luego se les sumarán José Carbajal *El Sabalero*, Roberto Darvin y otros. Los Olimareños lo hacen desde 1965, con aportes de los letristas-compositores Víctor Lima y Rubén Lena – ambos blancos –, y crean una manera de tocar candombe en la guitarra, sin "púa" o plectro [20]. Alfredo Zitarrosa aborda el candombe desde 1967 y se presenta en vivo con tamborileros negros, si bien éstos no aparecen en disco. Allí el candombe es hecho también en las guitarras, pero con púa, en una tradición de toque rescatada de la historia del tango [21], y con percusión sobre aros y cajas de los instrumentos. Las soluciones de unos y otros reinventando en la guitarra el toque de los tamboriles tendrá gran influencia en las búsquedas de los más jóvenes una década después.

Ruben Rada, negro montevideano que ha sido cantante y de algún modo discípulo de Pedrito Ferreira, y que ha sido integrante, por otra parte, de una orquesta bailable de tipo jazzístico (The Hot Blowers), intenta su aproximación al candombe hacia 1965. Entre las consecuencias de esto se cuentan sus composiciones e interpretaciones solistas, sus aportes a la conformación entre 1966 y 1967 del grupo de "candombe-beat" El Kinto (consecuencia parcial también de las propuestas vehiculizadas por Georges Roos) y su aporte decisivo al perfil del grupo Tótem (organizado en 1971 por el pequeño empresario Alfonso López Domínguez). Sus propuestas solistas fracasan en esa etapa [22], porque a pesar de su excelencia como creador y como cantante, el público blanco no termina de aceptarlo, si bien la comunidad negra incorpora algunas de sus propuestas [23]. La refinada banda bailable Tótem, en cambio, obtiene – quizás por el talento de su empresario, quizás por su componente roquero – un momento de furor masivo, que se desvanece cuando Rada opta por volver a su actividad solística. El sutil racismo uruguayo lo segregará como personaje simpático y gracioso, lo confinará a figura admirada por un reducido círculo de consumidores, y no le permitirá alcanzar un público realmente masivo hasta la década del 1990. Sus sucesivos fonogramas individuales constituyen importantes referencias de una curiosa capacidad para moverse en las fronteras de la "música de mercado" o de las expresiones consideradas groseras o vulgares por los consumidores pequeñoburgueses, teniendo al mismo tiempo un alto grado de refinamiento, de delicadeza, de lirismo, de imaginación, y de virtuosismo vocal [24]. El Kinto, de reducida resonancia en la época, tendrá gran influencia en el proceso de búsqueda de caminos de fines de la década del 1970.

Eduardo Mateo, que ha recibido una fuerte influencia de la música del tamboril – pero también de la murga –, que ha integrado El Kinto, y que ha tenido formación bossanovística e influencia de los Beatles (y a través de éstos, de algunos elementos de la música de la India, en

---

[19] Correspondiente, de modo curiosamente dialéctico, con el comienzo de la etapa dictatorial.

[20] Mauricio Ubal: "Los veinticinco años de Los Olimareños" (entrevista). En: *Brecha*, Montevideo, 19-XII-1986.

[21] M. Ubal: "Las guitarras de Zitarrosa" (entrevista). En: *Brecha*, Montevideo, 12-IX-1986.

[22] Su primer disco como solista data de 1969.

[23] En 1971, en un festejo de bienvenida al Ballet Nacional del Senegal por parte de la comunidad negra montevideana, la comparsa Lonjas del Cuareim hizo una versión de "Las manzanas" coreada por todos.

[24] C. Aharonián: "Ruben Rada: «Si vos no cantás, no va»". En: *Brecha*, Montevideo, 7-VI-1996. Por razones de armado, se omitió en *Brecha* el "copete" del artículo, aplicable a muchas situaciones del tránsito entre las diferentes áreas de la cultura popular: *"Ruben Rada es un fenómeno cultural difícil de entender. Y casi imposible de abarcar en una ojeada. Para "explicarlo", se debería evitar la anécdota que elude la valoración seria, el clisé, el término simpático que esconde la falta de responsabilidad (tan en uso últimamente), la mitificación que momifica, la adjetivación que banaliza y que vacía de significados."*

especial la ejecución del par de tambores llamados *tabla*), elabora también sus originales y refinadas propuestas, que no tendrán eco en la masa, aunque sí en los músicos más jóvenes que él. Mateo, con su labor solista en las décadas del 1970 y 1980, se transformará en una figura de culto, especialmente después de su temprana muerte en 1990 [25]. Su influencia será muy fuerte en numerosas personalidades de las etapas siguientes.

En 1967, los hermanos Hugo y Osvaldo *George* Fattoruso muestran su interés grabando un candombe en inglés en la última etapa del grupo roquero Los Shakers, y retomarán ese interés candombístico en la década del 1970 desde Estados Unidos, donde, junto a Hugo *Ringo* Thielmann, armarán en 1972 el influyente trío Opa. Entretanto, la línea propuesta por Rada atraerá en la década del 1970 a músicos de orquesta bailable como Alberto *Mike* Dogliotti.

También elabora sus logradas propuestas Gastón Ciarlo alias Dino, desde una postura vinculada con el público roquero, particularmente interesante, pero no por ello más aceptada por la masa [26].

cuatro

Entre 1973 y 1975, Carlos "Pajarito" Canzani plantea una reivindicación negra desde una óptica de puente entre *rock* y folclorismo post-vigliettiano, con irregularización del metro [27]. Pero abandona pronto la lucha, en medio del silencio impuesto por el golpe militar.

Yábor (Miguel Némer), gradualmente empecinado en una pelea por el candombe, emigra a la Argentina, y limita así sus posibilidades de interacción con sus colegas. Desde la vertiente clasificable como folclorística aparecen también aportes jóvenes, como los de Carlos Benavides, Eduardo Larbanois, Mario Carrero y varios otros que se irán agregando poco a poco.

A partir del rompimiento en 1977, por parte de la nueva generación, de ese silencio post-golpe, aparecen también algunos aportes a la problemática planteada en posiciones de intención más renovadora, a partir de una aceptación de la convergencia de recursos tomados de las diferentes corrientes anteriores de candombe.

Jaime Roos crea un buen número de candombes que irán desde la voz con guitarra sola hasta la irrupción neta de los tamboriles haciendo llamada, en un didáctico gesto de gran respeto por su tradición [28], mientras intenta enfáticamente un camino con posibilidades de masificación, atando corrientes diferentes. Logra en efecto una masificación creciente, que llegará a ser enorme – la mayor en el país desde Los Olimareños –. El momento de mayor respuesta popular lo obtendrá con su versión de *marcha camión* murguística, pero esa masificación se dará, curiosamente, siempre en menor grado con el candombe, a pesar de proponerlo él con insistencia desde su primer disco, en

---

[25] C. Aharonián: "Eduardo Mateo: Uy, qué macana". En: *Brecha*, Montevideo, 25-V-1990. Reproducido en: *Brecha*, 24-X-2003.

[26] Escúchese su disco "Montevideo blues" (con el grupo de ese nombre) grabado en 1971 y editado en 1972.

[27] Es curioso que buena parte de los impulsores del candombe no son por supuesto negros montevideanos – que pocas posibilidades de predicamento podrían tener en una sociedad racista –, pero tampoco montevideanos a secas. De los nombres que repasamos en los subcapítulos tres y cuatro, Los Olimareños vienen de la ciudad de Treinta y Tres (a 270 quilómetros de Montevideo, en un país donde la distancia mayor desde la capital no alcanza a 650 quilómetros), José Carbajal de Juan Lacaze (a 145 quilómetros de Montevideo), Carlos Canzani de Fray Bentos (a 310 quilómetros de Montevideo), y Mariana Ingold ha pasado parte importante de su infancia y adolescencia en Mercedes (a 280 quilómetros de Montevideo).

[28] Que explicita además en escritos y entrevistas. Véase también el libro/entrevista de Milita Alfaro: *Jaime Roos: el sonido de la calle*. Trilce, Montevideo, 1987.

1977. Por otra parte, junto a *El Sabalero* y al conjunto Repique (fundado por él en 1984) instiga al gran público a aceptar al candombe como especie bailable (en salas de baile comunes y en situaciones corrientes), cosa que logra durante varios años, en los que genera por otra parte un repertorio *ad hoc* [29].

En un plano de menor masificación, se da paralelamente una rica experiencia – grupal o individual – de aportes muy creativos, como los del grupo Los que iban cantando (especialmente su integrante Jorge Lazaroff, pero también Jorge Di Pólito y Luis Trochón [30]), seguido poco después por el grupo Rumbo (especialmente su integrante Mauricio Ubal, que intuye o re-intuye el puente entre tango y candombe [31]), así como las refinadas búsquedas de fusión con el rock de Jorge Galemire, y también las tímidas incursiones de otros músicos como Fernando Cabrera (con los grupos Montresvideo y Baldío primero) y Leo Maslíah.

Después de la dictadura, habrá nuevos aportes de figuras de las dos décadas anteriores, incluidas algunas búsquedas realizadas lejos de la patria (como las de los hermanos Fattoruso y el grupo Opa). De entre las figuras nuevas, varios jóvenes, entre los cuales se cuentan Mariana Ingold, Alberto Wolf, Jorge Schellemberg, Jorginho Gularte y Jorge Drexler, retomarán el desafío y ofrecerán nuevas posibilidades de aproximación al candombe. Ingold y Schellemberg ahondarán el puente hacia los tamborileros negros que ya había tendido Jaime Roos en los años anteriores. Gularte, único negro en esta generación, quedará bastante aislado en sus propuestas. En la década del 1990, el interés por el candombe se extenderá también a bandas de rock (a veces sólo nominalmente).

En el breve lapso transcurrido desde fines de la década del 1970, los instrumentistas de bajo eléctrico inventan una técnica "para hacer candombe" que ha empezado con el contrabajo acústico de la propuesta de Pedrito Ferreira, los bateristas encuentran caminos para imitar la llamada o para dialogar con ella desde los instrumentos habituales de la batería estándar de jazz y rock, los guitarristas desarrollan las propuestas de la década del 1960 tanto a través de las guitarras acústicas como de las eléctricas, y los pianistas crean esquemas de teclado inspirados a veces en los modelos caribeños.

Durante la década del 1980, las interacciones de solistas o grupos vocales-instrumentales con tamborileros negros de trayectoria se van haciendo más y más comunes, generando una nueva perspectiva para el futuro. Desde comienzos de la década siguiente, el concepto de candombe se va haciendo popular en Argentina. Al mismo tiempo, lo candombístico va despertando algún que otro interés aislado en Estados Unidos y en Europa, no necesariamente vinculado con las colonias de expatriados uruguayos.

cinco

Comprobamos que, en sus muy diversas vertientes, el candombe se caracteriza por parámetros que no son los formales. Dicho de otro modo: el candombe no es una forma musical. Entendido esto, ¿podemos aventurar alguna definición del término candombe válida hoy? Aparentemente sí: los

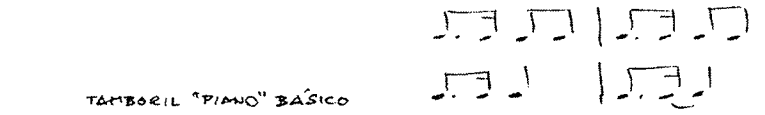
[29] Los "candombailes" se habían iniciado en la última etapa de la dictadura, como reuniones bailables de una clase media que Carlos da Silveira define como *"predominantemente blanca, universitaria y de tendencias antidictatoriales, izquierdistas y nacionalistas"*.

[30] Jorge Bonaldi se siente más obligado para con la tradición tanguera.

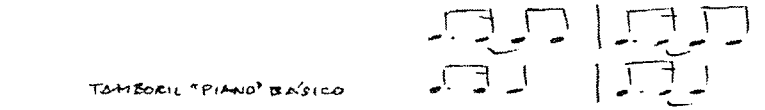
[31] Escúchese su temprana "Papel picado", grabada en 1980 por Rumbo, con Édison Bordón en bandoneón, o "Una canción a Montevideo", grabada en 1993/1994.

diferentes productos musicales denominados candombe coinciden en dos características: todos ellos son canciones [32], y en todos los casos esas canciones son compatibles con el entramado – explícito o implícito – de la llamada de tamboriles de la tradición afromontevideana.

Es curioso que ese entramado sea compatible – ¿por qué? – con el de la habanera



y con el de la milonga lenta o milonga cantada (compatible a su vez, en la familia del tres-tres-dos, con el de la habanera).



Pero si intentamos agrupar todos los productos musicales denominados candombe nos encontraremos con algunas sorpresas:

- algunos de ellos prescinden del entramado de tamboriles y lo sustituyen por varias propuestas de toques guitarrísticos;

- otros sustituyen ese entramado por un remedo (el que Ayestarán definía como el de la imagen que el blanco ajeno al fenómeno se forma oyendo la llamada a distancia de algún ciento de metros – explicitado alguna vez en la equívoca onomatopeya "borocotó borocotó borocotó chas chas" –);

- otros – incluso negros o mulatos – lo remedan más sutilmente, sustituyendo el entramado de chico, repique y piano por un juego de toque de ambas palmas sobre tumbadoras o congas afrocubanas;

- varios de esos productos denominados candombe no serán admitidos por los miembros de la comunidad negra de Montevideo – "sede" del candombe afro-uruguayo – como verdaderos candombes.

Para tocar tamboril no es necesario ser físicamente un negro montevideano, claro, pero sí serlo culturalmente. La lógica del funcionamiento de la llamada es incompatible con la del individuo formado en la cultura blanca europea occidental. Y parecería que no se puede aprender institucionalmente. Ergo, para contar con tamboriles bien tocados se necesita de músicos de formación cultural afromontevideana. Y aquí está una de las facetas del círculo vicioso. *"Para tocar el tambor... tiene que ser negro"*, dice Bocha, tamborilero de comparsa, repitiendo el lugar común en ese medio ambiente [33]. *"El negro tiene otro sabor en las manos"*, agrega. Y se auto-segrega en la sociedad del blanco capitalista, donde las manos de la gente respetable deben servir para otras cosas más importantes. Fernando *Lobo* Núñez, tocador virtuoso y constructor de tamboriles, y lúcido cuestionador, atempera un poco el planteo: el blanco *"puede llegar a tocar con el sabor de un negro, pero no sé si puede tener el mismo goce, y comunicar ese goce que comunica un negro"* [34].

---

[32] Hay excepciones, pero son construcciones instrumentales concebidas a partir de la canción-candombe, es decir, a partir del concepto de capa melódica o melódico-armónica (ergo, estrato cantable) superpuesta al entramado de la llamada.

[33] Entrevista a integrantes de la comparsa "Serenata africana", Montevideo, 13/14-II-1971.

[34] Jaime Roos: "Le sacaron la fiesta" (entrevista con Fernando *Lobo* Núñez). En: *Jaque*, Montevideo, 8-III-1985.

¿Y si se prescinde del conjunto de tamboriles y se lo sustituye por un toque equivalente, como en buena parte de los candombes compuestos y grabados desde fines de la década del 1970? *"Los intentos no fueron serios"*, dice el mismo Núñez. *"Es muy fácil cantarle al negro, pero que éste no participe del canto"*, dice [35]. Nuevamente el círculo vicioso.

En otro lugar, Núñez recuerda que *"el Uruguay no escapa al racismo"* [36]. ¿Cómo escapar del complicadísimo círculo – del que el candombe es quizás sólo el aspecto más visible –? ¿Es racista el tratar de homenajear la cultura afro-montevideana introduciendo el candombe entre las especies cultivadas y cultivables fuera del ámbito del gueto? ¿Es racista llamar a quien sabe? ¿Es racista el faltarle el respeto al candombe afromontevideano remedando los tamboriles sin dominarlos a fin de evitar llamar a "los negros" para ocupar ese sitio? ¿Cuál camino es el "correcto"?

Dicho más radicalmente: ¿Es más racista "apropiarse" del candombe desde tiendas blancas? ¿Es menos racista no abordarlo cuando se es blanco? La sospecha de apropiación indebida de lo producido por una sociedad subalterna es por lo menos verosímil. La sospecha de utilización de su música para salvar el vacío de propuestas propias (blancas) nuevas también. Pero ¿será todo tan lineal?

¿Tiene sentido pretender que el negro montevideano continúe pobre y confinado en gueto a fin de no perder su particularidad musical? ¿No sería más justo arriesgar esta posibilidad y resolver de una vez por todas la real inserción del ciudadano de origen aguisimbio (o negro africano de cultura africana, o subsahariano) en la sociedad montevideana [37]? Los movimientos radicales negros de los Estados Unidos en la década del 1960 y los protagonistas de sus vanguardias musicales consideraban el jazz tradicional como símbolo del papel de bufón del negro en la sociedad racista estadounidense.

seis

¿Qué pasa en el terreno del carnaval? ¿Existe interinfluencia con otras expresiones fuera de las de la comparsa de negros? ¿Qué ocurre, por ejemplo, en el carnaval montevideano, en la relación entre los conceptos de candombe y de murga?

El candombe es patrimonio, en el carnaval, de las comparsas de negros. Lo cual no quiere decir que sea compuesto por ellos. Buena parte de estos candombes han sido compuestos por individuos físicamente blancos o al menos culturalmente blancos. Sin embargo las demás agrupaciones carnavalescas no comparten la especie.

La murga es en Montevideo un fascinante tipo de agrupación carnavalesca cuyas características comprobables a partir de los registros fonográficos existentes desde la década del 1940 no parecen surgir de la tradición afrorrioplatense. De hecho, la murga ha sido una agrupación con cierto aire racista: estaba integrada hasta hace tres o cuatro décadas casi exclusivamente por individuos de clase baja y por marginales, pero – hasta alrededor del 1940 – no por negros. Pobres sí, pero no negros. Hay varias estructuras rítmicas en el repertorio de la murga – deberíamos decir,

[35] Lincol Urioste: "Fernando *Lobo* Núñez propone no sólo candombe" (entrevista). En: *Mundo Afro*, N° 1, Montevideo, VIII-1988.

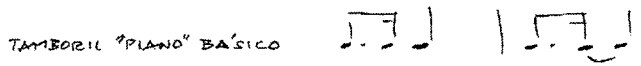
[36] L. Urioste, ya citado.

[37] No al estilo del interior del país, por supuesto, donde las particularidades se han desdibujado, pero no a cambio de una integración real y plena: la inserción consiste en seguir siendo pobres y seguir condenados a oficios no valorizados en la escala social (incluido el de músico).

mejor, varios comportamientos rítmicos –, pero podemos observar que, en principio, la relación entre candombe y murga es de exclusión.

Sin embargo, una de las estructuras o comportamientos rítmicos de la murga es – al menos en este último medio siglo – lo que ha dado en llamarse *marcha camión*. Y la marcha camión se apoya en un bombo que dibuja este esquema:

¿Es difícil establecer su compatibilidad con el comportamiento de la llamada?



¿Se trata de una innovación de la década del 1950, como parece surgir de las declaraciones de Rómulo Pirri, alias Tito Pastrana, legendario director de murgas [38], o las bases estaban echadas ya antes?

La vinculación queda más clara con la variante introducida en el pulso de la marcha camión por Jaime Roos, Jorge Lazaroff y Jorge Trasante en la década del 1970.

Pero se puede argumentar allí que la variante puede ser en sí (así lo sugiere en realidad Jaime Roos) el producto de una interacción de la pulsación del tamboril piano de la llamada con el bombo de la batería de la murga en una generación de jóvenes compositores culturalmente blancos que no dominan aún suficientemente – cuando "inventan" la variante – el arte de la llamada. O que no consideran importante mantener las distancias entre una y otra expresión [39].

siete

Quizás sea prematuro el aventurar alguna hipótesis de trabajo acerca del tradicionalmente solapado e hipócrita racismo uruguayo y su inevitable relación con las formas en que es recibido y/o re-elaborado el candombe por parte de los no-negros. Quizás más adelante, una vez maduras las ideas, y más extensamente discutido el tema con sus protagonistas, podamos aventurar alguna hipótesis de trabajo respecto a la relación entre racismo (hacia – y desde – el negro, pero

[38] Mauricio Ubal: "El corte clásico de Momo" (entrevista con Tito Pastrana). En: *Brecha*, Montevideo, 3-II-1989.

[39] Hay otro aspecto interesante en la dicotomía entre murga y candombe. La murga también es resistida por el público pequeñoburgués fuera de su ámbito carnavalero hasta que algunos de los protagonistas de la canción popular (Los Olimareños, José Carbajal, y luego Jaime Roos, Jorge Lazaroff con Los que iban cantando, Mauricio Ubal con el grupo Rumbo, Rubén Olivera, y otros) la proponen en sus repertorios. Pero ocurre que la murga resulta mucho más resistida por el público blanco que el candombe, soportando por mucho tiempo el estigma de expresión degradante. Al principio, Los Olimareños la proponen pero no se animan a llamarla por su nombre (la esconden bajo el eufemismo "canción carnavalera"), y su arriesgado disco *Todos detrás de Momo*, varios años después (1971), es casi ignorado por el gran público. Es recién a partir de 1977 – y tras varios años de murgas de izquierda pequeñoburguesa – que su presencia es admitida en el movimiento de la joven canción popular, siempre y cuando – como en las murgas seudoprogresistas – su emisión vocal sea adecentada. Y aun así, en ambas generaciones, algunas canciones serán a veces murga y a veces candombe ("A mi gente" de Carbajal) y otras serán un poco las dos cosas ("Y aquí no amanece na" de Canzani). Es recién en 1986 que Jaime Roos logrará hacer aceptable (y transformará en éxito de masas) una canción murguera con emisión murguera ("Brindis por Pierrot").

también hacia el exterminado indígena) y otras expresiones marginales de la cultura mestiza uruguaya. Quizás.

¿O estaremos asistiendo a un importante cambio social, en el que la sociedad toda está dando gradualmente un gran paso en materia de integración?

Este texto recoge el de la ponencia presentada en el Primer Encuentro de Culturas Afroamericanas realizado en Buenos Aires en agosto de 1991, bajo el título "Música, negro y matices de racismo en el Uruguay", parcialmente publicada en el semanario *Brecha* de Montevideo el 10-VII-1992 ("¿Pero qué es un candombe?"), con una importante fe de erratas publicada el 17-VII-1992. Ha sido revisado con aportes de textos posteriores escritos en 1999 para el New Grove Dictionary of Music and Musicians (Oxford University Press) y para la enciclopedia Afropaedia (luego Microsoft Encarta Africana).

