



## ***MAESTRÍA EN CIENCIAS HUMANAS***

***FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN***

***TESIS PARA DEFENDER EL TÍTULO DE:***

***Maestría en Ciencias Humanas,  
Opción “Filosofía Contemporánea”***

***Título del trabajo:***

***“Arte y política en Uruguay. Canción popular y sujeto político  
revolucionario (de los años sesenta a los noventa)”***

***Autor: José Stagnaro Bonilla***

***Director de tesis: Prof. Ricardo Viscardi***

***Montevideo, 15 de octubre de 2018***

### *Aval del Director de Tesis*

El maestrando José Stagnaro ha desarrollado la tesis "'Arte y política en Uruguay. Canción popular y sujeto revolucionario. (1960-1990)" de forma académicamente satisfactoria. La tesis cuenta con una estructura completa (introducción, capítulos de desarrollo, conclusión y bibliografía) con una extensión de 182 páginas.

La problemática que aborda Stagnaro no se limita a un desarrollo crítico de la experiencia social y artística en un período clave de la historia reciente del Uruguay, sino que además coloca las alternativas y acontecimientos de ese período, bajo el lente de una problemática filosófica rigurosa y general. En tal sentido es destacable el punto de articulación que procura entre la interrogación estética y la coyuntura epistémica del presente.

Por otro lado la tesis no se limita a la crítica de una experiencia histórica, sino que pone su análisis en cotejo con las interrogantes propias de la tradición revolucionaria, apuntando a la vigencia del designio de emancipación. Desde esa perspectiva crítica sobre el presente del Uruguay, el trabajo destaca la participación de la sensibilidad artística, en cuanto es entendida por sus protagonistas, durante el período que se estudia, como parte integrante del movimiento social y de las estrategias de liberación.

En suma, el trabajo presenta un enfoque conceptual riguroso y actualizado, tanto en el plano teórico como en cuanto a la perspectiva histórica, con relación a problemáticas de relevante vigencia, tales como la inscripción epistémica de la estética, la participación de la sensibilidad artística en el proceso social y político, o incluso, el horizonte actual de la tradición de emancipación que encarnara la Modernidad.

*DEDICATORIA:*

*Al trabajo intelectual del Profesor Juan Fló*

# **ARTE Y POLÍTICA EN URUGUAY**

*Canción popular y sujeto revolucionario.*

*(de los años sesenta a los noventa)*

## **ÍNDICE**

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
 <i><u>PARTE I PRIMER MOVIMIENTO</u></i>	
<i><u>De la teoría al objeto</u></i>	
Capítulo 1-1 Conocimiento objetivo, relato y praxis.....	22
Capítulo 2-1 Sobre el concepto de hegemonía.....	37
Capítulo 3-1 Ideología, política y utopía.....	49
Capítulo 4-1 Consideraciones en torno al arte y al arte popular.....	58
Capítulo 5-1 Vanguardias.....	75

Capítulo 6-1 Política, sentido común, cultura popular.....89

PARTE II SEGUNDO MOVIMIENTO

Del objeto a la teoría

Capítulo 1-2 Del campo a la ciudad.....95

Capítulo 2-2 Conformación del sujeto  
político revolucionario.....106

Capítulo 3-2 De Serafín J. García a Zitarrosa.....118

Capítulo 4-2 Esquivando el entretenimiento.....134

Capítulo 5-2 De las invasiones inglesas a la  
autonomía nacional. De los Shakers  
a Mateo.....143

Capítulo 6-2 En dictadura.....154

Capítulo 7-2 Derrota del sujeto político revolucionario y reconfiguración del tejido sensible.....	171
<u>CONCLUSIONES</u> .....	184
BIBLIOGRAFÍA.....	193

## **RESUMEN**

La tesis aborda mecanismos de encuentro (y desencuentro) entre arte y política a partir del vínculo de *la canción popular* con las agencias revolucionarias de los años sesenta a los noventa en Uruguay. La primera parte es fundamentalmente teórica: la perspectiva asumida ante conceptos como “arte”, “ideología”, “hegemonía”, “vanguardias”, “sujetos colectivos” se argumenta pertinente para referir el objeto de estudio. La segunda se apoya en el análisis y definición del “sujeto político revolucionario” y en algunos ejemplos –letras, músicas, autorías- de la canción de la época. Lejos de toda intención exhaustiva, el texto no se sustenta en la crítica cultural, literaria o musical (aunque esto resulte imposible de obviar) sino en la capacidad que los casos tienen de provocar la reflexión. Los objetivos del trabajo son, entonces, *teóricos*, relacionando aportes de pensadores como Fló, Laclau, Adorno, Rancière y Ricoeur, y *descriptivo-interpretativos* sobre el período en cuestión. El estudio encuentra en algunas creaciones de Zitarrosa, Mateo, Masliah, Roos y otros, la posibilidad de afirmar una metodología dialéctica entre lo universal y lo particular (Adorno). El análisis del arte da cuenta de su doble condición autónoma y heterónoma (Fló): disciplina moderna y a la vez, vínculo con lo no artístico y por eso, arte que legítimamente puede ser político. En lo político e ideológico, el trabajo da prioridad al concepto de “sujeto colectivo” y a la capacidad de afirmar sus pretensiones universalistas (hegemónicas) en redes progresivamente intensas y extensas, y por esa vía atraer o expulsar de sí diversas manifestaciones artísticas. Los sujetos colectivos hegemónicos se comprenden gestionando la interacción entre diversas formas de poder (económico, político, comunicacional, industrias culturales, etc.) destinada a reproducir las lógicas del capital. El encuentro del sujeto político revolucionario (contrahegemónico) con la canción popular se produjo en medio de “tejidos sensibles” (Rancière) críticos y esperanzados, rechazando el capitalismo y la cosificación humana, compartiendo con el arte su carácter utópico (Ricoeur). El trabajo supone una perspectiva situada y explícita, formando parte de una continuidad resistente, capaz de recoger creativamente las luchas por la igualdad del pasado reciente.

Palabras clave: *canción popular, arte, política, ideología, hegemonía, sujetos colectivos.*

## ***ABSTRACT***

This thesis addresses mechanisms in which art and politics have met (and failed to meet) through the bond between the popular song and revolutionary movements from the sixties to the nineties in Uruguay. The first part is basically theoretical: the view adopted by the use of terms like “art”, “ideology”, “hegemony”, “vanguard”, “collective subjects” proves relevant to refer to the subject of study. The second is based on the analysis and definition of “revolutionary, political subject” and on some examples -lyrics, music and authorships- of songs from that time. Far from being exhaustive, the text tries not to fall into the category of a cultural, literary or musical review (although it seems impossible not to), this text relies on the ability the cases have of provoking reflection. The purpose of this text is, then, theoretical, linking contributions of thinkers such as Fló, Laclau, Adorno, Rancière and Ricoeur and descriptive- interpretational of the period of time in question. This study finds in some creations by Zitarrosa, Mateo, Masliah, Roos and others the chance to assert a dialectic methodology between the universal thing and the particular thing (Adorno). The art analysis features its twofold dependent and independent condition (Fló): modern practice and at the same time, connected to non-art and due to this, art which can legitimately be political. Politically and ideologically, this text prioritizes the idea of “collective subject” and the ability to claim its universalist pretensions (hegemonic) in nets which become intense and extensive and thus, attract and eject from itself different artistic forms. The hegemonic collective subjects are understood dealing with the interaction of various forms of power (economic, political, communicational, cultural industries, etc) intended to reproduce the logic of capital. The meeting of the political revolutionary subject (counter-hegemonic) and the popular song took place amid “sensible fabrics” (Rancière), which are critical and hopeful, opposing capitalism and the act of objectifying the human condition, sharing the utopian character with art (Ricoeur). This paper implies an explicit and positioned perspective, taking part in a tough continuity, able to creatively collect the fights for equality from the recent past.