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Salvo indicación en contra, se consignan solamente discos compactos.
Luego del bloque de recopilaciones o antologías, se sigue el orden de mención en el texto.

- *Carnaval uruguayo*, 4 volúmenes. Macondo, GAM 538, 539, 540 y 555. Vinilos.
  Incluye: "Lonjas del Cuareim" (candombe) (Hugo Alberto Balle y compositor anónimo) por Morenada.
- *Antología del candombe*. Orfeo, CDO 005-2. Reedición, Orfeo/Emi, 8 23560 2. Ya mencionado en el capítulo anterior. [El folleto contiene un breve texto de C. Aharonián, pero con algunas erratas.]
  Incluye: "Doña Soledad" (candombe) (A. Zitarrosa) por Alfredo Zitarrosa (con los guitarristas Mario Núñez, Nelson Olivera y Gualberto López y el contrabajista Néstor Casco). Grabado en 1967.
  "Jacinto Vera" (letra de Yamandú Beovide; música de R. Darvin) por Roberto Darvin. Grabado en 1987.
- *Antología del candombe, volumen dos*. Orfeo/Emi, 8 23561 2.
  Incluye: "Llamando" (M. Íngold) por Mariana Íngold, con intervención de R. Rada, Hugo y Osvaldo Fattoruso y La Calenda. Grabado en 1991.
  "Mi sangre ta'lborotá" (Pedrito Ferreira) por Jorginho Gularte, con participación de Urbano Moraes. Grabado en 1988.
- *Candombe*. Sondor, 4.812-2.
  Incluye: "Rosa Luna" (Carlos Modernell y O. Romano) por Omar Romano, con E. Larbanois, B. Paolillo y Hugo Jasa. Grabado en 1977.
- *Musicasión 4½*. Posdata/Sondor, S 1010.
  Incluye: "Muy lejos te vas" (R. Rada) por El Kinto. Grabado entre 1966 y 1969.
- *No la llames diosa... Mujeres negras al sur*. Sondor/Csic/Eum, 8299-2.
  Incluye: "Llanto por el «Medio mundo»" (letra de Wáshington Benavides; música de E. Larbanois) por Eduardo Larbanois y Mario Carrero, con J. Galemire y Chichito Cabral. Grabado en 1979.

- Alberto Mastra: *Con permiso*. Ayuí, A/M 37 CD.
  Incluye "El viaje del negro" (milonga candombe, 1936) (A. Mastra). Grabado hacia 1960.
- Romeo Gavioli y su orquesta típica: *Lo mejor de...* Sondor, 4.892-2.
  Incluye: "Estampa del 800" (milonga candombe) (letra de Gerónimo Yorio; música de Carmelo Imperio y R. Gavioli). Grabado en 1944.

- R. Gavioli y su orquesta típica: *El vals de los 15 años*. Sondor, 33.146. Vinilo.
  Incluye: "Yum bam ba" (candombe, 1948) (Alberto Britos y Luis Pasquet).
- Alberto Castillo y su orquesta típica: *Candombes y milongas*. Dbn/Emi, DB 499974.
  Incluye: "Bronce" (candombe milonga) (Pintín Castellanos).
- Pedrito Ferreira y la Orquesta Cubanacán: "La luna vino al candombe" (candombe) (P. Ferreira). Grabado hacia 1959. Disco de gomalaca (78 rpm).
- Jorge Ramos y su Sonora de Oriente: *Homenaje a Pedro Ferreira*. Mallarini, 30.040. Vinilo.
  Incluye: "Biricunyamba" (candombe) (Pedrito Ferreira), con Cachito Bembé cono cantante. Grabado hacia 1968.
- Daniel Lencina y su conjunto: *Candombes de vanguardia*. ¡Fermata!, LF-80. Vinilo.
  Incluye: "Yacumensa" (candombe) (Manolo Guardia), con Cheché Santos como cantante. Grabado en 1965.
- Los Olimareños: *En París*. Antar, PLP 5054. Vinilo.
  Incluye: "Negro y blanco" (Víctor Lima). Grabado en 1965.
- Los Olimareños: *De cojinillo*. Tonal, CP 022. Vinilo.
  Incluye: "El candombe nacional" (Braulio López y José Luis Guerra). Grabado en 1966.
- José Carbajal *El Sabalero*: *Angelitos*. Orfeo/Emi, 8 59448 2.
  Incluye: "Ya comienza" (J. Carbajal), con Alberto Magnone (piano) y los Tambores de Ansina. Grabado en 1984.
- Roberto Darvin: *Cantor de aquí*. Perro Andaluz, PA2733-2.
  Incluye: "Calle Yacaré" (R. Darvin), con los tamboriles de F. *H.* Silva, E. *C.* Giménez y M. Barroso. Grabado en 2000/2001.
- Ruben Rada: *Lo mejor de...* Sondor, 4.855-2.
  Incluye: "Las manzanas" (candombe) (R. Rada), con Manolo Guardia y su conjunto. Grabado en 1969.
  "Biafra" (candombe) (R. Rada) por Tótem. Grabado en 1971.
- R. Rada: *Radeces*. Ayuí, A/E 4 CD.
  Incluye: "Ayer te vi" (R. Rada), con M. Szpiro, R. Giordano, S. Ameijenda, J. Trasante y J. Frade. Grabado en 1975.
- R. Rada: *Pa' los uruguayos*. Melopea, CDM 020.
  Incluye: "Afroadicto" (R. Rada), "Candombe para Bob Marley" (R. Rada) y "Plácido Rada" (R. Rada y Ricardo Nolé), con O. Fattoruso, R. Lew, B. Satragni y R. Nolé. Grabado en 1988.
- R. Rada: *Montevideo*. Big World, BW2017.
  Incluye: "Candombe pa'l Fatto" (R. Rada), con H. Fattoruso y A. Prendez. Grabado hacia 1995.
- R. Rada: *Miscelánea negra*. Ayuí, A/E 166 CD.
  Incluye: "Dame un besho" (R. Rada), con A. Arnicho, U. Moraes, T. Moraes, C. Quintana, N. Cedrez, E. Mañosa, L. Bensassón y los tamboriles de P. *P.* Silva, F. *L.* Núñez y J. *F.* Gómez, y "Palomita chiapaneca" (R. Rada). Grabados en 1996/1997.
- R. Rada: *Montevideo dos*. Big World, BW2018.
  Incluye: "Llamada" (R. Rada), con H. Fattoruso, Bakithi Kumalo y Anton Fig, y "Botija de mi país" (R. Rada), con H. Fattoruso, H. *R.* Thielmann, M. Feldman y los tamboriles de N. Núñez, F. *L.* Núñez y J. *F.* Gómez. Grabados hacia 1999.
- Eduardo Mateo: *Mateo solo bien se lame*. Posdata/Sondor, S 1011.
  Incluye: "La mama vieja" (E. Mateo), "Yulelé" (E. Mateo) y "Uh, qué macana" (E. Mateo). Grabados en 1971.
- E. Mateo: *Mateo clásico, volumen 2*. Sondor, 4.952-2.
  Incluye: "Nombre de bienes" (E. Mateo), con Urbano Moraes y Wálter *Nego* Haedo. Grabado en 1982.
- Dino: *Vientos del sur*. Posdata/Ayuí, PD 2005.
  Incluye: "Hay veces" / "Canta canta canta" (Gastón Ciarlo), con Montevideo Blues. Grabado en 1971.
- Los Shakers: *La conferencia secreta del Toto's Bar*. Emi, 7243 8 36827 2 0.
  Incluye: "Candombe" (Hugo y Osvaldo Fattoruso). Grabado en 1967.
- Hugo Fattoruso: *Homework*. Big World, BW2020.
  Incluye: "El gramillero" (H. Fattoruso), con un nutrido grupo de tamborileros. Grabado en 1997.
- H. Fattoruso: *Varios nombres*. Melopea, CDMSE 5018. [Reedición compartida con el Ricardo Nolé Trío.]
  Incluye: "Caminando" (H. Fattoruso y llamada), con los Tambores de Cuareim. Grabado en 1985/1986.
- Mike Dogliotti: *Llamadas, ritmo y candombe*. Sondor, 44.017. Vinilo.
  Incluye: "Gente joven" (R. Rada), con R. Rada (no mencionado). Grabado en 1975.
- Carlos *Pajarito* Canzani: *Aguaragua / Algún día*. Posdata/Ayuí, PD 2004.
  Incluye: "Y aquí no amanece na" (C. Canzani), con su grupo Aguaragua (aquí Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, Carlos da Silveira y Jorge Trasante). Grabado en 1974.

- Carlos Benavides: *Lo mejor de...* Sondor, 4.974-2.
  Incluye: "Ronda catonga" (C. Benavides, sobre texto de Ildefonso Pereda Valdés). Grabado en 1974.
- Larbanois/Carrero: *Cometas sobre los muros*. Ayuí, A/E 199 CD.
  Incluye: "Comparsa silenciosa" (Mario Carrero), con R. Rada, P. Romano, G. Contenti y E. Lombardo.
- Jaime Roos: *Primeras páginas*. Orfeo/Emi, 8 59516 2.
  Incluye: "Candombe del 31" (J. Roos). Grabado en 1977.
  "Para espantar el sueño" (J. Roos), con J. Trasante y Horo Ansata. Grabado en 1978, y también "Sí sí sí" (J. Roos) (un "candombeado"), con Jorge Trasante en congas.
- J. Roos: *7 y 3 / Sur*. Orfeo, CDO 024-2.
  Incluye: "El tambor" (J. Roos), con R. Fleitas, A. Magnone, H. Fattoruso, P. Faragó, J. Nasser, batería digital y los tamboriles de F. *Hurón* Silva, Gustavo Oviedo y É. *Palo Bombo* Oviedo. Grabado en 1986.
- J. Roos: *Estamos rodeados / La Margarita*. Orfeo/Emi, 7 43 5 28907 2 9.
  Incluye: "No puedo llorar" (J. Roos), con H. Fattoruso, G. Etchenique y Wálter *Nego* Haedo, e "Igual que ayer" (J. Roos), con H. Fattoruso y W. *N.* Haedo. Grabados en 1990.
- Los que iban cantando: *Uno / Dos*. Ayuí, A/E 204 CD.
  Incluye: "Mediomundo" (J. Di Pólito) por Jorge Di Pólito, J. Bonaldi, J. Lazaroff, C. da Silveira y L. Trochón. Grabado en 1977.
- Jorge Lazaroff: *Albañil / Dos*. Ayuí, A/E 153 CD.
  Incluye: "Candombe para cantar" (letra de Víctor Cunha; música de J. Lazaroff), con L. Trochón, Wálter Venencio y Cecilia Prato. Grabado en 1978.
  "El corso" (letra de R. Castro; música de J. Lazaroff). Grabado en 1982.
- Jorge Lazaroff: *Tangatos / Pelota al medio*. Ayuí, A/E 285-286 CD.
  Incluye: "Pelota al medio" (J. Lazaroff), con la murga Falta y Resto, Hugo Jasa, D. Jacques, Juan E. Lazaroff, W. Negreira y G. Lamolle. Grabado en 1988.
- Luis Trochón: *Barbucha*. Ayuí, A/E 21. Vinilo.
  Incluye: "Dos chas chas" (L. Trochón). Grabado en 1978/1979.
- Rumbo: *Todas sus grabaciones (1980-1985)*. Ayuí, A/E 229-230 CD.
  Incluye: "Primero" (Mauricio Ubal), por M. Ubal, L. Canoura, M. López, G. Moreira, G. Ripa, A. Rodríguez y C. Vicente. Grabado en 1985.
- Mauricio Ubal: *Plaza Guayabo*. Ayuí, A/E 170 CD.
  Incluye: "Zumbaé" (M. Ubal), con H. Fattoruso, P. Romano y los tamboriles de L. *K.* Giménez, E. *M.* Giménez y L. Do Santos, y "Un cande" (M. Ubal), con H. Fattoruso, P. Romano, C. da Silveira y Gonzalo Moreira. Grabados en 1989.
- Mauricio Ubal: *Colibrí*. Ayuí, A/E 150 CD.
  Incluye: "Al fondo de la red" (M. Ubal), con C. da Silveira, P. Romano, G. Moreira y L. Canoura. Grabado en 1989.
  "Una canción a Montevideo", con F. Cabrera, E. Darnauchans, L. Ríos, N. Galfetti, M. Íngold, H. y O. Fattoruso, C. da Silveira, A. Recagno, J. Malvarez, E. Lombardo, y los tamboriles de G. *P.* Giménez, W. *C.* Martirena, Pablo *P.* Silva, F. *L.* Núñez y *F.* Gómez. Grabado en 1993/1994.
- Jorge Galemire: *Presentación*. Posdata/Ayuí, PD 2009. [Reedición compartida con Montresvideo.]
  Incluye: "La mueca" (J. Galemire) y "Salpicame" (J. Galemire), con A. Bedó, H. Fattoruso, A. Recagno, G. Etchenique y Ch. Cabral. Grabado en 1981.
- E. Mateo y Fernando Cabrera: *Mateo & Cabrera*. Ayuí, A/E 231 CD.
  Incluye: "Al mismo tiempo" (F. Cabrera), con E. Mateo. Grabado en 1987.
- F. Cabrera: *El tiempo está después*. Orfeo/Emi, 7243 8 63198 2.
  Incluye: "Punto muerto" (F. Cabrera), con E. Mateo, A. Recagno y M. Íngold . Grabado en 1989.
- Leo Maslíah: *Canciones & negocios de otra índole / Extraños en tu casa*. Ayuí, A/E 313 CD.
  Incluye: "A usté lo conozco" (L. Maslíah), con Gualberto Trelles, Carlos Morales y Marcos Gabay. Grabado en 1984.
- Mariana Íngold: *Haace calor*. Orfeo, CDO 009-2.
  Incluye: "Sin tus pestañas" (M. Íngold), con O. Fattoruso, W. *N.* Haedo, Urbano Moraes y P. Romano. Grabado en 1988/1989.
- M. Íngold y Osvaldo Fattoruso: *Candombe en el tiempo*. Ayuí, A/E 135 CD.
  Incluye: "Crisálida" (M. Íngold), con los tamboriles de L. Giménez, H. Suárez y Á. Kerber. Grabado en 1992.
  "Despeinando el Plata" (M. Íngold), con los mismos. Grabado en 1993/1994.
- M. Íngold y O. Fattoruso: *Arrancandonga*. Ayuí, A/E 165 CD.
  Incluye: "Arrancandonga" (M. Íngold), con E. Peñalver, C. Quintana, J. do Trumpete, S. Gutiérrez y N. Arnicho, y "Al son de los tambores", con L. *B.* Amuedo y W. *N.* Haedo. Grabado en 1996.

- Alberto Wolf y Los Terapeutas: *Mestizo en todos lados / Candombe del no sé quién soy*. Ayuí, A/E 277 CD.
  Incluye: "Candombe del enano y el pato" (A. Wolf), con Andrés Bedó, teclados. Grabado en 1987.
- Jorge Schellemberg: *A las 3 de la mañana*. Ayuí, A/E 136 CD.
  Incluye: "Pescando sal" (J. Schellemberg), con Hugo Fattoruso, Carlos da Silveira, Gabriel Casacuberta, Juan Carlos Ferreira, y los tamboriles de F. Silva y G. y É. Oviedo. Grabado en 1990.
- J. Schellemberg y La Banda en Fuga: *Candombe beat*. Ayuí, A/E 148 CD.
  Incluye: "Candombe con muzzarella" (J. Schellemberg), con R. Rada y La Calenda. Grabado en 1995.
- Lágrima Ríos: *Cantando sueños*. Ayuí, A/E 163 CD.
  Incluye: "Tangó" (Jorginho Gularte). Grabado en 1996.
- Travesía / Asamblea Ordinaria / Guillermo Lamolle. Posdata/Ayuí, PD 2014.
  Incluye: "Yo nunca fui" (Francisco Rey, Carlos Giráldez, Guillermo Lamolle y Marcelo Aguiar) por Asamblea Ordinaria (F. Rey, G. Lamolle y C. Giráldez). Grabado en 1987/1988.
- Jorge Drexler: *Radar*. Ayuí, A/E 137 CD.
  Incluye: "Bienvenida" (J. Drexler), con H. Fattoruso, J. San Martín, G. Gutiérrez, J. Campodónico y G. Casacuberta, y "Edén" (J. Drexler). Grabados en 1992.
  "No te creas» (J. Drexler), con G. Gutiérrez, M. Muguerza y E. Lombardo. Grabado en 1994.
- J. Drexler: *Frontera*. Virgin, 7243 8 48437 2 4.
  Incluye: "Memoria del cuero" (J. Drexler), con J. Campodónico y los tamboriles de N. y F. Núñez y J. Gómez, y "Aquellos tiempos" (J. Drexler), con R. Rada y E. Lombardo. Grabados en 1999.
- LadyJones: *Aquemarropa*. Ayuí, A/E 157 CD.
  Incluye: "Místico" (Tucuta). Grabado en 1994/1996.
- Daniel Drexler: *La llave en la puerta*. Ayuí, A/E 195 CD.
  Incluye: "Fraile muerto" (D. Drexler), con Ana Prada, R. García, C. Casacuberta, D. Burgueño, G. Gutiérrez y M. Bálsamo. Grabado en 1997/1998.

VIII

LA MURGA, LO MURGUÍSTICO

uno

Sabido es que en América Latina todo viene de algún lugar. La mayoría de las cosas, la cultura toda, y hasta los habitantes. ¿Los habitantes indígenas? También, también.

Tanto es el machacar de ese tipo de información, que terminamos convencidos de que es así. Y nunca se nos ocurre replantearnos la cosa. Sí, sabemos que el tomate, la papa, el boniato, el maíz, el tabaco, el chocolate, los ajíes y varios otros productos de la tierra son originariamente americanos, pero cuando hablamos de esto descontamos que los marineros que los llevaron a la Europa de la conquista los llevaron despojados de cualquier otra cosa. De tierra y sobre todo de cultura. Se quedaban dos meses en nuestros puertos y nos traían la sífilis, por ejemplo, pero no se llevaban nada en cambio. De puro generosos. Cuando departían con nuestras damas – y nuestros caballeros – sólo les dejaban cosas: nunca se daba la reciprocidad.

Que la zarabanda sea una temprana danza americana que viaja ya en el siglo XVI a Europa, logra conquistar el continente conquistador, es perseguida por inmoral pero vence en el corto plazo, aunque en el largo va siendo despojada de sus peligros y termina esterilizada y revertida en majestuosa y dramática pieza de suite barroca, es información que no nos hace perder tiempo. ¿No es acaso mucho más importante la venida a América de la polca que nos manda Viena después de robársela a los checos?

Si en la Sociedad Islas Canarias vemos bailar una danza que se parece al pericón, deducimos obviamente que el pericón viene de las Canarias [1]. Simplemente porque está más cerca de Europa. Si la palabra tango aparece en el Río de la Plata y en España, concluimos que el tango viene de España, faltaba más. Sería imposible, por ejemplo, que fuera a la inversa.

Por eso, si la palabra murga está en el diccionario de la Academia Española, nuestro razonamiento se orienta inmediatamente hacia allí [2]. Si descubrimos que a principios de este siglo hubo una agrupación que se denominó murga y que estaba integrada por fracasados integrantes de una compañía española de zarzuelas, concluimos – felices por el descubrimiento científico – que la murga viene de España. Y como la murga en cuestión dice ser gaditana, proclamamos el lugar preciso de ese origen: Cádiz.

---

1 Debo este ejemplo a Lauro Ayestarán, quien solía usarlo en sus clases.

2 *"Compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio"*, dice la nuevamente real Academia (22ª edición, 2001). En nuestro país las agrupaciones de músicos, malos o buenos, que tocan a las puertas de las casas, acomodadas o no, con sobreentendido cómplice – que no esperanza – de que van a recibir una recompensa en especies o en dinero, son llamadas más genéricamente comparsas, y puede tratarse – allí donde esa costumbre existe (o sobrevive) – de murgas o de otro tipo de agrupaciones (la hermosa doble fila de flautas traveseras, guitarras y *cavaquinhos* que hasta no hace tanto surgía en Carnaval en la ciudad de Castillos, Rocha, por ejemplo). Ocurre que no siempre – a pesar de la insistencia de tantos – el diccionario de la Real Academia prevé las riquezas que los pueblos de América saben infligirle al idioma originariamente castellano (ver nota 3).

Esto se llama macaneo de buena o buenísima voluntad, repetido inocentemente por autores diversos en artículos y hasta algún libro [3]. Claro que es posible que la murga del carnaval montevideano provenga de Cádiz, ¿por qué no? Pero eso no se deduce de esta cadena de argumentos. Ayestarán no se cansaba de alertar a quienes quisieran escucharlo acerca de los peligros de tal tipo de procedimientos de "investigación". La palabra mondongo, decía, viene aparentemente de África. Pero el mondongo no.

El término murga es un término castellano de lejano origen, que posee en el siglo XIX un valor peyorativo. En Montevideo es usado bastante antes de "La gaditana" o "La gaditana que se va". Pero despierta recelo, y a menudo se lo sustituye por otros menos insultantes, galicismos incluidos. Confluye en determinado momento con esto que hoy conocemos como murga, y ahí empiezan nuestros problemas [4].