Keywords: popular song, art, politics, ideology, hegemony, collective subjects.

## *Introducción*

“Hay, qué desencanto  
si me borrara el viento  
lo que yo canto”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Versos de la canción “Los dos gallos”(1962) de Chicho Sánchez Ferlosio, popularizada en Uruguay por Los Olimareños

Este trabajo propone un relato histórico desde una perspectiva situada y explícita. La metodología planteada supone una dialéctica de encuentro de la teoría con los hechos que se expresará en dos movimientos: el primero, centrado en el pensamiento previo del autor, intenta justificar de qué manera los conceptos vertidos ofrecen un abanico lo suficientemente adecuado para atrapar el objeto de estudio: *el particular desarrollo de buena parte de la canción popular uruguaya en el período que va de los años sesenta a los noventa en su relación con la agencia política de un sujeto colectivo revolucionario*. El segundo movimiento dará prioridad a algunos aspectos de las obras así como al desenvolvimiento de aquel sujeto, otorgando a las ideas expuestas un carácter *concreto*. El período termina poco después de la salida de la dictadura –en lo político– con un silenciamiento de las propuestas revolucionarias y en la canción, con la emergencia de una “contracultura” que cuestiona las premisas ideológicas del referido sujeto. Esa doble extinción resultaría contemporánea a una creciente hegemonía cultural de orden neoliberal. Este punto, donde finaliza el período que aquí se enfoca, reclama una síntesis que recoja aquellas luchas desde un punto de vista igualmente crítico y esperanzado: la historia contiene otras formas de prolongación que se despliegan a partir de la memoria, la persistencia de la desigualdad y la rebeldía popular, cuestiones que parecen trascender más de un período, incluso toda forma de periodizar. Otros sujetos colectivos y otras canciones dan cuenta de que tal extinción no termina de ocurrir.

La canción siempre es, en primer lugar, una particular relación entre texto y música. En todos los casos, la línea musical rítmico-melódica se superpone a un texto conformando una nueva unidad por la que las palabras y la música se relacionan de acuerdo a cierta formalidad estética que –más allá de rupturas o experimentos– son propios de una larga tradición compartida que el carácter “popular” no puede desconocer. De forma muy general, la unidad que refiero no impide que tales partes puedan analizarse por separado, de la misma manera que sucede en el cine, el teatro, el baile o en cualquier manifestación artística que propone una relación armónica entre procedimientos artísticos que han alcanzado cierto grado de autonomía.

A lo largo de las décadas del sesenta, setenta y ochenta la música popular uruguaya intentó arribar a una identidad *propia* que irremediablemente se medirá –a partir del cierre del período– con los procesos neoliberales de globalización cultural que incluyen un constante “olvido” de las identidades territoriales o históricas. Este asunto, clave para comprender el estado actual de la “cultura uruguaya”, bien podría ser objeto de un siguiente trabajo. La intención aquí es ayudar a interpretar algunos antecedentes históricos y probar en qué medida

conceptos caros a la filosofía contemporánea como “arte”, “popular”, “ideología” o “hegemonía” son apropiados para referirlos.

El trabajo intentará describir cómo se tejió una trama en la que la experimentación, la creatividad musical y poética tenía –por así decirlo- una urdimbre en la que participaron formas ideológicas y políticas contestatarias propias del *sujeto político revolucionario*. Dicho sujeto nace en medio de una crisis económica y política tras un largo período de estabilidad, al influjo del pensamiento socialista de la época. Hacia los noventa tal experiencia “socialista” (o “revolucionaria”) comienza a percibirse como “definitivamente pasada” al mismo tiempo que, paradójicamente, no cesa de incrementarse la desigualdad económica en cuya crítica aquella buscaba legitimarse. A la supuesta caducidad de los fundamentos teóricos -sobre todo los de cuño marxista- y su capacidad de revocar el creciente poder del 1% más rico del mundo, se suman incesantes innovaciones del capitalismo, su permanente capacidad de “revolucionarse a sí mismo” que transforma y fragmenta el ágora pública. Aquí intentaré justificar que, a pesar de tales evidencias el problema nunca es de la teoría sino *de los sujetos colectivos que hacen posible lo que más importa de ella: la capacidad de volverla real* en acciones y simbolizaciones que tiendan a masificarse.

Si es acertado el diagnóstico sobre la constancia del carácter de las agencias dominantes e incluso del acrecentamiento de las condiciones de desigualdad económica que continúan sirviendo a tales agencias, urge una reflexión sobre el principal “antecedente” implicado en revertir tal situación. En este trabajo proponemos una mirada a la formación de aquel sujeto revolucionario como construcción posible y contingente (no necesaria) que validó –hasta donde pudo- sus intenciones en la extensión y densificación de redes prácticas y simbólicas capaces de volverse masivas. Un camino cuyo sentido se nutrió de aspectos muy diversos: discursivos, empíricos y sensibles.

Comprender aquel sujeto revolucionario como construcción histórica particular imposible de reeditar no descarta su capacidad de interpelar nuestro presente; por lo menos en tanto los pueblos conciban las agencias del capital contrarias a sus intereses o incluso, tal como parece razonablemente pensar, contrarias a la sustentabilidad de la humanidad como especie. Luchar contra la desigualdad habilitó y habilita múltiples manifestaciones artísticas que naturalmente acompañan ese propósito; por otro lado, todo lo relativo a lo sensible contenido en la larga construcción en nuestra memoria y sentido común, es decir, en nuestra identidad cultural (y por eso, también en canciones), construye todo proyecto que quiera atribuirse un carácter emancipador. Espero que este

trabajo ayude a fundamentar mejor estas afirmaciones que dan cuenta –no de una investigación “objetiva”- sino del lugar situado y explícito propuesto.

El sujeto revolucionario intentó, sin éxito, convertirse en principal agente de cambio siendo repelido por un empuje primero autoritario y luego claramente neoliberal, que paulatinamente impone tanto en los hechos como simbólicamente, los dictados del capital. Esta dinámica hoy, de realizarse plenamente, implicaría olvidar las experiencias políticas y culturales contrahegemónicas del pasado. Como suponemos que tal olvido es imposible, este trabajo se concibe como un fruto más de tal resistencia.

Nuestra metodología pretende afirmar una dialéctica entre lo universal y lo singular y es necesariamente histórica porque propone cierto orden secuencial en el registro de la deriva del sujeto revolucionario y de la aparición de obras y artistas. Sin embargo, como *relato* reconoce explícitamente su carácter de constructo político que interpreta el pasado incorporando deseos y decisiones presentes. La particular acumulación de hechos e interpretaciones se alinean siempre con un mundo posible. Nuestra reflexión, entonces, lleva en sí la condición insalvable de ser “juez y parte” que reordenará los restos del pasado de la forma más eficaz para sus propósitos constructivos. Comprender el inicio de nuevos períodos, develar las nuevas configuraciones de hechos como resultado de procesos antes invisibles, exige decisiones políticas de incorporación o extrañamiento y esto resulta válido, según creo, para cualquier investigación histórica. Esa tarea no desestima entonces, el “milagro” de la acción política (como decisiones que rompen una cadena preconcebida) pero exige movimientos de fidelidad o renuncia a ciertas conformaciones históricas pasadas. En este punto siempre se encuentran el político y el historiador.

El núcleo del trabajo, tal como dije, presentará dos partes. En la primera, de carácter marcadamente teórico, se analizan primero asuntos relativos a los conceptos de la ideología, la política y el arte. El capítulo 1-1 presenta la historicidad del objeto de estudio y afirma la praxis de sujetos políticos colectivos frente al conocimiento objetivo o la mera narrativa. Se introduce una perspectiva crítica sobre el pensamiento *postmoderno* de Lyotard. En el capítulo 2-1 se introduce el concepto de *hegemonía* desde una perspectiva gramsciana comentando aportes de Mouffe y Laclau, para finalmente detenerse en la original perspectiva de Amparo Menéndez para el caso uruguayo. El capítulo 3-1 parte de los aportes de Ricoeur, para analizar el concepto “ideología”. Los dos capítulos siguientes de la primera parte tematizan el arte: el capítulo 4-1 se inicia de la mano de algunos conceptos de Deleuze y Guattari sobre arte como “percepto” y finaliza con algunas consideraciones sobre arte y música popular; el capítulo 5-1

trata algunos temas relacionados con las “vanguardias” y el capítulo 6-1 sintetiza los conceptos de política, sentido común y cultura popular adentrándose en la experiencia uruguaya.

La segunda parte (1-2) se inicia analizando, a partir de algunas consideraciones del historiador Eric Hobsbawm, el enorme cambio cultural que caracteriza el siglo XX y del que Uruguay no fue una excepción: los procesos de urbanización y decaimiento casi definitivo de la cultura agraria. El capítulo 2-2 se ocupa de la emergencia del sujeto político que nos ocupa y por qué es posible concebirlo como una totalidad que trasciende las organizaciones políticas revolucionarias del momento. Un siguiente capítulo (3-2) analiza el origen agrario de la música popular uruguaya. El capítulo 4-2 intenta desbrozar temas relativos a la música popular como entretenimiento contrastándolo con la perspectiva de autoexigencia musical y poética. El capítulo 5-2 analizará la enorme influencia anglosajona y la particular síntesis que logra una corriente musical montevideana a partir de rasgos urbanos locales (candombe, luego murga) con otros de distinta procedencia (bossa brasilera, música beat y rock) conformando el carácter híbrido de lo que, por primera vez, podría ser calificado de “canción uruguaya”. Especial interés asume, en este punto, la obra de Eduardo Mateo. El capítulo 6-2 se centra en lo sucedido durante la dictadura (1973-1985), la emergencia de un nuevo sujeto político (más amplio) y los nuevos estímulos ideológicos “postmodernos” que inevitablemente recogen el arte y la canción uruguaya, desde principios de los ochenta. El capítulo 7-2, intentará describir la derrota de tal sujeto político, la pérdida de su poder simbolizador y la emergencia de una “nueva izquierda”. Se da cuenta de tres aspectos que marcarán la nueva música popular uruguaya para fines de los ochenta: el silencio del sujeto revolucionario, la emergencia de una postura altamente crítica con el antagonismo del pasado reciente (“contra-cultura” y resurgimiento del rock “nacional”) pero a su vez, la continuidad de buena parte de la matriz “uruguaya” alcanzada en el período previo

Finalmente, se propone una *síntesis* de lo expuesto desde una perspectiva presente. Los objetivos del trabajo se cumplirán en la misma medida que lo teórico aporte sus herramientas para describir y comprender un período histórico y a su vez, que este período ofrezca una forma concreta de reconsiderar teóricamente algunos conceptos debatidos por la filosofía contemporánea.

El objeto de estudio, por tanto, toma distancia del “Canto Popular” habitualmente relacionado con la lucha contra la dictadura (1973-1985) en Uruguay, ya que lo referido por esta denominación se entiende aquí como instante de un proceso bastante más amplio. El conjunto de reflexiones sobre el “Canto Popular”, hechas bajo distintas ópticas (sobre todo políticas y

“culturales”), tanto en su momento de mayor auge (en pleno autoritarismo), como vinculadas a su posible extinción, constituye el antecedente más claro para la realización de este trabajo. La periodización aquí expuesta toma como punto crítico el fin del “Canto Popular” pero propone sus inicios en los sesenta e intenta justificar formas de continuidad hasta hoy. Por lo tanto, trasciende lo sucedido en dictadura hacia adelante y hacia atrás. A fines de los ‘80 nos encontramos, no solo con el resurgimiento de otras formas musicales (como del rock prácticamente desaparecido en Uruguay desde los tempranos ‘70), sino con una evidente disminución creativa de algunos de los artistas más populares de la época precedente en la plenitud de sus carreras, entre ellos, Viglietti, Zitarrosa y Los Olimareños.

La música popular uruguaya estuvo siempre determinada por distintas influencias “externas”. En los sesenta renovó sus propuestas al compás de los grandes cambios procesados en todo el mundo con el fin de la cultura agraria y el afianzamiento las ciudadanías masivas. Tan refractaria al mundo global como resistente a sus manifestaciones más banales (por ejemplo, en relación a los “enlatados” argentinos que la naciente TV uruguaya incorporaba) la canción del período muestra altos estándares creativos en lo musical y en lo poético que se constituye –tal como lo entiendo- en una seña de identidad para el futuro. De esa manera, el empuje de las fuerzas globalizadoras deberán medirse, hasta hoy, con lo construido en ese período en el que aflora una relación virtuosa entre exigencias estéticas y preocupaciones políticas, sino también un cultivo consciente de lo que podía llegar a entenderse como canción “uruguaya”. Ese proceso, que tuvo una “base” en formas musicales como la milonga, la murga o el candombe, logran subsistir y desarrollarse en nuevos encuentros e hibridaciones. Es decir, el temprano y luego acelerado proceso de “globalización”, estaría midiéndose, desde un principio, con el surgimiento y afirmación de una canción que –por primera vez y sin adherencias rioplatenses (como lo fue el tango)- buscó ser auténticamente *uruguaya*. Tal objetivo estuvo mediado por una factura técnica y expresiva caracterizada por esquivar el entretenimiento (o “lo fácil”) y autoreconocerse en producciones “de calidad”. Por eso mismo, el propio atributo de *uruguaya* resultará siempre problemático ya que bien puede concebirse como tendencia–o conjunto de tendencias- hacia la *hibridación*. Por otro lado, este punto proyecta la posibilidad de conceptualizar la identidad nacional bastante más como efecto de cruce irrepetible que como acumulación histórica o mera “tradicción”.

La Canción Popular en Uruguay entre los ‘60 y los ‘90 y la relación que tuvo con un *sujeto revolucionario* (que intentaremos precisar en este trabajo) es,

entonces, un tema bastante amplio, por lo que sólo se detendrá en sus aspectos literarios o musicales en tanto estimulen la reflexión teórica.

El hecho de que el trabajo creativo que nos interesa trascendió el mero entretener o divertir al público (o al pueblo) es, entonces, uno de los rasgos decisivos de lo que tenemos entre manos. No porque entretener o divertir implique necesariamente una forma menor o inevitablemente “alienada” de hacer arte, sino –sobre todo- porque aquella referida autoexigencia (que el mero entretener no puede incluir) logró –seguramente contrariando una apresurada forma de comprender “lo popular”- ser parte de un conjunto de obras indiscutiblemente “populares” (o “que gustan al pueblo”, o que “el pueblo hace suyas”). Más aún, tal conjunto de obras ostenta cierta capacidad de retorno a la consideración popular en oposición a otras que no lo logran a pesar de su instantánea aceptación masiva. O sea, el carácter *popular* integra, para el caso que nos ocupa, la dimensión diacrónica de retornar al pueblo una vez que haya cumplido un primer ciclo de aceptación relativa (a veces mínima). Por lo tanto, la canción es “popular” no sólo cuando resulta inmensamente aceptada en su momento, (como por ejemplo, “A Don José” de Rubén Lena cantada por Los Olimareños), sino para otras (como las de Eduardo Mateo) que al nacer no destacaron como claramente “populares” y sin embargo, con el pasaje de los años demuestran gran capacidad para reaparecer en la consideración y el aprecio público. Muchas de las canciones comprendidas en tales parámetros surgieron a partir de la disposición de grandes dosis de maestría poética y musical sintetizando estilos, tradiciones e influencias internas y externas. Esta emergencia es la que encuentro interesante relacionar con el particular momento político vivido.