Porque para determinar el origen de algo, tenemos que empezar por determinar ese algo. De una manera o de otra, por definirlo. Si queremos establecer el origen de ese fascinante y basto – sí, basto – fenómeno montevideano que damos en llamar murga (evito adrede la generalización para todo el territorio del Uruguay), tenemos que delimitar el fenómeno [5]. Si determinada experiencia A detona el nacimiento de una experiencia B, la condición de detonante no tiene por qué ampliarse a la de padre y madre. Si un grupo de muchachos de Montevideo, a la salida de un espectáculo de un conjunto español, decide hacer un conjunto inspirado en lo que presenciaron, lo más probable es que hagan algo propio, surgido del perfil cultural de su medio social. Recordarán siempre que se inspiraron en el conjunto español [6], pero lo que harán será otra cosa. ¿Qué habrán hecho los personajes de Estanislao del Campo después de la experiencia del *Fausto* de Gounod en el Colón?

dos

¿Qué es una murga para el habitante de Montevideo [7]? Si evitamos momentáneamente la discusión de tendencias de las últimas cuatro décadas, podemos intentar congelar y analizar el

---

[3] Véanse las respuestas de *Pepe Veneno* Alanís a Jaime Roos en *Jaque*, Montevideo, del 20-IX-1985, y el artículo del mismo Alanís ("Murga: Uruguays Theater der Gassen") en *Ika*, N° 36, Hamburgo, II/IV-1989. Alanís es citado como fuente en una valiosa "lupa" de Milita Alfaro y Carlos Bai en *Brecha*, Montevideo, del 14-II-1986. La leyenda aparece también, entre otros trabajos de autores respetables – y conocedores del terreno – en la importante antología anotada de letras que publicaran Juan Capagorry y Nelson Domínguez en 1984 (*La murga*. Cámara Uruguaya del Libro y 7ª Feria Internacional del Libro, Montevideo). Y en el ambicioso "Historia del carnaval", un suplemento de *Mate Amargo* escrito por Julio *Juma* Martínez con la colaboración de Guillermo *Memo* Reimann y otros, y publicado en vísperas del carnaval de 1988. El macaneo se extiende a menudo a otros rubros (por ejemplo: *"De cantar todas una misma voz, la murga ha ido perfeccionando sus arreglos corales y actualmente utiliza acordes completos, inversiones, disonancias, dodecafonías y cánones de varias voces"*, todo sic, en un texto de Gustavo Diverso), lo cual dificulta el acceso a una información sensata.

[4] Si bien el concepto de murga poseía hasta hace poco esa carga peyorativa, no se sobreentendía que sus integrantes fueran músicos malos. En el último medio siglo, al menos, su función no incluía el tocar en pascuas y cumpleaños.

[5] Fenómeno que por otra parte no tiene por qué haberse iniciado el día en que se juntaron la palabra murga y lo que esa palabra pasó a significar aquí.

[6] Véase el informe de Luis Alberto Bermejo, director de murgas, que transcribe Paulo de Carvalho Neto (folclorólogo brasileño que pecó repetidamente por ingenuo) en su separata *La murga del carnaval montevideano* (Editorial Universitaria, Quito, 1960).

[7] Es importante tener claro que la palabra murga designa, en diferentes localidades, tanto en el interior del Uruguay como del otro lado del Río de la Plata, otras expresiones vinculadas con el carnaval, no necesariamente

modelo aparentemente homogéneo y nítido de las décadas del 1950 y 1960 [8] (difícilmente el de décadas anteriores, del que casi no parece existir documentación grabada [9], y de ningún modo el de principios de siglo, del que no tenemos idea alguna de cómo sonaba). Se trata, desde alrededor de 1920, de un grupo coral reducido, de una docena de cantantes – todos varones, en casi todo el siglo transcurrido, o al menos mayoritariamente varones [10] –. Los personajes femeninos son resueltos por travestismo, sin que el público lo sienta como situación especial [11]. Obviamente esta característica no es novedosa en la cultura occidental, pero sí constituye una opción en una sociedad en la que el espectáculo teatral no prescindía de la mujer (y tampoco el circense).

Podemos recorrer por lo menos tres o cuatro características que diferencian la murga montevideana de otros productos culturales:

1. El coro masculino se estructura sobre una base general de tres voces: *sobreprimos*, *primos* y *segundos*. Los primos se subdividen en *primos lisos* y *primos altos* [12] y los segundos en segundos propiamente dichos y *bajos*. Los sobreprimos pueden segregar la *tercia*, con *"carácter más solista [...] que suele «escaparse» del coro y contrapuntear con él"* [13]. Las partes corales se alternan con partes solistas, dando lugar a estructuras estandarizadas. Y existen criterios armónicos muy determinados – con melodía principal que suele estar por debajo de la voz más aguda y con movimientos de voces insistentemente paralelos (o de apariencia tal, pues las voces suelen entrecruzarse) –, así como

similares a la montevideana. Sin embargo, un estudio detenido podría quizás suministrarnos algunas claves respecto a una sistematización de características comunes y diferenciales en las agrupaciones denominadas *murga* en distintos puntos de la región cultural rioplatense. El diario *Crítica* de Buenos Aires dedica el 3-III-1935 una extensa nota ilustrada al carnaval porteño ("El carnaval porteño fue democrático y batallador", sin mención de autor o autores), en la que se establece: *"La murga nació con la crisis. Data, como lo recordarán muchos, del año 14, en que la gente empezaba a sentir las consecuencias de una situación económica poco propicia, [a la] que puso fin la gran guerra en los países que, como el nuestro, se libraron de la matanza. Hasta entonces, las comparsas sólo estaban constituidas por príncipes, reyes, maharajaes y cortesanas. Sus coronas de cartón dorado cayeron simultáneamente con las de los monarcas de verdad."*

[8] Es ineludible la serie de cuatro discos de larga duración (de 30 cm y 33 1/3 rpm) editada entre 1971 y 1973 por Carlos Firpo en el sello Macondo (GAM 538, 539, 540 y 555, con hermosas carátulas de Áyax *Pacho* Barnes), antologizando discos de gomalaca (de 25 cm y 78 rpm) editados entre 1959 y 1961 por un fugaz sello, Minerva, que supo ser rechazado por el comercio establecido, y había optado por vender sus productos en mesitas colocadas en la vereda (creo recordar una en la vereda norte de 18 de Julio entre Cuareim y Yi). (Al margen: si bien la contratapa reza *Carnaval uruguayo*, la serie lleva el título *Murgas* en la tapa, pero su contenido incluye, además de murgas, a parodistas, humoristas, agrupaciones de negros lubolos y escolas de samba). Es probable que lo documentado en estos cuatro discos sea *"una etapa nueva"* de las murgas, como señala Raúl Castro en un reportaje de Milita Alfaro en *Brecha*, Montevideo, del 27-I-1989. Pero no podemos documentar qué es lo nuevo y qué lo viejo (y en ese caso, "viejo" de cuántos años).

[9] Excepto los registros radiales hechos por Lauro Ayestarán (escúchese la Despedida de 1946 de la murga Patos Cabreros en el disco *Un mapa musical del Uruguay*).

[10] Ha habido una apertura "políticamente correcta" en las últimas décadas, pero no se trata de una novedad absoluta, puesto que existe algún antecedente histórico de presencia femenina (al menos en "Don Bochinche y Compañía" y ya en 1932).

[11] El travestismo fue utilizado en la década del 1920 por ambos extremos de la escala social: las murgas por un lado, y las *troupes* de estudiantes de buena familia por otro lado. En una sociedad bastante prejuiciosa respecto a la homosexualidad, el disfraz femenino y las consiguientes maneras femeninas han sido recursos aceptados con mucha naturalidad. Contradictoriamente, uno de los tópicos insistentes de las murgas ha sido la ridiculización del homosexual.

[12] Véase la clarísima explicación de registros en Guillermo Lamolle y Edú *Pitufo* Lombardo: *Sin disfraz: la murga vista de adentro*. Tump, Montevideo, 1998.

[13] Definición de G. Lamolle y E. Lombardo (en *Sin disfraz: la murga vista de adentro*, ya citado).

determinado repertorio de recursos contrapuntísticos. Las relaciones interválicas pueden ser fascinantes – y muy poco ortodoxas para una visión conservatoril –.

2. Quizás el elemento diferenciador por excelencia lo constituye la emisión de la voz, que es nasal, gangosa, sobre todo en el registro agudo, y es proyectada con sabiduría a gran distancia para su audición a la intemperie (¿como la de los canillitas?). El criterio de emisión no se corresponde con los modelos de la tradición criolla (ni con la proyección del canto payadoril ni, obviamente, con el enfoque camerístico del estilo, ni con otra forma de canto de rastro detectable), sino que parece surgir de la nada. Y aquí es donde deberían centrarse las búsquedas de influencias culturales. Veremos esto más adelante.

3. La murga montevideana tiene una rítmica que le es propia, implícita en su modo de cantar, y explícita en la batería de redoblante, bombo y platillos de entrechoque que la acompaña. Es imposible definir su espíritu con palabras, pero quizás podamos acercarnos a su explicación diciendo que es una rítmica morosa, en principio guaranga [14], que tiende a resbalar. Hay en ella influencias diversas, no muy explícitas, que incluyen gestos rítmicos de otras latitudes de América Latina, además de los de la propia región cultural (el complejo cultural de milonga y tango, lo afromontevideano).

4. Hay, coincidentemente, una géstica corporal particular, muy particular, y criterios de movimiento – coreográficos – característicos.

Existe además una característica particularmente interesante: la murga utiliza melodías populares del momento (especialmente las que han estado circulando en el tiempo transcurrido desde el carnaval anterior), o de la memoria colectiva, y prefiere este recurso al de componer músicas nuevas. La creatividad se focaliza en la fagocitación y el ensamblado de melodías preexistentes – que dan lugar a un proceso sintáctico nuevo – vertebradas por textos, estos sí escritos ad hoc. Este procedimiento posee antecedentes en distintas tradiciones culturales, y se puede encontrar en diversas expresiones de la cultura popular europea, si bien se entronca también con la libertad de acción criolla respecto a melodías que se consideraban de uso libre (tradición que fue siendo ahogada por la imposición gradual, durante el siglo XX, de las leyes de propiedad intelectual) [15].

tres

El factor de estructuración musical con voz principal por debajo de la más aguda puede rastrearse quizás en alguna tradición mediterránea [16]. Y no en los modelos teatrales del pasaje del siglo XIX al XX, en los que la voz principal era, inexorablemente, la más aguda. Hay un hecho especialmente importante en este aspecto coral, un hecho realmente de gran peso, que acentúa el misterio en torno a la conformación del fenómeno murguístico: la tradición criolla es eminentemente solística, a-coral, de individuo aislado. A lo sumo de dos voces, excepcionalmente de tres. O un

[14] Este término, que es muy claro en el Río de la Plata, no tiene lamentablemente validez "universal" en otras regiones de habla hispana.

[15] Hay hoy día intentos burocráticos por combatir esta interesante costumbre, mediante variados procedimientos que incluyen la premiación de melodías originales. Se amenaza de ese modo la supervivencia de una valiosa tradición cultural, echando sobre ella la condena de la sospecha de lo incorrecto. Prémiese la composición original allí donde corresponda, y defiéndase la antropofagia de músicas preexistentes allí donde eso sea costumbre, creativa costumbre.

[16] Sería importante determinar los contextos culturales de origen de los directores de murga de las décadas del 1920 al 1940, en las que se definieron las características de éstas. La información no corroborada de que José *Pepino* Ministeri era originario de Spezzano Albanese, Calabria, por ejemplo, no carecería de importancia.

individuo alternado con otro individuo (como en la payada de contrapunto o en la milongueada de la segunda mitad del siglo XIX). Hay situaciones corales en algunas de las manifestaciones del carnaval, especialmente en las comparsas de negros. Pero sólo sabemos algo de estas últimas, que han continuado a través del tiempo, y lo que sabemos nos permite deducir que el coro murguístico no pertenece al mismo tronco cultural.

Quizás también pueda rastrearse en alguna escondida tradición mediterránea la fascinante emisión vocal de la murga – cuyo modelo fácilmente accesible puede escucharse en el Canario Luna de "Brindis por Pierrot" [17] –, emisión que no viene de modelo fácilmente detectable, y que podemos definir en principio como hiriente y hasta grosera dentro de las pautas culturales dominantes de la cultura occidental. En nada se parece esta emisión al canto zarzuelístico con el que se ha especulado en algún momento como origen (tiene quizás puntos de contacto con los personajes "característicos" de la zarzuela, pero no es seguro que un análisis semiótico permita avanzar en la deducción de un parentesco lineal). Obviamente, es cierto que las cosas tienen ombligo, pero también es cierto que los pueblos se las arreglan para inventar cosas, o para mezclarlas de manera inesperada. En todo caso, es aconsejable no apresurarse a determinar paternidades y maternidades. Por otra parte, determinarlas no es imprescindible en materia de estudio de la cultura.

Otro aspecto de la emisión de las murgas montevideanas es la fuerza física de sus ataques, la solidez de muro de esa masa sonora generada por una docena de voces, y la capacidad desarrollada para que las entradas a varias voces sean netas y de una inusual seguridad. El criterio tradicional, conservado en general en las etapas de renovación de fines del siglo XX, privilegia el "borde duro" de la emisión y el caudal sonoro, en detrimento de una paleta de matices, que parece interesar poco en la estética establecida.

Los otros factores enumerados parecería que tampoco tienen una filiación muy lineal. ¿Es, por ejemplo, zarzuelístico el pintarrajearse las caras? Sí es zarzuelístico el maquillaje teatral, pero no es eso lo que hacen las murgas. Ese pintarrajearse de la murga montevideana (*"La pintura del rostro es fundamental [...]"*, dice el reglamento municipal) posee en realidad una historia milenaria que cruza culturas y geografías. De algún lugar viene la pintura facial de la murga, pero no de la zarzuela. ¿Son de origen zarzuelístico otras de las características, reglamentadas o no? Podemos observar que la corporalidad de la "mímica" de la murga posee un buen porcentaje de mestizamiento cultural, así como podemos asegurar que el sustrato rítmico es francamente a-europeo. El objetivo reglamentario de crítica y sátira (referente a temas sociales y políticos), sí puede rastrearse en antecedentes europeos, pero no parece que ése sea el factor que diferencie la murga montevideana de otros organismos carnavalescos del mundo. La búsqueda de un vestuario grotesco, en fin, parece ser universal.

cuatro

Si nos atenemos a la *marcha camión*, podemos encontrar más vinculación con lo afromontevideano que con cualquier otra vertiente. Esta vinculación es tan fuerte, que a menudo el público confunde los conceptos de murga y candombe. El público, y también los encargados de programas de televisión y sus invitados (un pintor compatriota que vende cuadros con temática afromontevideana en España hablaba hace pocos años de los murguistas que templaban las lonjas de sus tamboriles). La confusión se hace mayor cuando se trata de adjetivar tal o cual canción como

[17] Los parámetros de timbre y grano son centrales en esta composición de Jaime Roos.

murga o como candombe (¿qué es en su opinión, por ejemplo, "A mi gente" de José Carbajal?). Y a veces esto es aprovechado como factor de voluntaria ambigüedad por los creadores o los intérpretes ("A mi gente" ha sido cantado, precisamente, en ambas opciones).

¿Podemos entonces decir que la murga surge del candombe? No. Las razones son varias. Una, es que la corporalidad de la rítmica de la batería de murga es muy diferente de la de la llamada de tamboriles. Otra es que la marcha camión no es *toda* la murga. Otra, aún, que la rítmica de la murga es fundamentalmente una inflexión particular que permea metros musicales muy diversos, cosa que no ocurre con el candombe. Y otra, que parece ser lícito deducir por testimonios diversos que las murgas eran agrupaciones de origen humilde, pero racistas o para-racistas. Lo humilde no quita lo racista. Como vimos [18], los negros – que detentaron en casi exclusividad la música afromontevideana (por causas que podemos decir eran ajenas a su voluntad) – no eran aceptados como integrantes de murgas, hasta tiempos bastante recientes. Y esos tiempos recientes habrían dado paso a una murga más "candombizada", distinta de la de tiempos más remotos [19].

Si el lector está concluyendo ya que nada de lo murguístico viene de España, me permito decepcionarlo un poquito. Si nuestro argumento principal fuese una posible africanía, este argumento no serviría para descartar a España. Porque España recibió influencia de factores culturales provenientes de África negra (es decir, Aguisimbia) mucho antes de "descubrir" América. Y la siguió recibiendo después de 1492, tanto por vía americana – mestizada ya, o no – como por vía directa. Como vemos, el asunto es – otra vez – más complicado de lo que parece.

cinco

Hay otro tema a considerar: el del corrimiento de clase que se está produciendo en el pasaje del siglo XX al siglo XXI. Una experiencia de enseñanza de lenguaje murguero a adolescentes a escala de todo el departamento de Montevideo, que provocó un enorme movimiento de jóvenes que dio en llamarse de Murga Joven, acentuó involuntariamente [20] un proceso que venía dándose en forma más gradual. La actividad murguística ha ido pasando a grupos de jóvenes de clase media, generalmente estudiantes, que han ido despojando de un elemento de lenguaje a sus conciudadanos de clase baja, y han ido cambiando las reglas de juego de un lenguaje originalísimo que se había ido estableciendo entre las décadas del 1920 y 1980. No se trata de defender o atacar este cambio sociocultural sino de anotar su existencia. Se trata por el momento de un fenómeno irreversible, y la historia futura de la murga montevideana estará marcada por este cambio histórico.

En realidad, el forcejeo de códigos se había iniciado a fines de la década del 1960, con la irrupción, en algún barrio humilde, de dirigentes con una capa muy superficial de cultura "culta",

---

[18] En **El candombe, los candombes**.

[19] Véanse las respuestas de Tito Pastrana (Rómulo Pirri) a Mauricio Ubal en *Brecha*, Montevideo, del 3-II-1989. Véase de paso el útil – y poco conocido – libro de Antonio D. Plácido *Carnaval: evocación de Montevideo en la historia y la tradición* (Letras, Montevideo, 1966). Aquí se abre, además, otro tema extenso y difícil: el del carnaval montevideano en su relación con las clases sociales y con la estructura de poder. En este sentido, pueden hojearse los dos libritos de Víctor Soliño (*Mis tangos y Los Atenienses*, Alfa, Montevideo, 1967, y *Vida, pasión y muerte de la Troupe Ateniense*, Agadu, Montevideo, 1973), el reportaje a Guma Muñoz del Campo de Zorrilla de San Martín (obsérvense los dos apellidos dobles) que publicara Milita Alfaro en *Brecha* del 7-X-1988, y la "lupa" de la misma Milita Alfaro ("El carnaval en los tiempos del cólera") en *Brecha* del 26-I-1990.

[20] Véanse los informes de Julio Brum a los foros convocados por la Escuela Universitaria de Música (XI-2005) y por el Ministerio de Educación y Cultura (VII-2006). Hay una documentación de la etapa previa (informes y CD) en: Julio Brum y otros: *Compartiendo la alegría de cantar... La experiencia de la Murga Joven en Montevideo*. Comisión de la Juventud de la IMM & Tump, Montevideo, 2001.

que montados en una aparente politización del discurso murguístico, alteraban las convenciones de varias décadas con recursos del teatro culto, y con una rara combinación entre un comportamiento de coro liceal seudo-madrigalista y la irrupción de solistas desafinados de emisión pretendidamente operística (aquí sí, pariente de la zarzuelera). Esta tendencia – auto-bautizada, pretensiosamente, como de "murgas-pueblo" (pero con alusiones monárquicas en títulos y en ropajes) –, subsistió posteriormente en algunos reductos, y quedó enfrentada por un lado a las murgas que defendían los códigos tradicionales y se autodenominaban – en respuesta – "murgas-murgas", y por otro lado a propuestas nuevas que mantenían la emisión liceal pero intentaban rescatar la emisión murguística "grosera", dificilísima para el cantante común de cultura común. La idea de "anti-murga" permitió, en las últimas etapas de la dictadura y el pasaje a la democracia formal, un aire fresco de renovación de enfoques, permeado de todos modos de algunos tics cultos. En el cambio de siglo, los criterios armónicos no-convencionales se vieron muchas veces arrinconados por estructuras sosas de permanentes acordes "correctos" – acordes perfectos mayores y menores (con eventual sexta agregada) y de séptima –, que sobreviven todavía en algunas de las murgas juveniles del recambio de comienzos del siglo.

El corrimiento de clase ha significado, entre otros factores, algunos ires y venires en materia de criterios de estructuración de voces (perdiendo a menudo en originalidad y ganando en lugares comunes de armonía de conservatorio de barrio), un cierto exceso visual en materia de vestuario, y cierta pretensiosidad pequeñoburguesa, todo ello ayudado sin duda por el corrimiento gradual de barrios producido desde la larga etapa dictatorial en los escenarios carnavalescos, en desfavor de las zonas de menos recursos.

seis

Pero aun así, la murga conserva su fuerza expresiva. Y, mientras tanto, ha influenciado profundamente la canción popular, como hemos estado entreviendo en el capítulo anterior. En efecto, tras varias décadas de existencia socialmente descalificada, los elementos de lenguaje de la murga empezaron a ser integrados a la canción popular a fines de la década del 1960, tuvieron un salto cualitativo a fines de la década siguiente, y conquistaron el corazón del público uruguayo a mediados de la década del 1980. El elemento primordial fue el pulso de la marcha camión llevado a diferentes instrumentos (incluida la guitarra) [21], pero hubo utilización de otros gestos rítmicos, y también de formas y recursos de su canto coral (y de la alternancia entre solos y coros). El nuevo género empezó a ser llamado "murga", sintéticamente, sacrificando la precisión. Finalmente, fue incorporada la emisión vocal de la murga, el más resistido de los elementos de su lenguaje.

La murga había sido, durante mucho tiempo, un hecho cultural aceptado en el contexto del carnaval, pero confinado a él. No era habitual escuchar murgas por radio fuera del período del carnaval – y en carnaval sólo alguna emisora aislada trasmitía murgas –, y no se editaban en disco. La idea de lo murguístico implicaba cierta condición vergonzante, y hasta la propia palabra murga era evitada si no se quería pecar por mal gusto. La emisión vocal de los murguistas era sentida como algo grosero, admisible y disfrutable en el tablado de carnaval pero no fuera de él.

Cuando Los Olimareños, en connivencia con Rubén Lena como autor, empezaron a grabar canciones con elementos de lenguaje de la murga montevideana, la contracarátula del disco evitaba la palabra murga y optaba por "canción carnavalera" ("Al Paco Bilbao" de Lena o "A mi gente" de

[21] Véase lo referente a la modificación del pulso de marcha camión en el capítulo **El candombe, los candombes**.

Carbajal en 1970) y poco antes por "canción" a secas ("El mangangá" de Lena, en 1969). El valiente disco *Todos detrás de Momo*, editado en 1971 [22], fue masivamente murguístico (grabado con la batería de Los Nuevos Saltimbanquis), y significó un fracaso de ventas. La enorme popularidad de Los Olimareños (y el prestigio del co-autor Lena) no lograban romper la barrera de rechazo – o simple desinterés – de la mayor parte del público.

Hacia fines de la década del 1970, el impulso más importante fue dado por Jaime Roos, quien propuso en 1977 una versión guitarrística de la marcha camión. *Todos detrás de Momo* marcó profundamente a varios de los más inquietos jóvenes de su generación (Los que iban cantando homenajeaban arriesgadamente, en 1977, la "Retirada" de ese disco prohibido) y lo murguístico, la *murguez*, fue ganando terreno. Curiosamente, ese rechazo del público escondía, dialécticamente, una identificación en capas síquicas muy profundas. Y "A redoblar", canción en lenguaje murguístico compuesta en 1979 por Rubén Olivera y Mauricio Ubal, y estrenada por Olivera con el grupo Rumbo, no sólo no fue rechazada sino que se convirtió rápidamente en el himno de la resistencia contra la dictadura. Poco después, Roos llegó al punto de máximo riesgo incorporando en 1985, con "Brindis por Pierrot", la emisión murguera en la voz solista.

En el correr de unos pocos años, esta generación (la del 1977) había ido elaborando y refinando la propuesta de incorporación de recursos murguísticos, y un género nuevo se vio instalado en el campo de acción de la canción popular. Uno de los aspectos muy interesantes es que esta *murga-canción-popular* independizada del contexto carnavalesco recorre una amplísima gama de situaciones expresivas – desde lo dramático a lo jocoso, desde el compromiso político hasta lo amoroso –, sin quedar para nada condicionada por ése su origen carnavalesco. O quizás por causa de ese origen, puesto que la murga montevideana es jocosa pero conlleva una rara carga de emotividad.

En todo caso, hacia fines del siglo XX, la canción popular de carácter murguístico (que carga todavía con la confusión del nombre: si "Adiós juventud" es *una* murga, ¿qué es la *murga* Araca la Cana?) tiene ya una historia y una notable cantidad de excelentes composiciones que constituyen por sí mismas una tradición ya firme.

Hacia fines del siglo, también en este terreno apareció por parte de algunos músicos populares de Buenos Aires la intención de adopción de elementos de lenguaje desde la sub-metrópoli regional, generándose una rara confusión con la murga propia, muy diferente de la montevideana. Se sustituye en estos casos la búsqueda de rasgos porteños (y, en términos generales, bonaerenses) por una especie de ingenua copia de las características de la margen oriental del Río de la Plata [23].

siete

Es muy probable que la murga – que tanto avergonzaba a los burgueses y pequeñoburgueses de la capital uruguaya hasta hace muy poco tiempo [24] – refleje una buena porción del verdadero ser

[22] Véase mi artículo (sin título, en la sección "Discoteca") en el semanario *Marcha*, Montevideo, 15-X-1971.

[23] Esto ha incluido la importación de profesores de murga montevideanos (para los cuales ha significado una nada desdeñable fuente de ingresos). Es una pena, puesto que la exploración de las características propias de la tradición porteña podría llevarnos a descubrir recursos identitarios vinculados con otros aspectos de la cultura de la margen occidental. Véase la útil *brochure* de Alicia Martín y otros: *Tiempo de mascarada: la fiesta del carnaval en Buenos Aires*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires, 1997.

[24] Algo de lo referente al cambio de actitud en la aceptación del fenómeno murguístico – que merece un análisis pormenorizado, y que pienso que se relaciona con una polisémica variación de escenarios y de clase social en el

del montevideano, incluida la guaranguería – que todavía nos resistimos a aceptar como parte de nuestra identidad cultural [25], confundiendo espejo con juicio de valor –. Entonces, ¿por qué no aceptarla sin más vueltas como fenómeno cultural propio? ¿No será un buen desafío para la creatividad? ¿Por qué tanto preocuparse con una posible y apurada genealogía?

No sería mala idea el tratar de empezar a sentir que tenemos cosas propias. Con papás, mamás, tíos, tías, por supuesto, pero propias. Y comunes a los habitantes de esta parte del mundo. Feas, lindas, groseras, sublimes, pero propias. Y por lo tanto artísticamente elaborables.

Texto basado en el artículo "¿De dónde viene la murga?" publicado en el semanario *Brecha* de Montevideo el 2-III-1990, con aportes de un texto posterior escrito en el 2000 para la Encyclopedia of Popular Music of the World.

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Se consignan sólo discos compactos

murgas

- Lauro Ayestarán: *Un mapa musical del Uruguay*. Ayuí, A/M 38 CD.
  Incluye: *Despedida 1946* por la murga Patos Cabreros. Grabado en 1946.
- *Selección nacional de murgas / Todo carnaval*. Sondor, 4.485-2.
  Incluye materiales históricos editados originariamente por Minerva y luego por Macondo. Grabados hacia 1959/1961.
- *Antología del carnaval*. Orfeo, CDO 038-2.
  Incluye grabaciones de las murgas Araca la Cana, Los Diablos Verdes, Reina de La Teja y Falta y Resto. Grabados entre 1983 y 1993.
- *Los músicos de La República*, volúmenes 8 y 23. La República, sin código.
  Incluyen grabaciones de las murgas Araca la Cana, Reina de La Teja, Falta y Resto y la Antimurga BCG.
- Curtidores de Hongos: *Sicodelia*. Montevideo, 3463-2.
- Asaltantes con Patente: *Antología*. Montevideo, 3441-2.
- Araca la Cana: *La colección*, 2 volúmenes. Montevideo, 2419-2 y 3440-2.
- Diablos Verdes: *La caldera de los diablos*. Ayuí, A/E 265 CD. Grabado en 2003.
- Reina de La Teja: *Amigos / Repertorio '94*. Orfeo, CDO 069-2. Grabado en 1993 y 1994.
- Falta y Resto: *Antología*. Orfeo, CDO 018-2. Grabado entre 1981 y 1992.
- Canario Luna, con Falta y Resto: *Todo a Momo / Otra vez carnaval*. Orfeo, CDO 007-2.
  Incluye versiones de varios «clásicos» murguísticos. Grabado entre 1985 y 1989.
- Jorge Lazaroff: *Tangatos / Pelota al medio*. Ayuí, A/E 285-286 CD.
  Incluye: "Cuplé de la gente" (del repertorio de Falta y Resto) (letra de Raúl Castro; música de J. Lazaroff, con una cita de Violeta Parra), con Asamblea Ordinaria, G. Rognone, J. Martínez, F. Bessio, A. Lijtmaer y Hugo Jasa. Grabado en 1988.

público que se produce en las últimas dos décadas – aparece analizado en un artículo de Rubén Olivera ("Algunas reflexiones sobre el carnaval") publicado en *La República*, Montevideo, 17-III-1989.

[25] Léase el notable texto de Daniel Vidart "Psicoanálisis de la guaranguería" (en: *El tango y su mundo*. Tauro, Montevideo, 1967. 2ª ed., Banda Oriental, Montevideo, 2007.).

- Contrafarsa: *Desde Sayago color carnaval. Antología*. Ayuí, A/E 270 CD. Grabado entre 1991 y 2002.
- La Gran Siete: *Selección de fracasos*. Obligado, RL 2201-2.
- A Contramano: *El loco manicomio...* Ayuí, A/E 264 CD. Grabado en 2003.
- *La murga: nuevas tendencias*. Montevideo, 3679-2.
  Incluye grabaciones de las murgas Agarrate Catalina, La Bolilla que Faltaba (murga de mujeres), Demimurga, La Mojigata, Queso Magro y otras.

canción popular con recursos murguísticos

- Los Olimareños: *Cielo del 69*. Orfeo/Emi, 8 59513 2.
  Incluye: "A mi gente" (José Carbajal *El Sabalero*). Grabado en 1970.
- Rubén Lena: *...de sueños, nada más, vol. 1*. Sondor, 8-175-2.
  Incluye: "Al Paco Bilbao" (R. Lena) por Omar Romano y Los del Altillo.
- Jaime Roos: *Primeras páginas*. Orfeo/Emi, 8 59516 2.
  Incluye: "Retirada" (J. Roos), con Jorge Trasante, Daniel Haedo y Carlos Grasso. Grabado en 1978.
  "Los olímpicos" (J. Roos), con J. Trasante, Roberto Darvin y Daniel Capuano. Grabado en 1980.
- J. Roos: *Brindis por Pierrot*. Orfeo/Emi, 8 59446 2.
  Incluye: "Adiós juventud" (J. Roos), con Falta y Resto, Jorge Lazaroff, Andrés Bedó, Gonzalo Moreira, W. Negreira y A. Recagno. Grabado en 1982.
  "Los futuros murguistas" (J. Roos), con Falta y Resto y Estela Magnone. Grabado en 1984.
  "Brindis por Pierrot" (J. Roos), con Wáhington *Canario* Luna y Falta y Resto, y "Murga de la pica" (J. Roos), con Alberto Magnone, J. Garrido, R. Arismendi y E. Lombardo. Grabados en 1985.
- J. Roos: *7 y 3 / Sur*. Orfeo/Emi, 7243 5 28928 2 2.
  Incluye: "Despedida del Gran Tuleque '87" (letra de Mauricio Rosencof; música de J. Roos), con J. Julián, R. Arismendi, E. Lombardo, F. Bessio, R. Castro, G. de A. Pinto y elenco del Teatro La Gaviota. Grabado en 1987.
- Los que iban cantando: *Enloquecidamente*. Posdata/Ayuí, PD 2002.
  Incluye: "Retirada" (Rubén Lena), por J. Bonaldi, J. Lazaroff, C. da Silveira y L. Trochón. Grabado en 1980.
- Jorge Lazaroff: *Albañil / Dos*. Ayuí, A/E 153 CD.
  Incluye: "El afilador" (letra de Mercedes Rein; música de J. Lazaroff). Grabado en 1978/1979.
  "Baile de más caras" (letra de Raúl Castro y J. Lazaroff; música de J. Lazaroff), con J. Bonaldi, C. da Silveira, L. Trochón, R. Castro, P. Medina y A. Pazos. Grabado en 1980/1981.
- Jorge Galemire: *Presentación*. Posdata/Ayuí, PD 2009. [Reedición compartida con Montresvideo.]
  Incluye: "La sonrisa" (J. Galemire), con A. Recagno, G. Etchenique, R. Saavedra y A. Bedó, y "La fogata" (J. Galemire). Grabados en 1981.
- Montresvideo. Posdata/Ayuí, PD 2009. [Reedición compartida con J. Galemire.]
  Incluye: "Bar del Brecha" (Daniel Magnone), por D. Magnone, Fernando Cabrera y Gustavo Martínez. Grabado en 1980/1981.
- Fernando Cabrera: *Río*. Ayuí, A/E 147 CD.
  Incluye: "Para" (F. Cabrera), con Guillermo Hill, Alberto Magnone, Andrés Recagno y Gustavo Etchenique. Grabado en 1995.
- Rumbo: *Todas sus grabaciones (1980-1985)*. Ayuí, A/E 229-230 CD.
  Incluye: "Para abrir la noche" (Mauricio Ubal), por M. Ubal, L. Canoura, M. López, G. Moreira, G. Ripa y C. Vicente, y "A redoblar" (M. Ubal & R. Olivera), por los mismos. Grabados en 1980.
- Rubén Olivera y Mauricio Ubal. Posdata/Ayuí, PD 2010.
  Incluye: "A redoblar" (M. Ubal & R. Olivera), por R. Olivera con Rumbo. Grabado en 1980.
- Mauricio Ubal: *Plaza Guayabo*. Ayuí, A/E 170 CD.
  Incluye: "Como el clavel del aire" (M. Ubal), con Edú Lombardo, Enrique Introíni y la murga Contrafarsa, y "Saludo a febrero" (M. Ubal), con E. Lombardo y Contrafarsa. Grabados en 1989.
- Mariana Ingold: *Fue ayer*. Posdata/Ayuí, PD 2016.
  Incluye: "Cara a cara" (M. Ingold), con Jaime Roos, Pablo Faragó, Jorge Nasser, Estela Magnone y Flavia Ripa. Grabado en 1986.
- Ruben Rada: *Terapia de murga*. Melopea, CDM 058.
  Incluye: "Terapia de murga" (R. Rada), con Ricardo Nolé, Beto Satragni y *Vasco* Bigarrena. Grabado en 1990/1991.
- Daniel Viglietti: *Esdrújulo*. Ayuí, A/E 312 CD.
  Incluye: "Las agujas de un reloj" (D. Viglietti) y «Mucho, poquito y nada» (D. Viglietti), ambas con Jorge Trasante. Grabados en 1992.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

murga

- Milita Alfaro y Carlos Bai: "Murga es el imán fraterno". En: *Brecha*, Montevideo, 14-II-1986.
- Rafael Bayce: "Y el pueblo vuelve a soñar: el microcosmos de las letras de murga". En: *Brecha*, Montevideo, 27-III-1992.
- Juan Capagorry y Nelson Domínguez: *La murga: antología y notas*. Cámara Uruguaya del Libro, Montevideo, 1984.
- Luis Carrizo y otros: *Contrafarsa: murga, arte, sociedad*. Trilce, Montevideo, 2000.
- Paulo de Carvalho Neto: *La murga del carnaval montevideano*. Editorial Universitaria, Quito, 1960.
- Guillermo Lamolle y Edú Lombardo: *Sin disfraz: la murga vista desde adentro*. Tump, Montevideo, 1998.
- G. Lamolle: *Cual retazo de los suelos*. Trilce, Montevideo, 2005.
- Pablo Oliver: *21 murgas: partituras para coro de saludos, cuplés y retiradas*. Tump, Montevideo, 2007.
- Daniel Porteiro y otros: "[Tito Pastrana:] El último murguista-murguista". En: *Brecha*, Montevideo, 8-I-1999.
- Gustavo Remedi: *Murgas: el teatro de los tablados*. Trilce, Montevideo, 1996.

otros aspectos del carnaval montevideano

- Milita Alfaro: *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. 2 tomos. Trilce, Montevideo, 1991 y 1998.
- Anónimo: *"Salvemos el carnaval": Informe al 1er. Congreso del Carnaval Uruguayo*. Daecpu, Montevideo, 1990.
- Rafael Bayce: "Carnaval: fiesta, fantasía, catarsis, inversión de status, control". En: *Cuadernos de Marcha*, 3ª época, año VII N° 69, Montevideo, III-1992.
- Carlos Cipriani (compilador): *A máscara limpia: el carnaval en la escritura uruguaya de dos siglos*. Banda Oriental, Montevideo, 1994.
- Xosé de Enríquez: *Momo encadenado: crónica del carnaval en los años de la dictadura*. Cruz del Sur, Montevideo, 2004.
- Carmelo Imperio: *Mis carnavales de ayer*. Suplemento del diario El País, Montevideo, 1980.
- Miguel Ángel Jaureguy: *El carnaval de Montevideo en el siglo XIX*. Ceibo, Montevideo, 1944.
- Rubén Olivera: "Algunas reflexiones sobre el carnaval". En: *La República*, Montevideo, 17-III-1989.
- Antonio D. Plácido: *Carnaval: evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Letras, Montevideo, 1966.
- [Carlos Soto y Tomás Scarisbrick]: *50 años de Daecpu*. Daecpu, Montevideo, 2002.
- Daniel Vidart: *El espíritu del carnaval*. Graffiti, Montevideo, 1998.
- C. Aharonián: "Pequeña meditación después de carnaval". En: *Brecha*, Montevideo, 26-III-1993.

Apéndice I

EL CONCEPTO DE VERSIÓN Y LA DIRECCIONALIDAD SOCIOCULTURAL EN MÚSICA POPULAR

El texto que sigue depende absolutamente de la audición de grabaciones. De otro modo, el lector deberá recordar los ejemplos que conozca, pero probablemente le resulte difícil imaginar aquéllos de los que no haya tenido oportunidad de conocer muestras. Se trata de un claro ejemplo de por qué no debería ser admitida una musicología sin música sonante – que no es, lamentablemente, la que más abunda –.

uno

¿Qué es similar y qué es diferente en estos tres pares (o casi pares) de ejemplos?:

1 - "A little help from my friends" (1967) de Lennon & McCartney [1] en la grabación realizada por The Beatles

2 - y la misma canción en la grabación realizada por Joe Cocker;

3 - "Help!" (1965) de los mismos autores [2] por The Beatles

4 - y la misma canción por Caetano Veloso;

5 - "Ticket to ride" (1965), también de Lennon & McCartney [3] por The Beatles,

6 - por Carpenters [4]

7 - y por Cathy Berberian (voz) y Bruno Canino (piano).

En las tres canciones – como en buena parte de la producción de The Beatles –, el tema literario y el núcleo expresivo son la soledad angustiosa del individuo en esta sociedad. En las tres canciones – como en buena parte (o en la totalidad) de la producción de The Beatles – el camino elegido para expresar esa soledad angustiosa es *cool*, un mesurado distanciamiento. En el primer caso, el sujeto necesita "amar a alguien" y la referencia a la ayudita de los amigos es agriamente irónica. Joe Cocker cambia el criterio y apela a una exacerbación expresiva, de desgarramiento literal; para ello cambia además el compás (lo hace de subdivisión ternaria en vez de subdivisión binaria). Sin embargo, el contenido que se comunica no parece haber variado. En el segundo caso, el sujeto, llanamente, necesita "a alguien" que esté a su lado (cosa que, irónicamente, "apreciaría") y pide, también llanamente, auxilio. Caetano Veloso cambia el criterio, y su grito de auxilio es un desoladísimo lamento replegado sobre sí mismo. Una vez más, el contenido que se comunica no parece haber variado. En el tercer y último caso, el planteo es arrolladoramente irónico y descarnado: el sujeto "cree" que va "a estar triste" porque su compañera se va, "compró un billete de viaje" (y corrige: "de viajescapada") y, caramba, "no le importa". La señora Carpenter y la orquesta acompañante

[1] Paul McCartney "con una pequeña ayuda" de John Lennon, en realidad.

[2] John Lennon, en realidad.

[3] En este caso John Lennon, con Paul McCartney como autor del arreglo de batería.

[4] Con Jack Dougherty como coordinador de producción. ¿Será eso un dato relevante?

parecen respetar reglas de juego, pero no: hay ahí una incomprensión suponemos que intencional de significados, y – más aún – una inversión de éstos. Cathy Berberian y Bruno Canino parecen contradecir totalmente esas supuestas reglas de juego al cambiar los elementos de lenguaje y las referencias a la memoria histórica culta (y hasta al *jazz*), pero sin embargo, a poco que se escuche bien el resultado, el contenido que se comunica parece ser el mismo – o casi el mismo – que comunican The Beatles (si bien no para un mismo público).

dos

¿Qué ha pasado? ¿Por qué puede el intérprete alejarse tanto de la composición original y no sólo no ser rechazado por el consenso general sino poder ser aceptado como interpretando una misma canción, perteneciente a los mismos autores, que sigue diciendo lo mismo que decía aquella composición original? ¿Qué explicación tiene para esto la musicología?

Estamos frente a uno de los innumerables problemas no resueltos teóricamente por causa del pecado original de la musicología: el haberse ocupado hasta hace poco – hasta hace Carlos Vega, para ser más precisos – sólo o casi sólo de la música culta. Este problema no se da en la música culta – o se da en una medida pequeñísima –, por lo que no tenemos una infraestructura teórica en cuyo contexto situarlo y estudiarlo. En la música culta de los últimos siglos, el compositor codifica una idea de cómo quisiera que su obra sonase, y esa codificación – la partitura – es decodificada por un intérprete solista o un capataz de fábrica – el director de orquesta –, a ninguno de los cuales se les concede en principio el derecho de apartarse demasiado de las indicaciones del compositor y de los sobreentendidos (estilísticos y otros) que el compositor no considera del caso especificar. Si se aparta demasiado, el resultado no se llamará Sonata de Pérez sino Fantasía sobre la Sonata de Pérez o Variaciones o cosa parecida.

En la música popular (o mesomúsica, como proponía llamarla Vega), la pieza original seguirá siendo reconocida a pesar de los cambios que pueda sufrir, cambios que son parte del acontecer de la música popular. La autoría de esa pieza original también será reconocida, y no sólo por parte de los sucesivos músicos que la interpreten, sino también por parte de las leyes de derecho autoral. En este terreno, en música culta, el modificador deberá solicitar autorización para su modificación en caso de que el compositor o sus causahabientes estén vivos. En mesomúsica, no habrá necesidad de pedir autorización para modificar el original. El reconocimiento de la deuda legal con el compositor de esa pieza original dependerá, eso sí, de otros factores.

tres

He aquí una síntesis de un caso paradigmático: puede resultar de sumo interés escuchar "La bamba", son tradicional mexicano [5], en diversas grabaciones. Por ejemplo:

1 - Por Andrés Huesca y sus Costeños como pieza tradicional (probablemente la primera grabación en disco – marzo de 1940 –)

2 - y por Ritchie Valens (1959), en una edición que deja constancia de que es tradicional, y agrega *"arranged and adapted by R. Valens"*.

3 - Plagiada luego por Bert Russell y Phil Medley como "Twist and shout" e interpretada por los Topnotes,

[5] Véase la llamada 25 del capítulo **El tango.**

4 - por The Isley Brothers,

5 - y por The Beatles (1963).

6 - Nuevamente como "La bamba" por Claus Ogerman (editada en 1965), firmada esta vez por el propio Ogerman como autor,

7 - por Los Lobos (1987), dejando constancia de que es tradicional, *"arranged & adapted by Ritchie Valens"*,

8 - y por alguien que se hace llamar Tonino (editado en 1989), y que declara a "G. Jose" como supuesto autor.

9 - Y, poco antes (1988), por Bruce Springsteen junto con Sting, Peter Gabriel, otros participantes del festival de Amnesty International y el público, en Buenos Aires, superponiendo significativamente "La bamba" con "Twist and shout".

10 - Luego, por Milton Nascimento (1989), en un disco Cbs en que el propio Nascimento figura como autor.