La música popular que se tematiza aquí aparece desde el comienzo plenamente consustanciada con los temas *políticos* en el sentido de profunda preocupación por *lo que nos es común*, en primer lugar, por las condiciones de su propia producción pero también, en general, por los avatares de la comunidad de todos los *uruguayos* en la que los artistas y las obras buscaban reconocerse. Intentaré demostrar que, lejos de disminuir las exigencias propiamente estéticas de sus obras, lo político provocó e incentivó la creación por el encuentro que suponía ser parte de iguales “tejidos sensibles”. O sea, intentaré argumentar no solo acerca de la indudable relación entre la política y la canción de la época sino también sobre el hecho de que tal relación tuvo un carácter virtuoso para ambas dinámicas. Por lo tanto, nos introduciremos en preocupaciones teóricas acerca del arte y la política a partir de la *particular* trayectoria de la música popular uruguaya.

El carácter de crisis con que pudo percibirse el espacio-tiempo vivido, atravesado por hechos y simbolizaciones contradictorias, interpeló el arte y la canción popular que, en buena medida, ya habían incorporado la reflexión moderna por la que el arte se concebía *como fragua de toda simbolización posible*.

Para analizar estos temas se tomarán, como guía, diversos aportes filosóficos, entre ellos de Juan Fló (definición del arte); de Theodor Adorno (trabajo artístico como fuerza productiva supeditada a una ley formal, caracterización de las vanguardias); de Jacques Rancière (“división de lo sensible”, “origen” de la política), de Paul Ricoeur (función simbólica de la ideología, condición utópica), de Gramsci (hegemonía “cultural”, sentido común), de Mouffe y Laclau (hegemonía, discurso). De Amparo Menéndez-Carrión nos interesa particularmente su teorización del caso uruguayo.

Los artistas y las obras mencionadas aparecerán aquí, entonces, no tanto por su carácter literario o musical (cuestiones que no pueden obviarse) sino sobre todo, como referencias ineludibles a nuestro objeto de estudio, es decir, a la posibilidad que contenían y contienen de “ser políticas”. Obviamente la forma en que han sido seleccionadas algunas obras citadas supone un juicio implícito sobre su posible valor expresivo o su capacidad de abrir universos sonoros y poéticos sin perder su carácter popular. En ese sentido, interesa particularmente comprender que la canción popular uruguaya pudo desmentir la relación entre lo popular y una pobre “acumulación simbólica”.

Aquellos artistas (y aquel público) posiblemente intuyeron que tanto el arte como la política del sujeto revolucionario implicaban actividades con algún grado de parentesco: ambas procuraron desnaturalizar el presente, pero sobre todo pesó mucho una perspectiva imaginada acerca de un mundo absolutamente diferente y posible (o históricamente necesario). Una esperanza que pudo haberse perdido tras el cierre del período. Pensar esta hipótesis resulta otro antecedente para la realización este trabajo. Pero seguramente hay bastante más que motiva nuestra reflexión teórica: aquellas canciones aún mueven a preguntarnos cuestiones como “¿qué se expresa en una canción y por qué?”; “¿es posible una “música uruguaya?””; “¿qué es una canción política?”, ¿por qué lo político más explícito aparece y desaparece de la canción? Sé que son demasiadas interrogantes. Solo espero razonablemente esbozar algunas respuestas o iniciar un diálogo sobre la necesidad de realizar tales preguntas.

El objeto no es entonces estudiar el “Canto Popular Uruguayo” tal como aparece tempranamente definido por Capagorry y Rodríguez Barilari<sup>2</sup> en un libro de 1980. Allí se destaca la *motivación política* de los artistas para justificar una selección de canciones y críticas. Su escritura da cuenta de cierta inmediatez teórica perfectamente explicable: ocurrió en dictadura y se buscaba promocionar a los artistas que de la forma más explícita posible, eran reconocibles como adversarios del autoritarismo imperante. La exclusión de un artista como Eduardo Mateo en esa selección solo podía estar motivada por tal inmediatez. La denominación propuesta –que se extendió naturalmente a otros ámbitos y discursos (como el programa radial de “Canto Popular” de Wáshington Benavidez durante los ochenta o los famosos festivales de Canto Popular), terminaron por fijar aquella designación más o menos como *expresión musical anti dictadura*. Aun así, la mayor parte de los artistas que pudieron identificarse con aquel “Canto Popular” entendían que su trabajo cumplía con un propósito distinto -o por lo menos mayor- que de ser agentes de un propósito político momentáneo; es decir, creían –de alguna manera- que la música y el canto eran actividades relevantes en sí, más allá de toda consideración política. Otro trabajo de la época de Carlos Martins, *Música popular uruguaya*<sup>3</sup>, aborda un período similar (1973-1982) editándose poco después (1986). Allí el autor (que también fue productor y crítico de aquella música) analiza el fenómeno desde una perspectiva que pone el acento en la capacidad comunicacional desplegada por el movimiento, reafirmando el carácter circunstancial del fenómeno.

El *sentido político* que intentaré abordar en el transcurso de este trabajo no referirá solo a los usos políticos del canto (que los hubo) sino a la relación entre el sujeto político y la autonomía creativa de los artistas durante un período más extenso del que se inscribe la exégesis del “Canto Popular”.

La originaria inmediatez, circunstancial, que contuvo la denominación del “Canto Popular”, sin dudas ayudó a concebir la fugacidad del objeto. En tanto fenómeno circunscripto al propósito de luchar contra la dictadura, bien puede inferirse que a su término se extinga. Si –tal como lo caracteriza Martins- el Canto Popular era una forma de comunicación alternativa, sus antecedentes y posterior desarrollo ¿deberían considerarse también “canto alternativo” ante diferentes y sucesivas contingencias políticas? En este punto es que surge una

---

<sup>2</sup> Capagorry, Juan, Rodríguez Barilari, Elbio, *Aquí se canta. Canto Popular 1977-80*, Montevideo, Arca Ediciones, Montevideo, 1980

<sup>3</sup> Martins, Carlos A. *Música popular uruguaya 1973-1982 Un fenómeno de comunicación alternativa*, Montevideo, Clae: Argumentos, 1986

reducción imposible para cualquier fenómeno cultural o artístico, y en particular para la canción popular de la época. En realidad las “alternativas” no refieren a cuestiones políticas circunstanciales sino a praxis vitales y simbólicas, esperanzas utópicas u otras formas bastante más profundas en torno a mundos posibles. En realidad el “arte político” tiene –desde esa perspectiva- bastante más para decir. Nuestro objeto de estudio resulta, por lo tanto, algo distinto (y espero que más sustancioso) que el de la música resistente durante la dictadura; a ésta la concibo como particular mojón de un proceso que incluso llega –por cierto que transformado- a nuestros días.