11 - Y finalmente (mismo año 1989) por un conjunto uruguayo formalmente anónimo (encabezado por Hugo Jasa [6]) en un *jingle* grabado para la campaña por el voto contra la ley de impunidad [7] (el "voto verde") [8].

12 - Además – y para aumentar la confusión –, podemos comparar lo antes escuchado con un son jarocho tradicional, "La manta", interpretado por un conjunto de Boca del Río, estado de Veracruz, y grabado en el ínterin por Arturo Warman para el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

cuatro

He analizado durante años este aspecto – casi tan creativo como el de la composición original mismo –, y he intentado encontrar un término adecuado para definir el estadio medio entre composición original y mera interpretación que existe en mesomúsica pero no en música culta, y que define profundamente el hecho musical que llega a nosotros. No he encontrado otro mejor que *versión*. Sé que no es el término ideal, pero no creo más adecuado proponer un neologismo [9].

Reconocido este estadio creativo medio se plantea la comprobación de que es en él que se decide la direccionalidad sociocultural del hecho mesomusical. Porque ocurre – y éste es tema de un trabajo aparte – que los hechos mesomusicales poseen una direccionalidad sociocultural intrínseca derivada de la suma de ¿imponderables? elementos de lenguaje – en lo melódico, en lo armónico, en la rítmica, en la tímbrica, en el fraseo, en la emisión de la voz y en la dicción si se trata de canción, etcétera –.

---

[6] Con participación de Carlos Cotelo, Alberto Magnone, Omar Estrada, Norma Galfetti, Mariana Ingold y Andrés Recagno.

[7] Ley (Nº 15.848 del 22-XII-1986) "de caducidad de la pretensión punitiva del Estado" respecto de los delitos cometidos por los funcionarios militares y policiales hasta el 1º de marzo de 1985.

[8] Curiosamente, Miguel Alemán la había utilizado para su campaña presidencial, según señala Arturo Warman.

[9] Un apreciadísimo alumno de largos años atrás, Luis Trochón, ha propuesto entretanto el término *recreación*, que encuentro correcto en su sentido, pero lamentablemente más confuso que *versión* (Luis Trochón: "Bien cantado y bien amado". En: *La del Taller*, Nº 1, Montevideo, XII-1984).

cinco

Propongo algunos ejemplos:

1 - Antonio García de León canta "El fandanguito", un son veracruzano de Arcadio Hidalgo, en un disco del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. La versión nos parece confiable y "auténtica",

2 - hasta que escuchamos el modo de cantar del propio Arcadio Hidalgo (cantando por ejemplo "Los enanos", otro son veracruzano suyo, también editado por el INAH). ¿Qué ocurre? García de León ha "traducido" el lenguaje de Hidalgo para un público más "universal", es decir más pequeñoburgués. Un público quizás universitario, con buen corazón, que quiere escuchar música del terruño. La interpretación de García de León, una personalidad muy respetada en México, constituye un homenaje a Hidalgo (de Minatitlán, Veracruz), que es una de las figuras emblemáticas del siglo. Pero el modo de hacer de Hidalgo sonaría extranjero por demasiado regional. En este homenaje, el sistema de coordenadas ha cambiado: desde la emisión vocal hasta la forma de tocar, desde el fraseo hasta la regularidad/irregularidad rítmica.

3 - Un ordeñador anónimo del Estado Guárico, Venezuela, entona su canción de ordeño mientras efectivamente ordeña su vaca, en una grabación realizada por Luis T. Laffer en 1974 en el fundo La Puerta.

4 - Una muy buena cantante, Soledad Bravo, canta unas "Tonadas de ordeño" muy similares, firmadas por Antonio Estévez (quizás sólo como recopilador), y las edita el sello transnacional Polydor. Una vez más, tenemos el contraste entre una versión original indigerible para los medios de comunicación de masas y una versión aceptable para la pequeña burguesía compradora de discos y colmadora de conciertos.

seis

Pero el tema no es tan sencillo.

1 - Eduardo Lagos compuso en 1956 "La oncena", un "aire de chacarera" que grabó en 1969 (en piano, junto con Oscar Cardozo Ocampo en guitarra, Alfredo Remus en contrabajo, y Domingo Cura en bombo legüero). La versión original, que no pertenece en este caso a un grupo sociocultural marginal o marginado, no tuvo mayor resonancia.

2 - Hasta que Juan B. Goñi le puso letra y Mercedes Sosa la grabó hacia 1973 (con el propio Lagos en piano y Cura en bombo legüero, más Moncho Miérez en guitarra y Oscar Alem en contrabajo), y transformó a la pieza en un éxito de público. Aquí resulta mucho más enredado intentar determinar, sin simplismos, qué es lo que produjo la transformación en la reacción de consumo, pero es indudable que el éxito de masas de Mercedes Sosa en ese momento jugó un papel importante. Y es probable que la condición de cantada de una pieza que era puramente instrumental, haya sido decisiva, aunque la línea de la melodía constituya un desafío para quien – aparte de Mercedes – intente cantarla.

3 - Hay otras versiones posteriores, como la del grupo uruguayo Los que iban cantando, de 1978, variando mucho las reglas de juego (con Jorge Bonaldi en voz y cencerros agudos, Jorge Di Pólito en maracas y güiro, Jorge Lazaroff en voz y guitarras, Carlos da Silveira en bombo y Luis Trochón en voz y cencerro grave).

4 - O las del propio Eduardo Lagos, en dúo con Oscar Alem en contrabajo, grabada entre 1984 y 1985,

5 - o en trío con Jorge González en bajo eléctrico y Pocho Lapouble en batería, grabada en 1990. Pero no alteran mayormente la problemática planteada a través de los dos primeros ejemplos.

6 - Otra situación: Pablo Milanés compuso en 1965 (y grabó hacia 1970) su "Ya ves, y yo sigo pensando en ti...".

7 - ¿No parece más cubana y más "auténtica" la versión de "Ya ves" del neoyorquino de origen puertorriqueño Ray Barretto (con Adalberto Santiago como cantante solista y arreglo del colombiano Eddie Martínez), editada en 1979? Esta situación es particularmente curiosa, puesto que Milanés, en ese período, se empeña en distanciarse no sólo de los lenguajes de la música bailable cubana (en un gesto – que en otro país sería de estudiante pequeñoburgués y de gusto "universal" – de rechazo a los estándares bailables de la masa), sino también de las conquistas vanguardizantes de la etapa del *feeling* o *filin* de la "trova" tradicional, acercándose admirativamente a modelos decadentes (y acaramelados) de la música comercial de Europa, como Michel Legrand, y haciendo guiñadas ingenuas a la música culta europea del pasado remoto [10].

8 - ¿No queda esa impresión reafirmada si comparamos las dos versiones de "Ya ves" con un par de grabaciones de comienzos de la década del 1970 de conjuntos bailables cubanos de muy buena calidad como Los Van Van (por ejemplo, "Y que se sepa", songo de Juan Formell, que alcanzó gran popularidad en 1972)

9 - o como Los Caneyes (por ejemplo, "Suavecito", son de Ignacio Piñeiro)?

10 - Y otra situación: Violeta Parra trabajó obsesivamente en la búsqueda de una música propia del mestizaje latinoamericano, con defensa de los rasgos de "impureza", y con rechazo explícito de los cánones de belleza del pasado europeo y de los extravíos academicistas de ciertos compositores cultos de su país [11]. ¿Qué significa el arreglo de "Volver a los 17" de Violeta que hiciera hacia 1970 el inteligente compositor chileno Sergio Ortega para ser cantado por Isabel Parra? ¿Cuál es el significado del lenguaje adoptado para el arreglo, con sus guiñadas al barroco culto europeo?

11 - ¿Es necesario compararlo con la versión de la propia Violeta, grabada en 1966?

siete

Veamos, para finalizar, dos ejemplos por el absurdo. Supongamos que yo muestro estas dos canciones a un auditorio que no posee información previa acerca de dónde son:

1 - Pablo Muñoz: "Te llevo conmigo" (letra de Oscar Uzín; música de Pablo Muñoz; arreglo de Agustín Fernández) (editado hacia 1980).

2 - Guardabarranco (dúo integrado por Salvador y Katia Cardenal): "Si buscabas" (Guardabarranco) (editado en 1985).

El oyente que no tenga un conocimiento anterior del material se sentirá sorprendido si se entera de que Pablo Muñoz es boliviano, de La Paz, y de que el dúo Guardabarranco, integrado por Salvador y Katia Cardenal, es de Nicaragua, de un momento de plena afirmación del gobierno revolucionario sandinista. ¿A quién se dirigen, en su buena fe, Muñoz y Guardabarranco? ¿Son conscientes de la problemática del "a quién me dirijo"? ¿Es consciente de esa problemática el medio ambiente en el que nos formamos los latinoamericanos – de diversas clases sociales – que hacemos música? ¿Es consciente el sistema educativo que nos condiciona?

[10] Véase la cita de Jorge Lazaroff en la llamada 8 del anexo siguiente.

[11] Su postura es clara ya en la entrevista que le hiciera Mario Céspedes en Radio Universidad de Concepción el 5-1-1960, siete años antes de su muerte.

Obviamente, se plantea aquí una problemática fundamental para el músico popular de los países dependientes y de las culturas sojuzgadas: la necesidad de una toma de conciencia de esta direccionalidad sociocultural, y de su responsabilidad sobre ella. Para ello, la tarea del musicólogo podría serle de suma utilidad. He ahí un hermoso desafío.

Este texto recoge, con variantes, el informe acerca de un proyecto de investigación ("Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica") presentado en setiembre de 1990 a las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología realizadas en Buenos Aires conjuntamente con la Cuarta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.

Apéndice II

DESAFÍOS PARA UN ANÁLISIS DE LAS VANGUARDIAS EN LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA [1]

uno

Un primer problema es el de ubicar el papel de las vanguardias en música popular, tema espinoso por donde se le mire. Carlos Vega establecía hace más de treinta años que la música popular tiene un comportamiento más conservador que la música culta, y que es ésta la que posee en nuestra sociedad occidental el papel de vanguardizar. Pues bien, partiendo de este enunciado, podemos observar que:

a - La aseveración de Vega continúa siendo válida en términos generales.

b - Pero, aunque la música popular le ceda la delantera a la culta, eso ocurre en términos musicales absolutos. Dentro del ámbito propio de la música popular, se dan posturas también variadas, y hay creadores que asumen actitudes más conformistas con lo ya habido, y creadores que intentan abrir caminos hacia adelante.

c - En general, los elementos de lenguaje vanguardizantes son tomados de una manera u otra de la música culta del momento inmediato anterior, aunque a veces el compositor popular es un poco perezoso y se conforma con descubrir a Bartók en plena eclosión darmstadtiana [2].

ch [3] - Pero también ocurre que la música popular genere sus propios elementos vanguardizantes, y que suministre algunos de tales elementos a su hermana la música culta. Como este aspecto es menos lineal que el anterior, es lógico que Vega no lo detectara, o lo pospusiera para otra etapa de estudio. Corresponde, por ejemplo, abrir una discusión acerca de qué de lo no convergente con la vanguardia culta podría ser efectivamente vanguardizante en las tiendas populares.

d - Es aquí donde se inserta nuestra situación tercermundista. Los planteos musicológicos tradicionales están hechos en función de las estructuras socioculturales de las áreas metropolitanas. La gradual toma de conciencia de ello ha ido produciendo grandes terremotos en las diferentes subdisciplinas [4].

---

[1] El título, que es el de la ponencia original, hace referencia a "desafíos" en plural. Eso es lo que surgió del afectuoso diálogo previo con los organizadores del congreso. Obsérvese que hablo de análisis, que digo "vanguardias" en plural también, y que doy por supuesto que éstas existen en la música popular uruguaya, la cual también doy por existente. Traté en aquella oportunidad de exponer las cosas de modo tal que, a pesar de los límites de una ponencia, al menos algunas de las puertas pudieran abrirse luego, de regreso en casa, y sirvieran para enriquecer el diálogo y el consiguiente debate en torno a la problemática de la música popular de América Latina.

[2] Como ocurría con Piazzolla, que retrocedía de hecho respecto a lo ya realizado por Pugliese, y que cuando quiso *aggiornarse* con lo darmstadtiano hacia 1970 no sabía que sus colegas del área culta ya eran críticos desde hacía varios años en relación con esa etapa.

[3] Con perdón de la Real Academia Española, pocas veces tan ridícula como al pretender eliminar la *ch* del alfabeto castellano. Véase la nota 16 del capítulo V.

[4] Es por ello que la institución internacional que, adscripta a la Unesco, se ocupaba de la música folclórica, decidió cambiar su nombre respondiendo a las críticas de varios musicólogos extraeuropeos acerca de que el propio concepto de folclore era en sí eurocentrista y no podía ser impuesto universalmente (véase: Dieter Christensen: "26th Conference of the International Folk Music Council / International Council for Traditional Music, Seoul, Korea". En: *The World of Music*, vol. 23 N° 3, Berlín occidental, 1981.).

En música popular, tenemos una situación irónica [5] que me permite adelantar una casi conclusión: frente al poder imperial, la afirmación de la identidad puede ser, si es realizada con mente lúcida, sensibilidad muy abierta, y espíritu de lucha, un fundamental factor calificable como vanguardizante [6].

e - Se nos aparece aquí otra vuelta de tuerca: el propio concepto de vanguardia se encuentra huérfano de una elaboración conceptual sólida, en música popular pero también en música culta. Varias etapas que se quisieron erigir como vanguardias y que resultaron no serlo, obligan a una discusión a fondo del tema, que obviamente desborda lo meramente musical.

f - Es más, los avatares de estos tiempos pos-pos-modernos, acelerados en su nihilismo como consecuencia del trauma del fin del milenio, llevan a que haya quienes (disfrazados de dubitativos o de inseguros, o asumiéndose francamente como desertores de su responsabilidad social) insistan a diario en tratar de convencer a los demás de que el concepto de vanguardia es de retaguardia. Ya ha sido superado. Entonces, se acabó el problema. ¿Se acabó?

dos

¿Murieron las vanguardias? Siento defraudar a algunos: es imposible la muerte de las vanguardias. La historia siempre camina hacia adelante, y en ese caminar existen actitudes que intentan arriesgar el abrir caminos y otras que lo temen – embanderadas en la derecha o en la izquierda, tanto da –. Por manes del lenguaje de las palabras, lo que va hacia adelante, es decir en el sentido

---

[5] Mientras la vieja y mañosa Europa centro-occidental consigue conservar su papel de generadora de modelos universales en materia de música culta, consciente de que este dominio es uno de los aspectos concurrentes en la afirmación de un poder imperial siempre inestable (y siempre necesitado de defensa y de reforzamiento de cimientos), ha ido perdiendo relativamente el control de la adopción e imposición de modelos en materia de música popular, en principio a manos de su aliada/rival los Estados Unidos. Entretanto, su propia música popular se ha ido pauperizando, y los pueblos europeos se han estado deseuropeizando un poco a instancias de la irrupción masiva de músicas populares extraeuropeas. Europa Occidental prácticamente no genera música popular propia desde hace mucho tiempo. Los enormes territorios sometidos, sin embargo, están, en cierto modo, en mejores condiciones. Si bien se les escamotea el acceso libre a la producción de modelos universales válidos en materia de música culta, no se encuentra la forma efectiva de impedirles generar y disfrutar su propia música popular, a pesar del brutal bombardeo cotidiano de modelos y de productos terminados lanzados desde los centros de poder.

América Latina tiene quizás una situación algo más privilegiada en este sentido. El largo mestizaje de su particular forma de colonización, da a sus expresiones de cultura de masas cierta coherencia y solidez, definible a menudo como una cultura de la resistencia. Su condición de "patio trasero" de Estados Unidos le confiere el raro privilegio de ser robada a dos puntas: por los europeos y por los estadounidenses, antaño hermanos de desgracia en los primeros siglos de colonización. Pero esta desgracia se convierte en una especie de búmerang, puesto que lo robado regresa con la fuerza de modelo bendecido por la metrópoli. El largo período transcurrido desde las guerras de independencia – muy variado según el área geográfica, digamos que desde Túpac Amaru hasta el EZLN – ha facilitado el florecimiento de especies musicales mestizas autónomas, y como ha ayudado involuntariamente a la consolidación de los proyectos de construcción de estados-nación – ahora en vísperas de iniciar un período de declinación (o de colapso) –, ha permitido al mismo tiempo el afianzamiento de submodelos y hasta contramodelos aproximadamente identificables con los estados-nación falsos inventados por la balcanización que el imperialismo necesitaba para comernos mejor.

Frente a este perfil, África tiene un desfasamiento de procesos históricos de un siglo y medio, y como consecuencia el concepto de música popular – categoría netamente europea occidental – es una novedad que se va construyendo poco a poco, y hasta el propio concepto de música es una novedad. Y Asia presenta un panorama de una complejidad bastante más ardua de conocer y por ende de comprender.

[6] Podemos ejemplificar esto con un par de canciones disímiles, generadas en la resistencia contra la dictadura:
a - Jaime Roos (voz, guitarra), con Jorge Trasante (percusión) y Roberto Darvin y Daniel Capuano (voces): "Los olímpicos" (J. Roos) (1980).
b - Rubén Olivera y Rumbo: "A redoblar" (R. Olivera y Mauricio Ubal) (1980).

de la historia, es vanguardia. Coincida o no con mi opinión personal sobre lo que debería estar ocurriendo [7].

Hace cuarenta años no había posmodernismo, y mucho menos pos-pos-modernismo. Sin embargo, había quienes, en música, creían honestamente que elevaban al pueblo (terrible desconcepto social de quien se ve a sí mismo parado en un promontorio) poniéndole violonchelos y clavichémbalos a las cuecas, es decir, vistiendo a la cultura popular de las gentes de hoy de nuestras tierras con los miriñaques y los peluquines de los cortesanos europeos guillotinados por la Revolución Francesa. Había asimismo muchos, igualmente bienintencionados, que creían que también avanzaban en la historia retrocediendo la música popular a los estadios de las estructuras armónico-tonales del mismo siglo XVIII europeo [8].

La falta de diálogo o de comunicación entre los creadores cultos y populares puede provocar malentendidos tales como que los populares crean que enriquecen su música popular inyectándole (o descerrajándole) elementos de lenguaje del pasado histórico culto europeo, es decir de la retaguardia [9]. Esto coincide con los intentos de detener la historia por parte del poder capitalista museistizando el consumo, antes sólo de la música culta, y ahora también de la música popular.

tres

Y bien. Ahora estamos frente a la problemática del análisis. ¿Qué podemos hacer con los pocos instrumentos que la academia musicológica nos ha brindado y con los muchos que nos ha escamoteado? ¿Qué de útil podemos deducir? ¿Qué consecuencias socioculturales podemos extraer? Es más: ¿podemos obtener alguna perspectiva histórica?

Una de las razones de la incapacidad congénita de buena parte de los constructores de modelos analíticos para comprender y eventualmente explicar lo que ocurre en un producto de música popular es que, en general, esos teóricos no son ni fueron músicos creadores. Es decir, no poseen una vivencia del acto compositivo, lo que los lleva a un enjambre de actitudes contradictorias: sobreestiman y mitifican al compositor culto, creen ver hechos relevantes allí donde no los hay, no logran distinguir, en esa neblina, lo realmente sustancial. Y, finalmente, caen en un lugar común de los analfabetos musicales: el suponer que la creación musical escrita es un escalón superior. No pueden comprender que el compositor es el señor que compone y no el señor que escribe [10].

---

[7] La confusión explotada en estos tiempos de pos-pos-modernismo (y de cuadrados encuadrados que se alegran del desmoronamiento de lo que creyeron ideología) es la inherente al trasiego de acepciones y usos del término vanguardia entre los campos de lo militar, de lo político y de lo cultural. El relativo desplazamiento desde Europa hacia Estados Unidos de los centros encargados de exportar a las colonias las formas de pensar su propia realidad, ayuda bastante. Es que, como señalaba recientemente el estadounidense Fredric Jameson, uno de los teóricos que resisten este bombardeo propagandístico, *"en los países anglosajones [...] siempre ha habido un divorcio entre cierta idea de la vanguardia, y la política"* (entrevista realizada por Graciela Speranza, en: *Clarín*, Buenos Aires, 18-VII-1996).

[8] *"¿A qué revolución pertenece Silvio Rodríguez si lo miramos del punto de vista armónico: a la revolución cubana o a la revolución francesa?"* preguntaba el joven y talentoso músico popular uruguayo Jorge Lazaroff en su artículo "¿?", publicado en 1984 (En: *Asamblea*, Montevideo, 6-XII-1984, y en: *La del Taller*, N° 1, Montevideo, XII-1984, y reproducido luego en: *La Tuba*, N° 1 [único], Montevideo, XII-1989).

[9] Los ingenuos y terribles arreglos del buen pianista Frank Fernández en tantas canciones de Silvio Rodríguez, por ejemplo.

[10] Que Borges o Cortázar no eran narradores destacados por saber escribir sino por saber imaginar y estructurar. La escritura de la música es un auxiliar, y puede llegar a ser fundamental en ciertas circunstancias, sobre todo en la sociedad industrial. Pero nada permite suponer que quien domine la escritura tendrá mayor empuje creador que quien no la domine, o que quien prescinda de ella, como acontece en la propia música culta con el compositor de música electroacústica.