Creo que estamos ante un fenómeno que exige mayor investigación y reflexión. Al intentar poner el foco en una construcción sensible de la época que incluye en lo musical cosas tan diversas como la milonga de Zitarrosa, el candombe de Mateo o Rada, la “disonancia musical” en Viglietti, la murga-beat de Ross, la “atemporalidad” de Darnauchans o la propuesta inclasificable de Masliah, y en lo poético (en todos los casos), un particular cuidado y profundidad a la hora de concebir los textos, el tema trasciende la posibilidad de comprenderlo como necesidad de expresarse políticamente o “hablar entre líneas”. Y por eso mismo, resulta bastante más problemático hablar de un comienzo y un final de lo que relativamente puede denominarse como “canción popular uruguaya”

En 2015, en el Semanario Brecha, apareció un artículo en el que se da una fecha de cierre definitivo del Canto Popular para el año 1990. Guilherme de Alencar Pinto lo titula: “La disolución del propósito” donde podemos leer lo siguiente:

*Había varias cosas del ambiente musical en ese momento (...) Una era la accesibilidad de todos los músicos, aún los mejores y más famosos. Las demás características que se me ocurren remiten todas a un principio común: un fuerte sentido de causa, de propósito, en el hacer música. Muchas cosas derivaban de ese sentir. Una es que mucha gente militaba en instituciones musicales (como el Taller Uruguayo de Música Popular, TUMP, o en el sello discográfico Ayuú-Tacuabé) como quien milita en un partido político o en un sindicato. Se debatía mucho: qué cosa estaba bien, qué cosa estaba mal; lo estético se asimilaba a lo ético. La opinión crítica era tan importante en la actividad musical que una cantidad de cantores de primera línea aportaban regularmente textos de opinión a la prensa escrita. Entre 1984 y 1987 se pueden encontrar con regularidad en la prensa montevideana las firmas de Jaime Roos, Fernando Cabrera, Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Carlos da Silveira, Daniel Viglietti, Mauricio Ubal, Rubén Olivera, Jorge Schellemborg, Fernando Ulivi (...) Era muy común juntarse a oír el nuevo disco de alguien y a intercambiar opiniones (y discutir). También*

*estaban las guitarreadas: se reunía la barra y la guitarra iba circulando entre todos los que tocaban, famosos e ignotos, cada uno mostraba lo suyo (...): era festivo, era como un recital colectivo privado, pero siempre salía alguna discusión.*<sup>4</sup>

Conviene recalcar esas características que finalmente se “disolverían”: un fuerte sentido de causa, de propósito, capacidad de unir a “famosos e ignotos” así como interacción de formaciones académicas e intuitivas. Pinto atribuye la disolución a una serie de distorsiones:

*dogmatismos, hirientes exclusiones, encubrimiento, tras el marco ideológico, de incompetencias diversas, esfuerzo desperdiciado en trifulcas vacías, discusiones “ético estéticas” que no eran sino la pantalla noble para disputas por intereses mezquinos (...) (Sin embargo) la caída de los dogmatismos, en vez de abrir el camino a discusiones más amplias, simplemente degeneró en un tácito “sentido común” acrítico (...) Lo que se pierde fuera de esa estructura de “sentido común” es un marco unificador que permita que los distintos trabajos creativos se escuchen los unos a los otros, se influyan mutuamente, como supo pasar entre Lazaroff, Trochón, Bonaldi, Di Pólito, Olivera, Ubal, Maslíah y Cabrera, por ejemplo (...)*<sup>5</sup>

Las propias palabras de Pinto desmienten cualquier explicación acotada a circunstancias políticas del momento y reafirma algo que he considerado interesante investigar: el hecho paradójico que aquel período de la canción, aun cuando presentara buenas dosis de “dogmatismo”, contuvo un alto grado de experimentación musical y poética, tanto en la primera generación (Viglietti, Zitarrosa y Los Olimareños y otros) como en la segunda (Roos, Cabrera, Darnauchans, etc.). Surge aquí un problema nuevo que intentaré abordar: tal creatividad no se restringe solo a “razones musicales” sino a la participación de mecanismos de ruptura y creación que trascienden –y mucho- lo que, por ejemplo, un músico recibe de la tradición estética, un género musical o intenta hacer a partir de eso.

La crítica citada nos induce a pensar que la excelencia estética puede verse alterada por interferencias políticas o ideológicas en tanto cuestiones necesariamente extra-artísticas. Sin embargo, ¿cómo explicar, el “fuerte sentido de causa” sin admitir en algún grado fructífera la unión de lo artístico con lo

---

<sup>4</sup> Pinto, Guilherme de Alencar, “La disolución del propósito”, Montevideo, Semanario Brecha, 18-02-14

<sup>5</sup> Idem.

político? Intentaré justificar que lo político o todo lo concebible (como en rigor, todo lo “extra-artístico”) pudo constituirse en elemento “catalizador” de obras muy valiosas. Las “trifulcas vacías”, el “dogmatismo”, así como las “apetencias de orden personal” inaugurarían la forma en que una nueva “profesionalidad musical” debía abrirse paso frente la mera propaganda política. Sin embargo, aquel punto crítico de “disolución del propósito” denotaría más bien –según lo entiendo- la imposibilidad de que lo político continuara estimulando la actividad artística; algo directamente relacionado con la derrota del sujeto revolucionario.

Por otro lado, si nos afiliamos a pensar lo político (como cualquier otra externalidad) como *interferencia*, la reflexión teórica está obligada a recurrir a fundamentos de carácter formal acerca del arte, a criterios de validación por mecanismos *estrictamente estéticos*. En realidad, el arte incluye siempre algo que no es arte (lo veremos más adelante) y por esa vía, lo político no puede sino contarse como una posibilidad, entre tantas, de estar presente como elemento indisoluble de la obra.

La derrota del sujeto político revolucionario ayudaría a explicar, en aquel momento, la disolución del proyecto “Canto Popular” y, de forma más general, el fin de una relación virtuosa entre la política y la canción. En realidad, como veremos, esta explicación desconoce cierta continuidad que es preciso distinguir en medio de un incremento de exigencias, cada vez más difícil de soslayar por los músicos populares, de las industrias culturales y el estímulo que reciben otras manifestaciones más simples y claramente más despolitizadas.

En síntesis, el relato que propongo va más allá –y más acá- del período de la dictadura habida cuenta la profundidad que alcanzaron las múltiples relaciones estéticas, ideológicas y políticas que definen hasta hoy –según creo- una “canción popular uruguaya” que intenta sobrevivir en un mundo que se reconoce inevitablemente globalizado.

## ***PARTE I***

***Primer movimiento: de la teoría al objeto.***

### *Capítulo 1-1- Conocimiento y relato. Praxis de sujetos colectivos*

Este capítulo tiene la intención de ubicar, de forma general, la perspectiva teórica del trabajo teniendo en cuenta que el período estudiado corresponde al surgimiento del pensamiento “posmoderno” contrario a los “grandes relatos” y obviamente, al marxismo como uno de ellos. No podrá obviarse, entonces, las relaciones dinámicas y de mutua inspiración que el devenir histórico y las formas populares de expresión –ideológicas, políticas, estéticas- tienen con la filosofía, una disciplina fundamentalmente abstracta y no popular. Sobre el telón de fondo de procesos no trascendentales pero de más larga o lenta transformación como son, por un lado, las capacidades humanas generales de percibir, inferir o imaginar y por otro, la desigualdad humana como asunto constitutivo de la vida social, se proyecta la aceleración de las dinámicas capitalistas tendientes a invisibilizar tales formas relativas de “permanencia”. Pero el propio concepto de cambio solo puede concebirse en relación a algo que de alguna forma permanece.

Una enunciación de carácter histórico como la que nuestra manera de pensar y hacer arte está ligada a las condiciones de posibilidad que otorgan el tiempo y el espacio donde emergen, invita a contrastarla con otra referida a condiciones humanas comunes a todas las épocas. Mientras la política y la ideología parecerían mejor descritas por la primera, al arte y la filosofía los definiría mejor la segunda. Mi intención es no desconocer tal complejidad teórica. Los aspectos únicos y particulares que sin dudas hacen a cualquier espacio tiempo irrepetible se ligan con otros que el propio pensar debe considerar idénticos, aún a sabiendas de la diferencia. El doble desenvolvimiento material y simbólico nunca tiene el aspecto homogéneo de una figura única para cada período, sino uno

bastante más complejo que en buena medida impone las capacidades humanas de abstraer y anticipar: es decir, de no vivir en un presente continuo sino en un presente memorioso y a la vez, imaginativo. Y esto refiere tanto a los atributos de los actores de la historia como de quien la observa desde el presente.

En principio nos ocupa en este trabajo un devenir histórico: la reflexión deberá referir eventos sobre los que pueda afirmarse, fundadamente, que *en verdad ocurrieron*. Pero, ¿qué hacer con el sesgo político o ideológico, o de forma más general *interpretativo*, necesariamente implícito en el *relato*? Una pregunta cuya pertinencia surge intensamente condicionada por el “giro lingüístico” y la inclinación al relativismo que caracteriza la evolución del pensamiento “postmoderno”. Foucault alerta, en su libro *Las palabras y las cosas*, sobre la proliferación interpretativa de las disciplinas modernas como “cuadrículas” que se superponen en la consideración del objeto –sobre todo de “lo humano”- y la consecuente crisis de la “representación”<sup>6</sup>

El desarrollo del capitalismo promovió tal proceso de diferenciación disciplinaria que permitió avanzar en el conocimiento teórico y técnico acelerando la transformación productiva. Nos dice Habermas en relación a lo que Max Weber vio de ese proceso:

*Weber describe la racionalización de las concepciones del mundo como un proceso de descomposición y diferenciación. Por un lado, los conceptos sustanciales básicos con los que se construyeron los órdenes mundiales de la “historia de la salvación” y de la cosmología se han disuelto; con su disolución, los aspectos ónticos, morales y expresivos no se funden ya en un único y mismo concepto (...) La filosofía, obligada a adoptar la postura de mediadora, se hace dependiente de ellas (...) Basándose en la división de las tres Críticas de Kant, las cuestiones de verdad se diferencian de las cuestiones de justicia, y éstas a su vez de las cuestiones de gusto (...) El arte surge con una pretensión propia, junto a la ciencia y la tecnología, la ley y la moralidad*<sup>7</sup>

Considerar tales esferas separadamente sería, por tanto, el efecto de una evolución histórica que habilita pretensiones autonómicas cada vez más específicas (y cada vez menos universales), luego de la ruptura epistémica que supuso la “muerte de Dios”. La legitimidad de la propia “ciencia” se fracciona, a medida que transcurre el siglo, en diversas formas de legitimidad de acuerdo a

---

<sup>6</sup> Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

<sup>7</sup> Habermas, Jürgen, “Cuestiones y contracuestiones” en: Guiddens, Anthony y otros, *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 319

objetos de estudio cada vez más restringidos y los acuerdos entre expertos en cada materia.

Sin embargo, la continua diferenciación de la verdad, la justicia y el gusto, plenamente confirmada por el desarrollo productivo capitalista y teórico de la modernidad, no puede obviar los continuos intentos, aún presentes, de volverlos complementarios. Surgiría la pregunta: ¿Es posible trascender las cuadrículas disciplinares? ¿Y en virtud de que meta(s)-objetivo(s) o meta-disposición se producen tales búsquedas? ¿Todo “meta” relato es, a fin y al cabo, siempre “metafísico”?

Más allá de la legitimidad que puedan exhibir los intentos, su larga y tenaz persistencia podría dar cuenta más bien de una necesidad que va más allá de la metafísica moderna; parecerían contener un atributo fundamental de la teoría, o del propio pensar. Desde ese punto de vista, la aspiración a la universalidad puede interpretarse como condición fundante de cualquier teorización y encuentra su mayor fundamento en que lo particular y lo universal solo pueden referirse recíprocamente. Lo que aparece para el pensamiento teórico más abstracto o autónomo se reproduce, de igual manera, en el nivel más concreto o heterónimo: ¿Qué hacen si no la agencias económicas cuando promueven un tipo conocimiento y desestima otros? ¿O las agencias políticas intentando poner de su lado la producción de arte? ¿O la ideología feminista intentando revocar el campo normativo de la moral burguesa? Por fin, tampoco parecen muy distintos estos ejemplos (“modernos”) de los reiterados actos humanos de todas las culturas donde cada particularidad se interpreta inscripta en algún orden universal.

Intentaré más adelante fundamentar mejor una aseveración que ya incluyo aquí: la búsqueda de la *unidad perdida* se expresa en *concepciones del mundo* (como ideologías) que no se sustentan sólo en su racionalidad teórica –a la que no pueden renunciar- sino en la posibilidad de distribuir el orden corporal y material del mundo de acuerdo a ciertos objetivos prácticos. Son “filosofía” no solo “pensada” sino fundamentalmente practicada masivamente y por eso distinta de la filosofía teórica con la que establece, empero, constantes intercambios. Hay en el trabajo de Gramsci –como veremos- un antecedente importante en “superar” esta distinción, en la necesidad de formar “intelectuales orgánicos” transformando la filosofía y en buena medida despojándola de su carácter puramente teórico o especulativo. Sin llegar a esa “politización” de la filosofía, parece importante reconocer los efectos “traductores” mutuos entre la filosofía y las ideologías de acuerdo a las prácticas políticas de sujetos colectivos. En ese sentido, el período estudiado aquí da cuenta de diversas adaptaciones de las luchas populares al pensamiento marxista. La derrota de tal asociación correspondió con un posterior

florecimiento del liberalismo (o “neoliberalismo”) cuyas teorías filosóficas -como las de Hayek, Friedman, Nozick se asociaron a determinadas prácticas políticas e ideológicas de las clases políticas dirigentes; en el hemisferio norte, Reagan, y Thatcher, para mencionar sus más claros exponentes. La desestimación de la “lucha de clases”, parece haber desplazado las intenciones igualitarias hacia diversas formas de afirmación de “la democracia” y la “nueva agenda de derechos”, correspondiendo este período, y a sujetos políticos críticos, a lo que filosóficamente se comprende como renuncia a todo esencialismo y la aceptación de la mediación lingüística y la reivindicación -de corte esencialmente nietzschiana- de la prioridad de las interpretaciones sobre los hechos. Un escollo importante que deberá remover esta propuesta, entonces, será la concepción heredada de la ciencia: el supuesto privilegio en el acceso al “objeto” como único conocimiento libre de “interpretaciones”.

La filosofía puede concebirse de una manera bastante más abstracta y duradera que lo ideológico o lo político. Castoriadis la concibe como un “ágora transhistórica donde comulga el pensamiento de filósofos vivos y muertos”<sup>8</sup> Desde ese punto de vista, la filosofía sería profundamente igualitaria y –también según Castoriadis- inseparable del espíritu democrático que la hizo nacer en la antigua Grecia. Sin embargo, es justamente tal correspondencia de la filosofía con la “cultura occidental” y el desarrollo científico, la que siembra dudas razonables sobre la universalidad y sobre todo sobre el “gran relato” hegeliano sobre un sujeto histórico capaz de contener en sí el punto más alto de la evolución y el progreso humano desplazando al pasado toda otra cultura, toda otro pequeño o insignificante “relato”. En la reivindicación de la diversidad cultural, en la no aceptación de un único sentido de la historia se construye la rebelión filosófica posmoderna apelando a la multiplicación legítima de pequeños relatos. Por otro lado, tal movimiento dispara preguntas obvias: ¿A dónde, sino a un mismo mundo, moderno y capitalista, se vuelca tal diversidad? ¿Qué posibilidad de sobrevivir tienen los diferentes más allá que se adapten o revoquen ese gran relato que construyeron sujetos colectivos obsesionados por el lucro y la propiedad privada?