De hecho, en la música popular, la utilidad de la escritura es muy relativa, y su no omnipotencia hace posible que los compositores de música popular puedan ser mucho más precisos en detalles y refinamientos inescribibles, que gran parte de sus colegas cultos. Es allí donde tropiezan más a menudo tantos musicólogos, y a ello se debe quizás el que los ensayos sobre música popular hablen raramente de música. Claro que en esto concurre también el déficit de la disciplina musicológica respecto a lo acontecido en música culta en los últimos cien años. Quizás muchas de las cosas no analizables de la música popular son no analizables no por populares sino simplemente por contemporáneas.

cuatro

En el Uruguay, uno de los países tradicionalmente más europeizados de América Latina, se dio en las últimas décadas del siglo XX un curioso proceso que hizo frente de cierta manera a las reglas de juego del colonialismo [11]. El poder habitualmente ilimitado de las trasnacionales de la música se vio enfrentado a un *boom* de música popular hecha en el país, con búsqueda de identidad y con espíritu generalmente contestatario. Es esa coincidencia entre predicamento de masas [12] y riesgo creativo lo que nos interesa en este enfoque. Sobre todo porque ese riesgo es asumido acto a acto, sin modelo único impuesto desde capillas – que en América Latina han sido casi siempre

[11] El país había tenido una generación "lúcida", la de los nacidos en la década del 1920, que llegó a tener un peso muy grande, especialmente en el terreno de las letras (narrativa, poesía, ensayo), y que se caracterizó en términos generales por un señalable nivel de autoexigencia, por una visión crítica bastante corrosiva del provincianismo de la tradición colonial, y al mismo tiempo por un intento de superar la dependencia colonial mediante un dominio de primera mano de los modelos metropolitanos "de última generación". A esa generación le siguió una, nacida en torno del 1940, que buscaba equilibrar el cinismo inherente a la lucidez de aquélla (cuyo paradigma era el semanario *Marcha*) con un idealismo muy influenciado por el vendaval ético desatado por la Revolución Cubana, idealismo con el que – de todos modos – ya se habían ido embanderando algunos de los mayores. Curiosamente, esta nueva generación subestimó relativamente el valor social de la narrativa y de la poesía "pura", prefiriendo las vías de la acción cultural, quizás paralelas a las de otras formas de acción social. Podría afirmarse cuatro décadas después que el terreno principal elegido – y correspondido por las masas – fue el de la canción popular.

Mientras la Revolución Cubana no lograba resolver la problemática de una cultura popular para la nueva sociedad (y el deseado "hombre nuevo"), la canción popular se desató en el Uruguay con una fuerte creatividad en la segunda mitad de los sesentas y los primeros años de los setentas. La feroz dictadura ultrafascista uruguaya consideró a la canción popular como especialmente peligrosa, e intentó acallarla de muchas maneras. Hubo prohibiciones, prisiones, torturas, exilios, represión violenta de la mera escucha de una canción en un domicilio privado. El silencio fue llenado por nuevos jóvenes. Los más críticos respecto al triunfalismo de sus hermanos mayores, desarrollaron una nueva etapa, que logró, aun en los tiempos más duros, establecer contramodelos musicales que llegaron a menudo a ser masivamente aceptados.

Y aquí aparece otro hecho curioso: esos contramodelos, teóricamente condenados al gueto, y cercados permanentemente por las trampas de los servicios de inteligencia, no sólo lograron sobrevolar las innumerables vallas y convertirse en el hecho político por excelencia de la resistencia contra el régimen dictatorial, sino que, además, pudieron enfrentar de un modo u otro la fuerza aplastante del martilleo de los grandes centros de poder (y el pequeño martilleo del "tradicionalismo" retrógrado de la mentalidad del poder inmediato). Se daba una vez más el triunfo de los músicos populares por encima de las imposibilidades interminables. El criterio de esta generación (de músicos nacidos en torno de la década del 1950) fue a menudo más antropofágico – en la acepción brasileña – que el de las generaciones precedentes. Y eso pareció ser una buena respuesta a las condiciones más hipócritas de la democracia neoliberal.

[12] Medible en fonogramas vendidos, por ejemplo. Las cifras de Los Olimareños y Daniel Viglietti, los intérpretes-creadores de mayor popularidad junto a Alfredo Zitarrosa, se mantuvieron entre 1968 y 1972 en torno a los 30.000 ejemplares por fonograma, en un país de menos de 3 millones de habitantes. Zitarrosa tuvo cifras iguales entre 1968 y 1970, declinando luego. (Las cifras pertenecen a datos obtenidos por quien esto escribe en los ficheros de la fábrica de discos Fimasa, antes de que fuera destruida por el fuego.)

coloniales, aun sin querer serlo [13] –. Por eso también, podemos hablar de "vanguardias" y no de una eventual "vanguardia" monolítica, condenada por definición a morir en su inmovilidad. En el Uruguay, los dogmas artísticos tuvieron poco predicamento [14].

Ha sido habitual en nuestros países que los cuadrados encuadrados amenazaran con la descalificación [15] a través de una manida etiqueta, equívoca también: la del elitismo. *"Esto es elitista"*, como lápida. Pues acontece que todo producto cultural es elitista, puesto que se remite a un grupo particular de destinatarios y consumidores. Y acontece además que no existe relación directa alguna, entre grado de vanguardización y grado de masividad de un hecho cultural o específicamente musical. Jaime Roos (1953-) es el músico popular uruguayo de mayor masividad de los últimos veinte años. Ocurre que el mayor éxito de masas de Jaime Roos, su "Brindis por Pierrot", el que lo lanzó a comienzos de 1986 a los máximos niveles de popularidad obtenidos en el Uruguay desde comienzos de la década del 1970, es una compleja estructura con interacción – intencional e intencionada – de ingredientes diversos, que rompe numerosos esquemas previos (trasnacionales o criollos) y se lanza al vacío del riesgo pleno [16]. Años antes, en 1980, Rubén Olivera (1954-) y Mauricio Ubal (1959-) han lanzado una canción calificable por un docente de composición como imposible de cantar, y esa canción imposible de cantar es convertida por el pueblo, cantándola, en el himno de la resistencia contra la dictadura. En 1996 el presidente de la coalición de partidos de izquierda la hace flamear como símbolo, al final del discurso en que anuncia su retiro de ese cargo. Es el "A redoblar" al que nos hemos referido ya.

El caso Jorge Lazaroff (1950-1989) es particularmente interesante en este sentido. Se plantea [17] realizar un juego a dos puntas en que utiliza ingredientes casi idénticos, pero hace blanco en franjas muy diferenciadas de público: desde el círculo cerrado de sus recitales de rompimiento – de unos pocos miles de espectadores – hasta el ámbito muy masivo de las murgas de Carnaval – estimable en Montevideo en más de setenta mil espectadores – [18]. La autoexigencia en materia de coherencia ideológica no ha variado: su última pregunta política, qué ha sido de Pepe Revolución, coincide con el riesgo del compositor vanguardista.

---

[13] Véanse los pioneros planteos de Carlos Guzmán Böckler o las tesis expuestas por Jorge Sanjinés en clave de ficción cinematográfica. Intento tratar este difícil problema en mi trabajo "Música, revolución y dependencia en América Latina", escrito para el congreso internacional de la IASPM de 1989. A él me remito. Ha sido publicado en varias versiones. En revistas: *Brecha*, Montevideo, 8-XII-1989; *Boletín de Música de Casa de las Américas*, N° 118, La Habana, I/IV-1990; *Worldbeat*, N° 1, Ottawa y Berlín, 1991; *MusikTexte*, N° 43, Köln, II-1992. En libro: Ute Schalz-Laurenze (compiladora): *Das Eigene und das Fremde: Musik zwischen Aneignung und Enteignung*. projektgruppe neue musik, Bremen, 1992. Y en las actas del congreso: Antoine Hennion (compilador): *1789-1989: musique, histoire, démocratie / music, history, democracy*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, París, 1992.

[14] Ejemplos posibles:
c - Leo Maslíah (voz, piano, violines y sintetizadores), con Mariana Ingold (voz) y coro: "Estación" (L. Maslíah) (1985).
ch - Daniel Viglietti (voz, guitarra), con Gisella Hernández (clarinete), Mariana Berta (corno inglés), Edgardo D'Andrea (clarinete bajo) y C. Aharonián (arreglo): "De cabeza" (D. Viglietti) (1992).

[15] O de ser posible con la excomunión.

[16] Unos meses antes, Roos escribe a propósito de su colega argentino Charly García: *"indicado para vocear en nombre de los suyos, copia sin compasión cada una de sus notas. No le pertenece ni una sola corchea"* ("No saqueen Londres". En: *Jaque*, Montevideo, 10-V-1985).

[17] Poco antes de morir (sabiendo ya la inminencia de su temprana muerte por linfoma).

[18] Con las composiciones murgueras obtiene, además, un primer premio en dos años consecutivos, en sus últimos carnavales de vida.

Pienso que a esta altura queda claro que los recursos metodológicos de la musicología habitual resultan sumamente limitados y cuestionables cuando de analizar los resultados creativos de estos procesos se trata. Y no sólo los recursos de la musicología.

cinco

Me centraré en algunas falacias académicas y neoacadémicas, al tiempo que intentaré dejar interrogantes planteadas a través de unos pocos ejemplos.

Un ámbito deficitario es el del análisis formal-estructural. La academia posee un reducido repertorio de modelos en los que la confusión es muy grande. Se confunde forma y estructura, pero – peor todavía – se confunde forma y procedimiento constructivo. Es decir, se explica el Teatro Municipal por la manera en que fueron colocados sus ladrillos.

En su tempranísima "El ómnibus", de 1979, Leo Maslíah (1954-) establece una especie de forma sin forma a partir de un criterio de estructuración intrincado [19] en el que interactúa un texto que suena a prosa con una música aparentemente estática, inspirada en las vanguardias minimistas. Pero el texto no está en prosa sino en siete estrofas de cinco versos, el primero de los cuales es de 13 sílabas y los restantes – salvo excepciones – de 14. La melodía cantada usa cinco notas (*fa*, *sol*, *la*, *si* y *do*) y las recorre en grados conjuntos de duración igual, en grupos de 12 que serán luego de 14: *fa sol la si do* – ida en comienzo tético –, *si la sol* – vuelta sin repetir el *do* agudo –, *fa sol la si* – nueva subida que no llega al *do* y que se queda una duración doble de las anteriores –. La frase siguiente es anacrúsica, con un descenso *la sol* que soluciona el suspenso anterior, pero en el cual el texto finaliza su frase en la primera nota de la anacrusa melódica, por lo que se produce un desfasamiento (o desfase) de la percepción de esa anacrusa. Esta estructura de comienzo tético explica por otra parte por qué el primero de los cinco versos de cada estrofa tiene una sílaba menos. Y por qué el quinto verso finaliza con el *la* de la anacrusa, sin ser seguido por el *sol* que encadenaría con la figura inicial. Mientras tanto, el acompañamiento en piano es binario, correspondiendo cada pulso a cada dos duraciones de la melodía, y está subdividido al comienzo en una homorritmia de corchea contra corchea. Obviamente, las quince corcheas de cada compás de la melodía no coinciden con ningún múltiplo de las cuatro de cada compás de la estructura instrumental, que trasciende el papel de acompañamiento. Es decir, sí coinciden: con el compás en que finaliza el cuarto verso, pero el inicio de la anacrusa del quinto verso destruye esa coincidencia. Y coinciden al final del tercer verso, pero como la frase melódica está desplazada en la anacrusa respecto al texto, tampoco se produce la sensación de coincidencia. Hay introducción, final, e interludios, con una seudo-cadencia, pero describirlos excede los límites de este trabajo [20].

Los Olimareños (José Luis *Pepe* Guerra, 1942- , y Braulio López, 1943-) graban en 1986 "Elegía", una canción de Rubén Lena (1925-1995) de estructura A-B-A-B, en la que B no es ni estribillo ni respuesta de A, y en que cada una de esas partes constituye un bloque estático de comportamiento melódico reiterativo. La implacabilidad de esta estructura es subrayada por una invocación desgarrada inicial, y un comentario íntimo final [21].

[19] Prefigurado en sus "Cinco piezas cortas para piano", composición de lenguaje culto de 1978.

[20] d - Leo Maslíah (voz y piano): "El ómnibus" (L. Maslíah) (1979).

[21] e - Los Olimareños (voces, guitarras), con Jaime Roos (tololoche), Miguel Pose (contrabajo) y C. Aharonián (arreglo, flautas indígenas): "Elegía" (Rubén Lena) (1986).

Las explicaciones suelen no ser previas a los actos creativos. Tampoco los sistemas de alturas empleados [22]. Las academias y, ahora, las neoacademias a la estadounidense, tratan de imponer la sensación de inamovilidad del sistema tonal, que está muerto hace ya más de un siglo, y que por supuesto seguirá existiendo parcialmente por varios siglos más aunque su ciclo vital histórico se haya cerrado con la generación de Wagner. Negocios son negocios, y existen en venta cursos que intentan adosar al sistema armónico-tonal los sistemas modales. Como un sistema no es adosable a otro, lo que se adosa es una especie de ultrasimplificación de recetas de algunos modos, bautizados caprichosamente, utilizando con hipo parte de la nomenclatura eclesiástica gregoriana, que había heredado, modificándola a su vez, parte de la nomenclatura de la Grecia clásica deturpada a través de los siglos. A los aspirantes a compositores populares que pasan por tales cursos de "armonía modal" y de otros nombres divertidos, les cuesta luego por lo menos un par de años el sacudirse de encima el recetario que bloquea la musicalidad. Es decir que aquí, la consecuencia pedagógica del déficit musicológico es muy grave pues conspira contra el medio social.

El sistema tonal tiene armonía, claro. Pero lo armónico también está en etapa de muerte natural junto con el sistema tonal con el que formaba un todo. Puede gozar todavía de largos años de vigencia, allí donde los creadores lo utilicen con sabiduría y noción del disfrute. Y puede ofrecer una enorme paleta de recursos, si se sustituye en el mecanismo perceptivo del propio creador aquella armonía entendida como sucesión de unos pocos lugares comunes (que no eran tales en su momento de vigencia histórica), por el placer de la búsqueda de simultaneidades no necesariamente encuadradas en el santoral dieciochesco. El concepto de armonía como timbre afirmado por la generación de Debussy es una buena charnela [23]. Aun prescindiendo de esa percepción tímbrica de las verticalidades, los buenos creadores suelen desplegar – con referencias o no a la memoria histórica – lindísimas conexiones acórdicas que los musicólogos tratan en general de banalizar [24].

Leo Maslíah explicaba de modo brillante este ámbito de lo vertical en una "novelita" didáctica publicada en 1984 [25], utilizando como ejemplo "Bar del Brecha" de Daniel Magnone (1949-) [26].

El juego entre lo horizontal y lo vertical permite además una amplísima gama de recursos contrapuntísticos. Pero no es necesario ponerse de traje y corbata. Algunos hermosos hallazgos pueden ser muy diáfanos [27].

---

[22] Escúchese:
f - Jorge Lazaroff: "El ojo" (J. Lazaroff) (1984).

[23] Y como tal fue de gran utilidad para músicos de la década del 1920 como Duke Ellington (cuya música fue a su vez de gran utilidad para sus colegas del área culta).

[24] Ejemplo:
g - Jorge Drexler (voces, guitarras, jarrón de cerámica): "Riéndose de mí" (J. Drexler) (1994).

[25] *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada "música popular"*. Taller Argentino de Música Popular, Rosario de Santa Fe, 1984.

[26] "*Un día uno de mis compañeros se acercó al pizarrón pentagramado y, ubicando en él estas notas [...] preguntó a la profesora si el acorde por ellas conformado existía. Ella dijo que no. Sin embargo, el muchacho conocía una canción [...] en la que el acompañamiento de la guitarra pasaba varias veces por ese grupo de notas ejecutadas simultáneamente. Así que esa noche los cuatro volvimos a su casa sigilosamente y le prendimos fuego.*" La canción es:
h - Montresvideo (voces, guitarras): "Bar del Brecha" (Daniel Magnone) (1980).

[27] Escúchese, por ejemplo:
i - Mauricio Ubal (voz), con Mariana Ingold (piano), Hugo Fattoruso (teclados), Osvaldo Fattoruso (batería), Carlos da Silveira (guitarra), Andrés Recagno (bajo eléctrico), grupo de tamboriles y coro: "Una canción a Montevideo" (M. Ubal) (1994).

La rítmica es particularmente rica en América Latina. La academia de la conquista impone una visión divisoria de los pulsos. Los pueblos indígenas sometidos y los africanos transterrados tienen al parecer [28] una concepción aditiva. La sangrienta historia produce un mestizaje que no tiene vuelta atrás, y que permite perderse entre bosques de rítmicas en que todo parece ser posible. Frente a la dualidad rítmica aditiva versus divisoria, la aculturación permite una sensibilidad que superpone la comprensión aditiva con la comprensión divisoria [29].

Además, está la riqueza de lo rítmico como corrimiento de estratos unos sobre otros, y la riqueza expresiva que produce la variabilidad (que podríamos denominar "correcta") de la regularidad métrica [30].

Dentro de este capítulo – casi inexplorado para la academia europea – se abren más y más ámbitos de estudio y de discusión. Uno de ellos, de consecuencias muy negativas debido a su incidencia sobre la formación de los músicos y a las confusiones que les imprime a fuego, es el de la explicación de un sinfín de fenómenos rítmicos como "síncopa". Con esto, queda anulada la posibilidad de comprensión de la latinoamericanísima anticipación o antelación, que de ningún modo puede ser asimilada al concepto de síncopa, y que – aunque surge en América fundamentalmente, al parecer, por la interacción de lo aguisimbio o negro-africano con lo europeo y lo indígena –, puede darse hoy día en hechos musicales de orígenes muy diversos.

Esta rítmica es prácticamente impracticable por un europeo de cultura europea. Y allí se agrega, en el no-diálogo de lo no-universal, la multirritmia de nuestras culturas populares, que no es la polirritmia especulativa (y por lo tanto "cuadrada", no corporal) europea culta [31]; se agrega lo rítmico "polifónico", se agregan los diversos 3 contra 2, columna vertebral de las rítmicas de América, se agrega la posibilidad de emitir el canto mientras el cuerpo juega o siente estructuras contrapuestas o complementarias, se agrega la abundancia de acefalías en los comienzos de frases.

En fin, está la importancia de lo tímbrico, la importancia de lo textural, la importancia compositiva de lo espacial. Además de lo llanamente arreglístico, que a menudo es compositivo. Y quedan los detalles de la relación entre texto y música, incluida la cuestión de los acentos prosódicos [32].

Esta "Una canción a Montevideo" de Mauricio Ubal, de 1994, logra desafiar las implicancias fascistoides del concurso convocado por un gobierno municipal de izquierda, e impone un refinado y vulgar – supuesta contradicción – juego de rítmicas entreveradas, melodías acéfalas sin apoyo y mestizajes de especies musicales en un tejido que logra imponerse al jurado y, rápidamente, a la gente.

[28] Ésa es al menos la visión predominante en círculos musicológicos hoy día. Dejo constancia de mis dudas acerca de esta tipificación simplificadora.

[29] Ejemplos:

j - Mauricio Ubal (voz, guitarra), Carlos da Silveira (guitarra eléctrica), Popo Romano (bajo eléctrico), Gonzalo Moreira (percusión), Laura Canoura (voz) y coro: "Al fondo de la red" (M. Ubal) (1989).

k - Mariana Ingold (voz, piano, teclados), Osvaldo Fattoruso (batería y tamboril), *Nego* Haedo (tamboril), Urbano Moraes y Popo Romano (bajos eléctricos) y coro: "Sin tus pestañas" (M. Ingold) (1989).

[30] Ejemplo:

l - Daniel Viglietti (voz, guitarra), Pablo Somma (flautas): "Nocturna" (D. Viglietti) (1990).

[31] La stravinskiana es la más referida a nivel neo-académico.

[32] Un par de ejemplos:

m - Jorge Lazaroff (voz, guitarra, cavaquinho, guitarra con cuerdas flojas, bajo eléctrico, sintetizador, piano), con Asamblea Ordinaria (coro): "De generaciones" (J. Lazaroff) (1982).

n - Fernando Cabrera (voz, guitarras), con Bernardo Aguerre (guitarra solista, teclados), Andrés Recagno (bajo eléctrico), Gustavo Etchenique (batería): "Riachuelo" (F. Cabrera) (1983).

Vaya aquí como ejemplo, además, la paradigmática destrucción de Violeta Parra por Mercedes Sosa al enmendarle la plana con los acentos.

Se abre el enorme y casi no estudiado terreno de la direccionalidad sociocultural definida desde el nivel de la versión y/o del arreglo [33]. Se abre el terreno de los elementos de lenguaje utilizados por el compositor. Y, una vez allí, la relación que establece con los modelos locales o regionales y con los metropolitanos [34].

Y, claro, todo el universo también inexplorado – o a menudo muy mal explorado – de la semiótica, que florece especialmente en la interacción entre texto y música. Leo Maslíah, por ejemplo, suele explotar el tratamiento irónico del pasado distante "prestigioso" de la música culta, y ha llegado a manejar brillantemente la cita falsa. ¿Con qué instrumentos académicos podemos estudiar esos aspectos? ¿Deberemos limitarnos a festejarlos con la risa? [35]

Está finalmente – compartido como problemática importante en el enfrentamiento de modelos imperiales por muchos compositores latinoamericanos del área culta – el desafío de los límites con lo banal, con lo cursi, con lo grosero, con lo que en el Río de la Plata llamamos guarango, el rescate de expresiones depreciadas [36].

Y si se quiere abrir a la reflexión otro ámbito de análisis que la música popular comparte desde mediados de la década del 1960 con la música culta, podemos cerrar esta ponencia con la referencia a la problemática diferente que nos abre la composición en el propio estudio de grabación, convertido en los hechos en una variante del estudio de música electroacústica [37].

Este texto corresponde a una ponencia presentada en el II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), realizado en Santiago de Chile en marzo de 1997. Fue originalmente publicado en las actas de dicho congreso [38] y en la revista cubana Islas (año 46 N° 141, Santa Clara, VII/IX-2004).

[33] Véase el primer anexo.

[34] Esto se puede ejemplificar muy bien con:

ñ - Leo Maslíah: "Súperman" (L. Maslíah) (1981).

[35] Véase el análisis de Graciela Paraskevaídis "Un caso de musicofagia onírica: El perro de Mozart y la sonata de Maslíah" presentado como ponencia en las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología realizadas en Buenos Aires conjuntamente con la Cuarta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1990. Existe una versión definitiva (2007) en: www.gp-magma.net.

[36] Un buen ejemplo:

o - Wáshington *Canario* Luna (voz), Jaime Roos (guitarra, tololoche) y la murga Falta y Resto: "Brindis por Pierrot" (J. Roos) (1985).

"Extraer belleza de ese mundo callejero, cotidiano, alienado", dice Roos (en el libro de Milita Alfaro: *Jaime Roos, el sonido de la calle*. Trilce, Montevideo, 1987).

[37] Günter Mayer y Chris Cutler se han ocupado inteligentemente de este tema. Un buen ejemplo puede ser, en el ámbito uruguayo:

p - Ruben Rada (voces, instrumentos): "Palomita chiapaneca" (R. Rada) (1996).

[38] Rodrigo Torres (editor). *Música popular en América Latina*. Rama Latinoamericana de la IASPM, Santiago de Chile, 1999.

Apéndice III

LA RESISTENCIA Y LA MÚSICA URUGUAYA: I - NOSTALGIA VERSUS MEMORIA

uno

Las últimas tres o cuatro décadas de la vida cultural del Uruguay no constituyen una unidad, sino algo así como lo contrario. Tomadas como tales, son el marco de un quiebre histórico. De un doloroso quiebre histórico. En la mitad del cuento, se encuentran y se desencuentran tres Uruguayes, que hasta ahora no han logrado reencontrarse. Y que la superficialidad posmoderna (y pos-pos-moderna) mantiene en un sostenido desencuentro. Quienes quieren recordar para de ese modo poder perdonar – no es posible perdonar lo que se ha olvidado – son agredidos y acorralados por sus victimarios de ayer, por los cómplices activos o pasivos de esos victimarios, y – para colmo – por legiones de apresurados amnésicos que fueron víctimas, pero que olvidaron en aras de qué principios lo fueron, porque quieren – como diría Maslíah – no revolver el pasado creyendo ingenuamente que así van a estar menos angustiados o que van a acomodar mejor sus asentaderas – verás, verás, decía Bonaldi –.

En los diecisiete años de dictadura – la parlamentaria desde diciembre de 1967 y la francamente militar, desde junio de 1973 –, se construye en el Uruguay un país dentro de rejas, el país de los presos políticos. Y se construyen otros dos. Uno de ellos es el país fuera del país, el de los exiliados políticos y el de los emigrados – por angustia o por simple desesperación económica –. El otro surge del intento de destruir o desfigurar un país fuera de aquellas rejas pero encerrado en otras rejas, no visibles: el país territorial de los tres millones de uruguayos que se quedan (o que logran quedarse, o que se empecinan en quedarse), divididos, en grandes líneas, en cómplices y resistentes. Ése es el país, quiérase o no, cuantitativamente real, el país que continúa, el país que permite y condiciona la continuidad.

En 1985, al producirse la transición a la democracia formal, se dan cita los tres países. Pero ocurre que la mayor parte de los repatriados actúa como si el Uruguay se hubiese detenido el día que cada uno de ellos se fue, y reiniciara su marcha el día que cada uno de ellos regresó. La mayor parte de los presos políticos también actúa así: la historia se detuvo el día que ellos cayeron presos, y se reinicia el 10 (o el 12, o el 14) de marzo. Ocurre que un país no es ninguno en particular de sus individuos sino la suma de todos. Y especialmente sus mayorías: sus tres millones de permanecedores – voluntarios o involuntarios, complacientes u opositores –.

dos

En el Uruguay de los tres millones han estado pasando muchas cosas, pero los cientos de miles de "afuera" y de "adentro" no quieren enterarse. Siempre que hay gente por ahí, nacen niños, por ejemplo. Y en diecisiete años, esos niños se hacen hombres. Y hombres que hacen cosas. Aún los hijos de los complacientes – que ningún fascista está libre de que le salga un hijo revolucionario (y viceversa, claro) –.

Esta situación de desmemoria es dramática – yo diría que brutalmente dramática – en la aplastante mayoría de los casos; y refleja parte de la enfermedad que ha sufrido la sociedad uruguaya en los años posteriores al 1985. En música, por ejemplo, se ha estado dando una demencial negación por parte de quienes "regresan" (del exilio político o económico, o del campo de concentración) de todo lo que ha estado ocurriendo en el Uruguay "real" en materia de música popular en los años oscuros. De lo malo por una u otra razón, y también de lo excelente, de lo que ha tenido un excepcional nivel de calidad a escala internacional.

tres

Este fenómeno se da sobre todo en los sectores de centro e izquierda – de la clasificada como moderada y de la otra –, que suelen tener una idea muy borroneada del papel social de la música. No así la derecha, y especialmente la ultraderecha. Los servicios de inteligencia controlados por la CIA a través de su colaborador el comisario Víctor Castiglioni encarcelan a Daniel Viglietti en 1973, y lo utilizan para medir la capacidad de reacción de la opinión pública lanzando andanadas de rumores morbosos casi a diario. Luego lo exhiben físicamente sano para que la prensa y la televisión complacientes se ocupen por única vez de él en sus titulares con primeros planos de sus manos que, oh curiosidad, *no* han sido destrozadas como esos mismos rumores querían hacer creer. Pocos años más tarde, el presidente de facto Gral. Gregorio Álvarez proclama que *no* hay que desalambrar. ¿Por qué un dictador se preocupa, en plena lujuria del poder, por enfrentar una consigna-símbolo lanzada por un simple compositor e intérprete de canciones populares? Tanto Castiglioni como Álvarez demuestran ser muy buenos escuchas de Daniel Viglietti y valorar mucho la importancia y el peso social de su figura.

Así como el gobierno nazi utilizaba la Quinta Sinfonía del republicano y revolucionario Beethoven como marco de sus anuncios a la población, los comunicados 4 y 7 de las Fuerzas Armadas son difundidos de la mano de grabaciones de Los Olimareños, el símbolo uruguayo "nacional y popular" por excelencia entre 1966 y 1974, portavoces como Viglietti de la lucha armada por la justicia social. La deseada confusión acerca de la verdadera filiación ideológica del golpe es conseguida sobre todo con la manipulación de este símbolo comunitario. Claro que muy poco después, Los Olimareños van a ser los primeros y únicos músicos populares en merecer un decreto entero de prohibición por parte del poder ejecutivo. Los civiles no estaremos autorizados a escuchar a Los Olimareños, ni siquiera a poseer sus discos. Los soldados rasos y los suboficiales serán descubiertos en sus cuarteles por algún civil de pasada – obligatoria – escuchando, a pesar de todo, a Los Olimareños. Muchos oficiales (y altos oficiales) serán descubiertos después de la dictadura por sus propios hijos poseyendo colecciones completas – a menudo malhabidas – de Los Olimareños o de otros protagonistas de la música popular.

cuatro

Afirmada la ultraderecha en el poder, sus servicios compartidos con la CIA (con el oficial Adolfo Sentena de Alencastro [1] como adjunto de Castiglioni, a cargo de la cultura y al mismo

[1] Alencastro no se llamaba así. Con su verdadero nombre, había sido antes miembro – como Ariel Ricci – de la UJC. Después de la dictadura, trabajó sucesivamente, al parecer, en una librería – frente mismo al local del MLN – y en una empresa de seguridad.

tiempo... de las iglesias) se encargan de una manera u otra de prohibir, de hecho, a casi toda la generación de músicos populares que cantaba hacia 1973. Se produce entonces un gran silencio, sólo llenado autorizadamente por el nativismo fascista de los Hugo Ferrari o por el bombardeo extranjerizante disfrazado de acné juvenil de los Rupenián, todos ellos celebrados y premiados luego por algo que pretendía ser una democracia, al mismo tiempo que premiaba de hecho y de derecho a los asesinos y torturadores de la dictadura.

Los civiles fascistas se encargan de rayar uno a uno los discos de la Discoteca Nacional que no les agradan [2]. Los soldados visitan las editoras y se toman el mismo paciente trabajo – a veces durante días – con los materiales del *stock*.

En 1974, las voces creativas quedan aisladas, y sólo logran cantar sin ir presos los muy jóvenes, todavía no fichados ni por los servicios uruguayos ni por los estadounidenses. Ni por los franceses, que hacia 1977 se han sumado alegremente a la tarea de vaciamiento y de fascistización forzada del país. Apenas un par de supervivientes de los que ya estaban cantando queda actuando por ahí, en lugares pequeños y en la mayor discreción posible. En 1977, precisamente, se producirá el *boom* del nuevo movimiento creativo, aglutinado especialmente en torno a la aparición inesperada del grupo Los que iban cantando [3]. Hacia 1980 hace ya tiempo que los músicos llenan estadios cerrados, sustituyendo a otros actores sociales que deberían provocar esos actos cívicos. Por esa época ya hay un grueso informe de inteligencia sobre la canción popular uruguaya, que recomienda prisiones y acallamientos, y distingue peligrosos de menos peligrosos, e indomables de asimilables. Astutamente, la lista no sólo se ocupa de creadores e intérpretes, sino también de organizadores de recitales.

Es que la canción popular es muy peligrosa, entienden los dirigentes de la dictadura: no sólo comunica consignas de resistencia en entrelíneas que logran eludir los implacables y sádicos mecanismos de censura, sino que, sobre todo, sostiene la esperanza y alimenta en forma permanente, por lo tanto, esa resistencia. Y además, gana terreno constantemente, a pesar de todas las trabas, y a pesar del viejo silencio ominoso de las radios y los canales de televisión. Hacia 1982 Jaime Roos (nacido en 1953) ha ganado la batalla de la popularidad masiva, tras cinco años de lucha, y tres años más tarde logra conquistar una popularidad equiparable a la que tuvieran más de diez años atrás Los Olimareños.

cinco

En el área de la composición de música culta, el disparate del desencuentro de los tres Uruguayes es menos grave y menos traumático, quizás. Ha habido también una producción excepcional, resistente contra la barbarie. Como en la música popular, la obsesión por la calidad ha sido central en buena parte de los creadores, y esto constituye un dato muy importante para la comprensión del proceso compositivo uruguayo en las últimas décadas del siglo XX. Pero como la música culta – a pesar de su peso histórico – es en su momento de creación un producto de

[2] Armando Diez Boussac, funcionario del Sodre y profesor de música de Enseñanza Secundaria, empieza la tarea con Yupanqui y Viglietti.

[3] Y preanunciado en la compacta asistencia a locales en los que actuaban los jóvenes folcloristas de nuevo cuño.

consumo no masivo, los compositores no sienten tanto el vacío de la nueva etapa que se abre en 1985. Al menos no lo sienten en ese plano, que sí en otros: el del impacto de la vergüenza ética nacional, sobre todo. Pesa el hecho de que en casi ningún caso se haya cortado la relación con los colegas de "afuera". También pesa – y mucho – el hecho de estar juntos, apoyándose mutuamente. A ello converge su agrupamiento institucional, que no ha cesado con la dictadura, pese a todos los pesares.

¿Qué ha ocurrido antes de 1985? Hacia 1977, tanto en el terreno de la música culta como en el de la popular, ha empezado a andar una nueva generación de muchachos nacidos aproximadamente entre 1950 y 1960. La generación de los nacidos hacia 1940, que había empezado a mostrar su producción en la década del 1960, está afianzada ya... y en cierto modo auto-diezmada. Varios de sus integrantes se han ido al exterior, y alguno de ellos (uno solo, en realidad) contemporiza con el régimen. Quienes hemos permanecido en el país en actitud de resistencia abrazamos todos la docencia privada, una actividad que permite la supervivencia a pesar de la interdicción de ejercer actividades públicas, y que además hace posible que no se produzca un agujero generacional en la trasmisión de conocimientos y en la del espíritu de lucha. Por otra parte, por una rara coincidencia, los miembros de esta generación obtenemos en general una buena resonancia fuera de fronteras, hecho poco habitual en el pasado uruguayo, salvo casos puntuales, y esto nos da cierto respaldo frente a la barbarie.

Los compositores activos anteriores a la generación nacida hacia 1940 son muy pocos: alguno ha dejado de componer tiempo ha, otro sobrevive como pianista de restoranes mientras el régimen utiliza impunemente su música en el marco de una política cultural populista, otro hace un difícil equilibrio entre la colaboración y la resistencia, otro – ingenuo y retrógrado – colabora alegremente con el fascismo, y el ridículo abogado Pedro Ipuche Riva (1924-1996) – negación de la creatividad si las ha habido en este país – se las arregla para ser mano derecha de todas las etapas de la dictadura, desde Pacheco hasta Gregorio Álvarez, para todo menester de administración musical. Pero hay quienes componen regularmente y no se entregan, y entre ellos se destaca netamente Héctor Tosar (1923-2002).

Tosar, a dos generaciones de Eduardo Fabini (1882-1950), ha retomado desde el temprano comienzo de su carrera la bandera de la autoexigencia, en materia técnica y en creatividad. La generación siguiente recibe este desafío, y le agrega – en varios de sus integrantes – el de la obsesión por la búsqueda de una identidad latinoamericana. Algunos de los jóvenes del 1977 agregan todavía otro desafío: el de la autocapacitación simultánea en el terreno de la música popular. Unos y otros se desentienden finalmente de la creación popular (quedándose en la culta) o de la culta (quedándose en la popular), pero entretanto han hecho su aporte a la discusión de la problemática común. No sólo en el marco del país, sino también en el ámbito de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, cursos de temporada anuales e itinerantes iniciados en 1971, que han alimentado y propiciado también las discusiones de sus mayores, y en los que se confrontan – a pesar, paradójicamente, de las rejas de la dictadura – con jóvenes de tierras hermanas. Los "populáricos" generan a partir de 1983 un ámbito especializado, también anual e itinerante: los Talleres Latinoamericanos de Música Popular. Es que la jaula ha logrado encerrar – y esto es importante dejarlo bien claro – sólo a quienes han querido quedar encerrados.

seis

Hay quienes dicen que en el Uruguay no ha ocurrido nada en materia musical. Algunos de ellos hacían su catarsis semanal con la música de la resistencia en los años oscuros. Hoy son dirigentes universitarios o políticos importantes, y sus asesores de imagen les recomiendan un aire *light*. Padecen de amnesia social.

Las consecuencias las paga el país. Especialmente sus jóvenes.

Este texto, publicado en el semanario *Brecha*, Montevideo, el 9-I-2004, utiliza como base el que fuera escrito originalmente para el panel "Nostalgia versus memoria en la música uruguaya" realizado en el Instituto Goethe de Montevideo el 24 de setiembre de 1996 dentro del ciclo "Memoria social: la literatura, el teatro, el cine, la música, el arte". Utiliza también, parcialmente, un ensayo ("Los últimos diez años, los tres Uruguayes y la creación en música culta") escrito para la revista *Graffiti*, Montevideo, en diciembre de 1989 y publicado por ésta en su N° 2 de mayo de 1990.

Apéndice IV

LA RESISTENCIA Y LA MÚSICA URUGUAYA: II - MEMORIA SOCIAL Y MÚSICA

uno

Como respuesta a la invasión estadounidense a Playa Girón (Bahía de Cochinos), el compositor e intérprete popular estadounidense Pete Seeger lanza, en pleno Carnegie Hall de Nueva York, la "Guantanamera" de Joseíto Fernández con versos de José Martí [1].

Este gesto, transformado en símbolo potente, parece más previsible en el área de la música popular que en el de la culta. Sin embargo, el área culta también comparte desde siempre el compromiso con la sociedad de la que surge y en la que debería estar inserta. La propia tradición europea, inventora de la dicotomía entre música culta y popular, conserva ese compromiso permanente. Podemos citar hoy día compositores ya "clásicos" de la segunda mitad del siglo, como el italiano Luigi Nono, o su discípulo alemán Helmut Lachenmann. U otros que se mueven en territorios fronterizos, como Heiner Goebbels, quien en 1984 compone, junto con el "cantautor" Walter Mossmann, una respuesta a los "contras" de Nicaragua financiados por Estados Unidos, en un "Unruhiges Requiem" (Réquiem desasosegado) que cita, como bandera-símbolo de valor internacional, el "A desalambrar" de nuestro Daniel Viglietti, emblemática en muchos lados.

En 1973, a la caída de Allende frente a la conjura de los organismos estadounidenses, el compositor estadounidense Gordon Mumma (1935-) compone simbólicamente una violenta pieza electroacústica que titula "Wooden pajamas", y que es precedida por decisión de su autor con una breve constancia de la frase pronunciada por Allende poco antes de su muerte, ante las amenazas de golpe: *"De aquí sólo me sacarán en piyama de madera"* [2]. En 1991, aquí cerca, en Buenos Aires, el compositor Gerardo Gandini estrena una ópera de cámara sobre texto de Griselda Gámbaro (*La casa sin sosiego*), que rescata el tema de los "desaparecidos" y, en 1995, re-instala la discusión sobre el pasado, en pleno Teatro Colón, con su *La ciudad ausente*, sobre texto de Ricardo Piglia.

En nuestro país, el papel de los creadores de música ha sido bastante más potente y significativo de lo que – no se sabe bien por qué – las habituales reseñas académicas (y las páginas culturales de los periódicos) permiten suponer. Alcance con citar "Demasiado poco" de Luis Trochón y "Regreso a la normalidad" de Leo Maslíah, grabadas ambas en 1985.

dos

Hay una relación muy estrecha entre memoria y música.

[1] La canción había sido lanzada antes de esa fecha. El concierto del Carnegie Hall tuvo lugar el 8 de junio de 1963.

[2] *"Lo dijo más de una vez"*, señala su viuda (Héctor Pavón: *El día del golpe*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2003), quien da una versión levemente diferente de la frase. Según Luis Corvalán (*El gobierno de Allende por dentro y por fuera*. Lom, Santiago de Chile, 1997), se trataría en realidad de una cita, en boca de Allende, de una frase de su predecesor (1938-1941), el presidente Pedro Aguirre Cerda.

1 - En las culturas orales se utilizan parámetros musicales para retener textos en la memoria individual y en la colectiva. Ésa fue la vía de trasmisión, a través de los siglos, de los poemas homéricos, de los textos bíblicos, de los cantares de gesta. Este mecanismo denunciado por las culturas orales no cesa a nivel colectivo en las culturas alfabetas, si bien la capacidad de memorizar textos se reduce drásticamente en el individuo, sobre todo en el adulto alfabeto.

2 - La memoria de lo musical, aun fragmentaria, actúa como detonante de una memoria más general, y se conserva como símbolo de los hechos asociados con ese recuerdo musical.

3 - El fenómeno se hace más complejo en la música con texto, la canción, en la que interactúan la memoria de lo referido al lenguaje de la palabra con la memoria de lo referido al lenguaje de la música, ambos lenguajes basados en la articulación y estructuración de lo sonoro.

4 - Los autores de canciones o de música sin texto son, en su momento creativo, reflejo potencial (voluntario o no) de una sociedad a la que esos autores pertenecen (o de cierto sector de dicha sociedad). Si su producto resulta efectivamente un reflejo de lo que el agrupamiento humano siente y piensa, la mera referencia, en la punta de la memoria, a ese producto, alcanzará para desencadenar, en los miembros de la comunidad, el reencuentro dialéctico con la suma de contenidos reflejados.

tres

Es decir que, en algunos casos, la música – con texto o no – podrá actuar:

a - como cronista de un momento vivido, el que nos volverá a ser contado cada vez que se la re-escuche;

b - como denunciante de una situación, que nos volverá a ser denunciada – o que descartaremos por superada –;

c - como meditación acerca de una circunstancia, que podrá servir de generalización acerca de otras similares, o se mantendrá circunscrita a aquélla particular de origen;

d - como portadora de contenidos que no se canalizan por otras vías, o que no logran encontrar otros actores sociales que los vehiculicen, comunicándolos;

e - como referencia posible para una circunstancia que se ha querido olvidar o que se ha querido silenciar;

f - como planteo de un proyecto societario – político o no –.

cuatro

En música culta, generalmente menos inmediata en lo cotidiano, y en principio más pasible de ser escuchada como lenguaje abstracto, la intención quedará a veces explicitada por el título, en forma abierta o más o menos críptica. En 1975 Alberto Macadar compone "El grito, el llanto". "Tiempo de silencio" de Juan José Iturriberry es compuesta en ese 1975 (y revisada en 1981), y su "Fuera de la jaula", en 1983. Carlos da Silveira compone "Piano piano" entre 1978 y 1979, "Mañana mañana" en 1979 y "Tan callando" en 1980. Graciela Paraskevaídis compone "Huauqui" en 1975 y "todavía no" en 1979. En 1979 Carlos Pellegrino compone "Voci silenti". Leo Maslíah compone "Llanto" en 1980. "Lamentos" es compuesta por Ulises Ferretti en 1983. "Suiana wanka" es compuesta por Fernando Condon en 1981 (con una revisión en 1982), y "La danza inmóvil" en 1984. Yo mismo compongo "Pequeña pieza para gente que superó la angustia" en

1973, "Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís" y "Gran tiempo" en 1974, "Esos silencios" en 1978, "Digo, es un decir" en 1979, "Los cadadías" en 1980, "En el sombrío bosque un canto un pájaro" en 1981, y "Apruebo el sol" y "¿Y ahora?" en 1984. En 1969 había compuesto "Que" y "Una estrella, esta estrella, nuestra estrella". [3]

En otros países, el título es neutro, y el compositor confía en la comunicación de los contenidos sin el relativo apoyo de éste. Entre nosotros hubo, también, títulos neutros en obras que contaban de alguna manera lo que acontecía.

cinco

En música popular, la posibilidad de una interacción con el lenguaje de la palabra dará, durante los tiempos más oscuros, predominio a la canción, con una amplia paleta que irá:

a - desde la reflexión acerca de la razón de ser, como "Somos", 1983, de Jorge Bonaldi, o su "Por qué cantamos", 1982, sobre texto de Mario Benedetti;

b - hasta el cuestionamiento de la propia sociedad y de sus actores, como "Siglos", 1980, de Rubén Olivera. En esta línea, vendrán también, además de las ya citadas de Trochón y Maslíah, "Dame un mate", 1984/1985, de Jorge Lazaroff, o "Verás, verás", 1986, de Jorge Bonaldi, o "Despedida del Gran Tuleque", 1987, de Mauricio Rosencof y Jaime Roos, o "No revuelvan el pasado", quizás 1989, de Leo Maslíah.

En nuestro país, los escenarios serán muy diversos: el recital en sala teatral [4] o en local deportivo o en cooperativa de viviendas o en salón parroquial, o la actuación en las contadas vinerías y *café-concerts* existentes. Algunos escenarios excéntricos, como los del carnaval, serán el lugar de desafío a los censores por parte de varias murgas [5].