En su libro *La condición postmoderna*, Lyotard analiza la evolución contemporánea del pensamiento científico. Luego de precisar la incompatibilidad entre el conocimiento denotativo de la ciencia (por el que puede enunciarse la verdad o falsedad del referente) y el saber de la narración (que lo naturaliza dando por única la perspectiva ética del narrador), Lyotard aborda el problema de la

---

<sup>8</sup> Castoriadis, Cornelius, *El mundo fragmentado*, Buenos Aires, Altamira, 1990, p. 119 y ss.

legitimidad de los saberes. Así, emerge a un primer plano el fracaso de dos intentos de zanjarlo: la “filosófica” propia de un espíritu universal (Hegel) y “la política” donde la intervención popular, a partir de la Ilustración, persigue los objetivos de una gradual emancipación universal:

*En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación*<sup>9</sup>

De no habilitarse un pensamiento filosófico capaz de proponer un sentido general sobre el mundo, nos encontramos entonces en medio del problema que Habermas recogía de Weber sobre “la descomposición y la diferenciación” y que Lyotard reafirma a través de lo que entiende como imposibilidad de la ciencia de legitimar su propio saber sobre todo porque:

*(...) entre un enunciado denotativo con valor cognitivo y un enunciado prescriptivo con valor práctico, la diferencia es de pertinencia y, por lo tanto, de competencia.*<sup>10</sup>

De todas maneras, según Lyotard, el desarrollo contemporáneo de la ciencia tendría mucho que aportar en el análisis de lo social, en la legitimidad del heteromorfismo de sus prácticas y teorías, en la multiplicación y validez finita de los “juegos de lenguaje”, más allá de la simplicidad que la ciencia mantiene frente a la “pragmática social”. Sobre ésta, el autor realiza una evaluación que resulta desconcertante por su lejanía con los intentos sistémicos teóricos precedentes; es:

*un monstruo formado por la imbricación de redes de clases de enunciados (denotativos, prescriptivos, técnicos, evaluativos, etc.) heteromorfos. No hay ninguna razón para pensar que se puedan determinar metaprescripciones comunes a todos esos juegos de lenguaje*<sup>11</sup>

Para comprender lo social, entonces, hay que renunciar al isomorfismo:

*El reconocimiento del heteromorfismo de los juegos de lenguaje es un primer paso en esta dirección. Implica, evidentemente, la renuncia al terror, que supone e intenta llevar a cabo su isomorfismo. El segundo es el principio de que,*

---

<sup>9</sup> Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Buenos Aires, Cátedra, 1989, p. 73

<sup>10</sup> *Ibíd.* p.76

<sup>11</sup> *Ibíd.* p.116

*si hay consenso acerca de las reglas que definen cada juego y las «jugadas» que se hacen, ese consenso debe ser local, es decir, obtenido de los «jugadores» efectivos, y sujeto a una eventual rescisión. Se orienta entonces hacia multiplicidades de meta-argumentaciones finitas, o argumentaciones que se refieren a metaprescriptivos y limitadas en el espacio-tiempo.<sup>12</sup>*

La “condición postmoderna”, tal como Lyotard la intuye, propone observar la legitimidad de lo diverso dispuesto a romper el isomorfismo sistémico y “metafísico”. La apelación al término del “terror” no es inocente desde el punto de vista político: refiere a la complementariedad de los grandes relatos filosóficos con sus correlatos políticos de tipo universalista. Habría entonces, en aquel impulso reconstituyente, un fondo metafísico.

En este punto considero pertinente retomar las preguntas sobre los intentos concretos y no sólo provenientes de la filosofía teórica de proponer criterios de validación o comprensión con vocación universalista. Ubicados en este plano, no parece de recibo pensar que, por ejemplo, las agencias económicas, al usar el conocimiento científico en su provecho, las políticas al servirse del arte, o las ideológicas feministas al reconfigurar la moral tradicional, lo hacen movidas por un impulso metafísico. La razón parece más bien relacionada con que la agencia de sujetos colectivos, que desarrollan una práctica y una forma particular de simbolizar el mundo preservando su identidad y propósito, *debe* extenderse reticularmente, es decir, debe ser cada vez más aceptada y traducida más allá del juego de lenguaje que originó su actividad. Tal vocación universalizadora se prueba en el despliegue y efectividad que logre aunque, en rigor, no alcance nunca a concretarse. Y esto ocurre porque el mundo –finito, contingente y perecedero- se nos da a los humanos de una forma ya totalizada, universalizada.

Nos dice Adorno:

*(...) nosotros, en lo fundamental, antes conocemos el sistema en que vivimos, antes experimentamos la realidad en nosotros, a la que estamos sujetos, y no experimentamos tanto situaciones específicas singulares a partir de las cuales ascenderíamos, entonces, gradualmente, hacia una noción, hacia un concepto de la totalidad en la que vivimos. Frente a la totalidad de nuestra experiencia, por su lado lo singular es también un producto de la abstracción tal*

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* p.118

*como por otro lado (...) el todo es también, a su vez, un producto de la abstracción frente a los momentos singulares que están allí contenidos*<sup>13</sup>

Por otro lado, el “gran relato” del capital, sostenido en la agencia de sujetos colectivos muy similares en épocas muy distintas, sigue plenamente en pie en las prácticas vitales y simbólicas más extendidas –es decir, como ideología– más allá de los grandes relatos filosóficos de Hegel, Marx o del propio Lyotard. Si algo distingue el pensamiento ideológico del filosófico es el necesario carácter colectivo y situado del primero (en contraposición a la elaboración individual y bastante más teórica o especulativa de la segunda) trascendiendo “lo narrativo” según Lyotard. Lo ideológico, tal como será aquí analizado, comprende conjuntos de prácticas vitales simbolizadas socialmente, un trabajo hecho por los pueblos, y por tanto, en íntima relación con sus sustratos históricos (memoria, sentido común) y sus anhelos de transformación. Allí tienden a justificarse recíprocamente los juegos de lenguaje denotativos (propios de la ciencia) y los prescriptivos (propios de la moral, la ética, la política, etc.).

Ambas formas de pensamiento, ideología y filosofía, están determinadas por variables universales e históricas y la diferencia entre ambas radica en el peso relativo que ostentan ambas determinaciones y, obviamente, en el crecimiento de la filosofía como disciplina intelectual moderna con pretensiones autonómicas.

Este trabajo, atendiendo al carácter colectivo de lo ideológico se centra el análisis de *sujetos colectivos*, impulsando prácticas vitales y simbólicas con vocación hegemónica y para eso nos interesa particularmente “volver al sujeto”. Tal cosa implica reconocer el estado actual de la cultura occidental sin recaer en la defensa del sujeto cartesiano; iniciar la crítica admitiendo la centralidad histórica que alcanza la agencia individual para las prácticas vitales y simbólicas del capitalismo y la modernidad. Y en relación al arte, trascender las explicaciones de carácter psicologista sobre el “genio individual” más allá de que éste adquiera formas muy particulares de manifestarse.

Aunque la subjetividad individual sólo se sostiene en la subjetividad colectiva y es siempre afirmación, negación o “traducción” de ella, el arte moderno –por lo menos hasta la emergencia del cine y un significativo aumento de producción colectiva contemporánea– ha extremado sus búsquedas en las instancias intrasubjetivas: suele elegir el particular nodo cartesiano como prioritario de las redes de traducción e intercambio colectivo. Es por eso que este

---

<sup>13</sup>Adorno, Theodor, *Introducción a la dialéctica*, Buenos Aires, Amazon/Cadencia Editora, 2104 Lección 15, pos3238

trabajo no podrá sino recoger la creación particularísima de artistas como Zitarrosa o Mateo. Que el genio sea un producto histórico no niega el hecho de que en realidad exista y por lo tanto, nos obligue a atender la particular forma que el arte ha sido, en la modernidad y aún en gran medida hoy, un trabajo altamente individual.