Habrá, por supuesto, varias líneas de acción. A veces el acto de resistencia se dará a través de un símbolo casi imposible de censurar. Uno de ellos será la referencia a la patria grande latinoamericana, ya establecida como bandera en la década del 1960 [6]: "Zamba de la toldería", "La oncena" o "El chiriguare"

---

[3] La mayor parte de estas obras fueron estrenadas el mismo año de composición. Una revisión (1981) de "Tiempo de silencio" fue estrenada en 1984. "Tan callando" en 1980 y "Esos silencios" en 1982. "Una estrella..." se había estrenado en 1971. Algunas obras fueron escuchadas antes en el exterior: "Huauqui" tuvo su estreno uruguayo en 1976, "Voci silenti" en 1980, "Homenaje a la flecha..." en 1975, "Gran tiempo" en 1976, "Los cadadías" en 1984, y "Apruebo el sol" y "¿Y ahora?" en 1985.

[4] Generalmente se trataba de la sala de un grupo de teatro independiente – fundamentalmente el Teatro Circular, en los años más duros –. El grupo en cuestión, por su misma condición, también constituía parte de la resistencia cultural. Pero había salas de institutos culturales europeos, como el Teatro del Anglo. El Instituto Goethe fue muy activo y generoso en el terreno de la música culta, y el Instituto Italiano tuvo una discreta presencia en ese mismo terreno (a pesar de sus aparentes vínculos, desde cierto momento, con la logia P2). La Alianza Francesa tuvo una extraña ambigüedad, manteniendo un ciclo cuestionador en su teatro (en manos de un equipo joven y emprendedor) durante varios años, pero generando, durante la dirección artística de Bernard Bistes – extraño personaje cuyo vínculo con los "servicios especiales" resta por corroborar –, un segundo espacio físico, pequeño y en penumbras, con aire de *café-concert*, que manejaba personalmente. La Alianza Uruguay-Estados Unidos, por supuesto, jugaba a favor de la dictadura.

[5] La Nueva Milonga o Araca la Cana o Los Diablos Verdes, o bien las más nuevas La Bohemia o La Soberana hasta su prohibición, y, posteriormente, La Reina de La Teja y Falta y Resto, y hasta la Antimurga BCG. El desafío se da también en otras agrupaciones carnavalescas, como los parodistas Las Ranas – rápidamente proscritos en 1974 – o Los Sandros.

[6] Las difusas referencias de países hermanos despertaban una emocionada adhesión. *"Fue una válvula importante para decir cosas y cubrirse con el asunto de autorías lejanas"*, dice Mauricio Ubal.

por Los que iban cantando, "En el ingenio" o "El polo salió de España" [7] por el grupo Cantaliso, "Zumba que zumba" por Larbanois y Carrero, "Montilla" por Rumbo, "La maldición de Malinche" por Los Zucará. A veces, como en varios de los antecedentes de los sesentas y de comienzos de los setentas (como "Qué dirá el Santo Padre" de Violeta Parra grabada por Dino en 1971, a partir de la versión de Viglietti), se aprovechará para extender lo simbólico a la figura del autor, explicitado o mantenido en un relativo anonimato (será el caso de "Ojalá" o "No me pidas" por Contraviento, que continúan la relación con la Nueva Trova Cubana iniciada también por Viglietti). Otro mecanismo, suficiente para que el público detecte mensajes de heroicidad y rebeldía, será el rescate de personajes y hechos históricos, vinculados mayormente al Partido Nacional [8], línea que también había sido abierta en los sesentas (por gente como Los Carreteros, y especialmente por Rubén Lena y Víctor Lima, a través de Los Olimareños). Allí, asoman canciones interesantes, pero también chocan intereses más conservadores con las posturas francamente rebeldes [9]. "Como un jazmín del país", 1974, de Wáshington y Carlos Benavides, adquirirá una fuerza muy particular, pero también la tendrán otras cantadas por este último, o por Carlos María Fossati, o por el grupo Cimarrones [10]. Y por otro lado, estarán las guiñadas a las abuelas, en los recitales para niños del grupo Canciones para no dormir la siesta, como "Por Martín y porque sí", 1979, de Horacio Buscaglia y Wálter Venencio.

seis

El contexto represivo provoca una potenciación de las entrelíneas, que músicos y espectadores van estableciendo de a poco en forma cómplice [11]. Dialécticamente, tal contexto – con su permanente posibilidad de cárcel y tortura, y aun de muerte – pasa a constituir una permanente exigencia de sutileza para los creadores, que se suma a la autoexigencia de calidad que se había ido instalando tácitamente en esos jóvenes. Hubo, lógicamente, gritadores de palabras que arrancaran aplausos – algunos inocentes y otros no tanto –, pero eran unos cuantos los que peleaban contra el facilismo y lograban admirables niveles de refinamiento y elaboración. Por otra parte, los jóvenes músicos recurrían a menudo a textos ya escritos por poetas (símbolos ellos mismos, en algunos casos, como Líber Falco o Raúl González Tuñón o Juan Gelman o Javier Heraud o Humberto Megget o Idea Vilariño o Mario Benedetti – cuyo nombre será omitido para eludir a los censores –), o al aporte de otros que acompañan la aventura (numerosos nombres entre los que se cuentan Circe Maia, Wáshington

---

7 Esta canción venezolana dice – mire usted qué casualidad – *"Cante, cante, compañero / no tenga temor de naide"*.

8 Los míticos guerreros rebeldes de la tradición blanca adquirirán un significado más amplio.

9 En algunos casos los servicios de inteligencia usarán señuelos, o darán órdenes aparentemente contradictorias. El estudio de este tema puede resultar especialmente interesante – y confuso, claro está –. Alcance recordar que la pionera Amalia de la Vega aceptó colaborar con la dictadura, que Tabaré Etcheverry cantó para el "Año de la Orientalidad", y que nunca se aclaró si existía o no un vínculo de uno de los integrantes del grupo Pareceres con los servicios de inteligencia.

10 Habrá varias jugadas arriesgadas inventadas desde el sello Sondor por Enrique Abal Oliú y Julián Murguía, alias Martín Ardúa. Uno de los discos de 1975 – pleno "Año de la Orientalidad" de la dictadura – se llamará "La gesta de Aparicio". En algún osado espectáculo en el Teatro del Notariado (*Viva Saravia*), vinculado con el sector wilsonista, colaborarán las diapositivas de Diego Abal y hasta la voz de Alberto Candeau.

11 La polisemia de una buena canción permite el que canciones sobre otros temas puedan arrimar fuego de un modo u otro, como en el caso de "El loco" de Fernando Cabrera cantado por Montresvideo (*"saldré de aquí / en pocos días más / saldré de aquí / les puedo asegurar"*) o de "La polca del espiante" de Leo Masliah (*"bailemos compañeros / la polca del espiante"*). También existen equívocos, y los músicos van aprendiendo a superarlos. Cuenta Rubén Olivera que cuando se cantó por primera vez "A redoblar" en el Teatro Circular, una muchacha se acercó a felicitarlos por haber hecho referencia a las armas retiradas. De allí en adelante hubo que prestar más atención a la articulación al decir *"porque el corazón no quiere / entonar más retiradas"*. La ambigüedad en *"entonar **más** retiradas"* podía ser interesante, pero no era el caso allí, al menos para sus creadores.

Benavides, Mercedes Rein, Sarandy Cabrera, Roberto Appratto o los coetáneos Víctor Cunha, Agamenón Castrillón y Gustavo Wojciechowski).

siete

Es casi imposible, por lo extenso, realizar un inventario de situaciones planteadas por las canciones creadas (y estrenadas y grabadas) en este período [12]. De intentarse, deberán registrarse en dicho inventario situaciones creativas muy disímiles, que reflejen de algún modo las muy variadas formas de resistencia que se iban adoptando. Obviamente, los ejemplos no podrán ser exhaustivos, y será inevitable caer en involuntarias omisiones o en injustos desequilibrios, más involuntarios todavía.

Hay líneas que vienen planteadas desde la década del 1960, y aún desde la del 1950. El observar lo producido y comunicado a partir del Pachecato (diciembre de 1967) permite comprobar cómo la represión que se afirma a partir de esa fecha coincide con otra afirmación: la del compromiso de la mayor parte de los músicos populares, que es respondida además con un apoyo sin antecedentes, que lleva a un *boom* de la canción uruguaya [13]. Por lo que el régimen deberá ir inventando formas de combate sobre la marcha, hasta llegar a su punto de histeria y prohibición masiva en 1973. E intentará, infructuosamente, generar una corriente de canción patriotera, con el apoyo complaciente de los medios de comunicación [14]. A mitad de camino, estará la relativa tregua del 1971, para permitir las amañadas elecciones que gana el caballo del comisario.

Hay entonces situaciones creativas que vienen de un desarrollo anterior [15], como por ejemplo:

1 - El acompañamiento de los procesos de toma de conciencia política, pre-anunciándolos a menudo, como buena parte de la producción de Daniel Viglietti entre 1967 y 1973, como buena parte del repertorio de Los Olimareños en ese mismo período, como varias de las canciones, propias o ajenas, que grabara en ese mismo lapso Alfredo Zitarrosa, como varias de las de José Carbajal *El Sabalero* o de Dino (Gastón Ciarlo) [16]. Como buena parte de lo grabado por Numa Moraes (y otros

[12] En diciembre del año 2003 se editó un primer volumen (1977-1982) de una proyectada serie de discos bajo el título *Canciones de la resistencia, Uruguay* (Ayuí, A/E 234 CD), que incluye un texto del autor de estas líneas.

[13] En vano se buscará el reflejo de esto en la "gran prensa" de esos tiempos, los de la eclosión de 1968. Curiosa y contradictoriamente, se encontrará, sí, documentación en las páginas culturales de los diarios del período que se inicia en 1977 (especialmente en *El País*), gracias a circunstancias que habrá que revisar en otro momento (y que bastante tienen que ver con la responsabilidad histórica que asumen determinados periodistas). Y habrá documentación, también contradictoriamente, en dos libros editados en esos años duros (y no confiscados por la censura): *Aquí se canta* de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari (Arca, Montevideo, 1980) y *Canto popular uruguayo* de Aquiles Fabregat y Antonio Dabezíes (El Juglar, Buenos Aires, 1983). Un tercero, se publicará poco después del fin de la dictadura: *Música popular uruguaya 1973-1982* de Carlos Martins (Claeh y Banda Oriental, Montevideo, 1986). En los tres casos el lector deberá sortear algunos inevitables errores y omisiones. Existe también una tesis inédita de Leonardo Croatto (*Canto popolare in Uruguay dal 1973 al 1984*), que sería hora de publicar.

[14] Los manotones patrioteros serán más explícitos en 1975, bautizado como "Año de la Orientalidad". Habrá algún *Álbum de la Orientalidad* (en Sondor), en los que se alternarán Los Nocheros (el apéndice de Hugo Ferrari), Jorge Villalba, Los Trovadores del Yi, Maruja Quadros, Los Boyeros, Los Fogoneros, y hasta Amalia de la Vega y Vicente Ascone (al frente, éste, de la Banda Sinfónica Municipal). Y hasta un increíble disco llamado *Folklore oriental* (en Orfeo), con doce canciones de conjuntos formados en reparticiones diversas del Ministerio del Interior.

[15] Otra materia pendiente de estudio.

[16] Entre los grupos roqueros de esa época hay material bastante más contestatario de lo que comúnmente se supone. Dino graba con Montevideo Blues su "Milonga de pelo largo" en 1971. El Sindykato graba "Don Martín" de Juan Des Crescenzio en 1972, y "Vuelve a tu país" de Buby Paolillo en 1974. Psiglo graba en 1973 "Piensa y lucha", creación colectiva de Melogno, Farruggia, Cesio, Rechac y García, y "Gente sin camino", de Luis Cesio.

jóvenes compañeros suyos de comienzos de los setentas [17]). Y ello sin mencionar lo aportado por los músicos de la generación anterior, como Aníbal Sampayo, Osiris Rodríguez Castillos, Anselmo Grau y Los Carreteros.

2 - La propuesta para el accionar, como "Sólo digo compañeros" de Viglietti, grabada y editada en 1971, "Pongamos muchas balas al fusil" de Dino, grabada en 1971 y editada en 1972, o "Es inútil" de Ruben Melogno, grabada y editada por Psiglo en 1973.

3 - O la ternura de un arrorró en tanto denuncia de lo injusto y vehículo para la esperanza, como "Canción de cuna", 1978, de Fernando Yáñez, o "Canción para dormir y despertar", 1979, de Eduardo Larbanois y Mario Carrero.

Y situaciones creativas nuevas o renovadas, propias – de algún modo – de esa diferente etapa político-militar y sociocultural:

4 - El registro de la desolación, como "La rada", 1975, de Ruben Rada, precedida de la terrible "Montevideo blues", 1971, de Dino. Quizás se pueda incluir en esta categoría "Como los desconsolados", 1981, de Eduardo Darnauchans.

5 - La afirmación generacional, con el enfrentamiento crítico pero solidario de los errores del pasado, como "Papel picado", 1978, de Mauricio Ubal. Y el redescubrimiento cuestionador, como "Primero" de Ubal o "Los otros días" de Rubén Olivera, surgidas ambas a partir de la experiencia del 1° de mayo de 1983 (tras años de prohibición de la celebración).

6 - La denuncia del ambiguo juego de la emigración, como "No quiero irme", 1974, de Dino, o "Lejos", 1979, de Fernando Cabrera, "Adiós Miguel", 1980, de Maslíah, o "Los olímpicos", 1981, de Roos.

7 - La persistencia, a pesar de la férrea censura, en la denuncia de la injusticia social, como "La cementadora", 1977/1978, o "Agua podrida", 1980, de Leo Maslíah.

8 - El desafío al poder opresor [18] como "Y aquí no amanece na", 1974, de Carlos Canzani, "La del chiflado Manuel" y "Caramba con estos ecos", 1978, de Ricardo Fontana y Jorge Bonaldi, o "Canción de no apurarse", 1978, de Yahro Sosa y Bonaldi, o "Una guitarra en la noche", 1978, de Mercedes Rein y Jorge Lazaroff, o "Cielo de acá", 1979, de Agamenón Castrillón, Benjamín Medina y Amílcar Rodríguez, o "Son de la hormiguita", 1979, de Wáshington Benavides y Mario Carrero, o "Mi canción de amor y desamor", 1981, de Bonaldi, o "Estadio", 1981, de Maslíah y Daniel Magnone, o "En ese momento", 1982, de Trochón, o "Una hermana muy hermosa", 1982, de Fernando Cabrera, o "Guitarra libre, nomás", 1984, de Lucio Muniz y Carlos Gutiérrez, o la paradigmática "No tengo palabras", 1980, de Trochón.

9 - La constancia de la permanencia en el credo político-social, como "Aquello", 1981, de Roos, o "La canción de las cooperativas", del mismo 1981, de Olivera.

10 - La provocación de los mecanismos pensantes, como "Pájaros", 1975/1976, de Hugo Midón y Rubén Olivera, o "Duérmete potrillo" e "Imaginate m'hijo", 1978, o "La balada del Pocho

[17] Como Blas Nelson y Rodolfo da Costa, que no continuaron su labor de músicos populares.

[18] El desafío se da también de otras formas. En 1975, Wáshington Carrasco graba y edita un vinilo (*Antología del canto popular*, Sondor, 44.028) en el que, con aire inocente, recorre los autores prohibidos – y algunos prohibibles pero todavía no prohibidos -. La vida en disquerías de este volumen resulta, naturalmente, corta.

Martínez" y "Súperman", 1979, o "Cerrajería", 1980, de Maslíah, o "Ley de probabilidades", 1980, de Raúl Castro y Lazaroff.

11 - El aliento a la esperanza que se convierte en grito de resistencia, como "Balada de hoy mismo", 1978, de Ubal, o "La canción", 1979, de Fernando Yáñez, o "A redoblar", 1979, de Olivera y Ubal, o "Para abrir la noche", 1979, de Ubal, o "La murguita", quizás 1980, de Alfredo Percovich y Wáshington Luzardo, o "Baile de más caras", 1980, de Lazaroff, o "Desbordando barrios", 1981, de Cabrera, o "T. & S. (Los héroes de la pantalla)", 1981, de Ubal, u "Hoy sopa hoy", 1982, de Raúl Castro y Lazaroff, o "Presentación", 1982, de Jorge Di Pólito, u "Ocho letras", 1983, de Mario Carrero.

12 - La función de tábano de la conciencia social, como "Jugando a las escondidas", 1981, de Castro y Lazaroff, o "De generaciones", 1982, de Lazaroff.

13 - El testimonio desafiante de la barbarie, como "El ladrón", 1982, de Trochón, o "El ojo" y "Faltan gatos", 1984, de Lazaroff, o "Las madres", 1982, y "Visitas", 1986, de Olivera, o "El robo", 1984, de Ubal y Gonzalo Moreira, o "Cualquier día", 1982, y "Confesiones y memorias", 1985, de Daniel Magnone [19].

14 - La esperanza en la justicia al final de la oscuridad, como "Estás acabado, Joe", 1981, de Fernando Cabrera, o "Cuando toque tu espalda", 1981, de Cabrera y Daniel Magnone, o "Dequetescapás", 1982, de Ubal, o "Las muertes conjuntas", 1985, de Trochón.

Y tanta cosa que queda en el tintero en este intento de ordenamiento de la memoria. ¿Es poco?

Este texto, publicado en el semanario *Brecha* el 23-I-2004, está basado en el que fuera escrito originalmente para el panel "La memoria social: análisis y significación" realizado en el Instituto Goethe de Montevideo el 28 de agosto de 1996, dentro del ciclo "Memoria social: la literatura, el teatro, el cine, la música, el arte".

[19] O, desde el exilio, "Canción para armar", 1973, de Viglietti, o "Angelitos", 1981, de José Carbajal *El Sabalero*.

ÍNDICE

I	Músicas populares del Uruguay	9
II	La milonga, las milongas	33
III	El estilo	45
IV	El arte del payador	55
V	El tango	63
VI	La música del tamboril	
	primera parte	83
	segunda parte	92
VII	El candombe, los candombes	99
VIII	La murga, lo murguístico	113

Apéndices

I	El concepto de versión y la direccionalidad sociocultural en música popular	125
II	Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya	131
III	La resistencia y la música uruguaya: I Nostalgia versus memoria	141
IV	La resistencia y la música uruguaya: II Memoria social y música	147

Coriún Aharonián, compositor y musicólogo, fue profesor grado 5 de la Escuela Universitaria de Música. Ha sido docente invitado en universidades de Argentina, Brasil, Colombia y Ecuador, y conferencista en universidades de numerosos países de América, Asia y Europa. Destacados compositores de música culta y de música popular de Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, España y Uruguay han sido discípulos suyos.

Ha sido invitado especial en varios congresos internacionales de musicología y de estudios sobre cultura, así como en simposios de compositores y en encuentros de temática pedagógica. Es autor de ensayos y artículos sobre temas de música y de cultura en general publicados en una decena de idiomas. Textos suyos han sido editados en libros en Alemania, Argentina, Brasil, Colombia e Italia, y en revistas en numerosos países. Ha ejercido la crítica musical entre 1964 y 1974 (diario *Época*, semanario *Marcha*) y entre 1985 y 1996 (semanario *Brecha*). Es autor de un *Cancionero latinoamericano* (1990/1991), y de varios libros: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (1992), *Héctor Tosar, compositor uruguayo* (1991), *Introducción a la música* (1981/2002) y *Educación, arte, música* (2004). Los tres últimos han obtenido el premio del Ministerio de Educación y Cultura.

Ha sido compositor invitado del programa de artistas en residencia de la ciudad de Berlín, y compositor huésped del festival de Donaueschingen y de estudios de música electroacústica de Bourges, Estocolmo, Berlín y Freiburg. En tanto musicólogo, ha sido becario de la Fundación Guggenheim.

Su actuación en tareas organizativas en el campo de la música ha incluido la co-organización de los 15 Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, realizados en diferentes países del continente. Ha sido miembro del comité ejecutivo de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, e integrante por dos períodos del consejo presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Ha sido además secretario general de la Asociación de Educadores Musicales del Uruguay, co-fundador y directivo de la editorial discográfica militante Ayuí/Tacuabé, y secretario de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea. Es miembro activo del Núcleo Música Nueva de Montevideo desde su fundación en 1966.

Nacido en Montevideo en 1940, fue discípulo de Lauro Ayestarán en musicología y de Héctor Tosar y Luigi Nono en composición.

El autor agradece la iniciativa de los profesores Jorge Camiruaga y Osvaldo Budón de dar continuidad en esta publicación a un seminario realizado en la Escuela Universitaria de Música.

Y agradece muy especialmente las lecturas críticas del texto completo por parte – por orden alfabético – de Rubén Olivera, Elbio Rodríguez Barilari y Carlos da Silveira, y las de distintos capítulos por parte de Luis Ferreira, Horacio Loriente, Boris Puga, Mauricio Ubal y Daniel Viglietti. La responsabilidad por los baches de información y por los errores que todavía hayan quedado es únicamente del autor.

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre del 2007 en Impresora Salto (Arte S.A.), Amorim 150, Salto. Depósito legal 51.789.

Se utilizaron tipos Humanist 521 para el interior del libro y Avant Garde, Verdana y Arial para la cubierta. Se imprimió con papel Fanaset de 80 g y cartulina Creator Silk de 300 g.

Puesta en página de Aldo Podestá con la colaboración de NAP, sobre un diseño original del arq. Alejandro Folga, la arq. Rosario Rodríguez Prati y Claudia Espinosa.

Una recorrida por las músicas que han sido y son populares en el Uruguay, con énfasis en algunas de ellas: la milonga, el estilo, el arte del payador, el tango, la música del tamboril, el candombe, la murga. En apéndices, el autor expone dos conceptos problemáticos de la musicología, el de versión y el de vanguardia en música popular, y ofrece una visión de la resistencia cultural a través de los hacedores de música durante la dictadura que asoló el país.

Coriún Aharonián, compositor y musicólogo, fue profesor grado 5 de la Escuela Universitaria de Música. Ha sido docente invitado en universidades de Argentina, Brasil, Colombia y Ecuador, y conferencista en universidades de numerosos países de América, Asia y Europa. Destacados compositores de Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, España y Uruguay han sido discípulos suyos.

AR

ÁREA ARTÍSTICA

ESCUELA
UNIVERSITARIA
DE MUSICA