La posibilidad que las prácticas vitales y simbólicas de sujetos colectivos se extiendan más allá de su origen y se presenten, finalmente, naturalizadas desde el nacimiento de cada individuo, depende de la permanente agencia de tales colectivos, en su necesidad de hegemonizar y no de “estructuras” que trasciendan tales praxis. Mantener la estructura opresiva social requiere siempre de colectivos dominantes un esfuerzo suplementario (“hegemónico”). Es la permanente acción hegemónica de los sujetos colectivos dominantes lo que atribuye realidad autónoma a objetos y sistemas construidos como espejo de sus propias acciones e intereses, promoviendo –por ejemplo– el pensamiento fetichista por el que una estructura económica como el mercado adquiere un rol “activo”. En ese sentido nos dice Yamandú Acosta:

*El metarrelato del mercado total como el nuevo sujeto omnicomprensivo de la historia es la contracara tanto de la anunciada crisis de los grandes relatos, como de la también anunciada muerte del sujeto.<sup>14</sup>*

Tal división ontológica (universalidad del mercado e individuos consumidores) invisibiliza la verdadera agencia que de hecho siempre recae en sujetos colectivos; en este caso en la capacidad que los sujetos dominantes tienen de “representar” y naturalizar la libertad del mercado como supuesta igualdad de sus concurrentes ocultando los beneficios crecientes de unos pocos y la opresión o exclusión de los más.

Tanto los sujetos colectivos que se apoyan y defienden la desigualdad como los que toman a su cargo la igualdad, aspiran a hegemonizar lo social de forma material, simbólica y sensible: es decir, deben traducir sus objetivos de la forma más acabada y articulada posible poniendo a su favor el conjunto de condiciones humanas más generales y por esa vía, la sensibilidad y el arte se convierten en mecanismos decisivos para lograrlo. La aspiración hegemónica buscará licuar la diferencia entre los enunciados denotativos y los prescriptivos y la mejor correspondencia posible entre las formas materiales, sensibles y simbólicas para la consecución de sus fines. Hegemonizar, entonces, es la

---

<sup>14</sup> Acosta, Yamandú, *Sujeto y democratización en el contexto de la globalización, Perspectivas críticas desde América Latina*. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 2005, p. 47

capacidad –permanentemente renovada– que los sujetos colectivos dominantes tienen de universalizar sus prácticas y símbolos para que hacerlos tan necesarios a la vida como naturales al pensar.

Aunque los sujetos colectivos dominantes asumen históricamente funciones prioritariamente económicas a partir de que su núcleo fundante – moderno y capitalista– y su forma de concebir el mundo deriva de la propiedad privada, la acumulación y el lucro, tales funciones no puedan cumplirse sin el apoyo de poderes emergidos en otros dominios o incluso por la posibilidad de que alguno de ellos asuma la función rectora más visible o ideológica. Esto resulta claro cuando analizamos el dominio político administrativo, en buena medida autónomo, de las élites políticas de la primera mitad del siglo XX en Uruguay.

Durante el autoritarismo a fines de los sesenta, en cambio, las funciones coercitivas y hegemónicas del sujeto cívico- militar, visiblemente constituido en traductor y vocero para la defensa de las lógicas del capital, debieron sincerar su condición de agente “económico” en clara defensa de los intereses oligárquicos, más allá que el poder se distribuyera también entre otros como los propietarios de los medios de difusión y los nuevos usurpadores del conjunto de funciones del Estado. *El poder supone entonces, un movimiento reticular de varias formas particulares de poder y es esa red la que podemos identificar como expresión del sujeto colectivo dominante, capaz de concebir y realizar (volver universales) “totalidades” institucionales, en primer lugar, al Estado moderno. Cada uno de esos poderes, por su parte, debe asumir roles rectores en lo material, en lo simbólico y en lo sensible como tareas hegemónicas irrenunciables: debe articular –lo mejor que pueda– los enunciados denotativos y los prescriptivos. Debe, por ejemplo, articular la moral y la jurisprudencia con una clara defensa de la propiedad privada.*

Hablar de “capitalismo” no significa otra cosa que reconocer la existencia y persistencia de lo que no podríamos sino calificar como “gran relato” que sustentan (renovándolo permanentemente) sujetos colectivos. En esa abstracción concreta cumpliéndose en lo general y en lo particular, todos nos implicamos –en mayor o menor medida– para vivir o sobrevivir ante la imposibilidad de esquivar la inmensa red de dispositivos “recreados” permanentemente para la permanencia de objetivos de larga data. Esto no significa la no existencia de otros sujetos colectivos. Por el contrario, débilmente contenidos por las aspiraciones hegemónicas o en franca contradicción con ellas, su existencia demuestra que la universalidad es siempre provisoria: hay un excedente que ningún mundo posible, ninguna hegemonía o intención universalista puede contener: un pasado negado y vuelto memoria puede cumplir funciones similares a una esperanza nunca

transitada: están siempre ahí para producir resistencias al presente. Pero, a fin de cuentas, unos y otros sujetos comparten un mismo mundo y deberán medir allí, el alcance y posibilidad de traducir y extender sus aspiraciones.

Considerar prioritarias las agencias del capital deriva del poder que los sujetos colectivos dominantes han construido incluso antes de nuestro nacimiento. Sin embargo, su constante afirmación no está dada de una vez y para siempre, exige un plus de “actualización” por la resistencia que antiguas o nuevas prácticas y perspectivas pueden activar en otros sujetos colectivos, incumpliendo o negando dicha hegemonía<sup>15</sup>.

Lyotard escribe *La condición postmoderna* en 1979. Comenzaba una época de plena afirmación neoliberal en el mundo mientras Uruguay aun sufría una dictadura cuyo *relato* se situaba –por así decirlo– en un punto “previo” a la Declaración de los Derechos del Hombre. ¿Cómo pudo mantenerse dicho relato durante doce años? ¿Es posible analizarlo como un “juego de lenguaje” tan válido como otros? O por el contrario, ¿no fue el antagonismo que protagonizaron sujetos políticos y sus respectivos “juegos de lenguaje” los que finalmente provocaron que las masas quedaran necesariamente implicadas en la extensión y necesidad de su resolución? ¿Y acaso, en el centro de esa disputa, no se jugaba con claridad el problema de la desigualdad cuyo tratamiento trasciende siempre la mera diversidad y equivalencia de relatos?

Toda sociedad desigual asigna autoridad al conocimiento de unos y deslegitima el de otros, atribuye roles decisivos y secundarios, según Rancière, la administración de la desigualdad procede a un *reparto de lo sensible*<sup>16</sup> adjudicando tiempos y espacios muy distintos unos a otros. Esas características son siempre simbolizadas hegemónicamente por los que tales condiciones deben comprenderse “naturales”, imposibles de cambiar. La desigualdad supone,

---

<sup>15</sup> Aunque aquí no me detendré en esta línea de análisis, la posibilidad de negar la hegemonía se ha interpretado no sólo la lucha política contraria a los sujetos que puedan identificarse como dominantes sino también en el sentido que aparece, por ejemplo, en Félix Guattari (*Líneas de fuga*, Buenos Aires, Cactus, 2013) o en John Holloway (*Agrietar el capitalismo*, Buenos Aires, Herramienta, 2011) como actividades humanas negadoras del lucro o el interés meramente individual, es decir, como formas de resistencia o evasión creativa frente a los dictados hegemónicos. Al abordar el problema de la hegemonía de acuerdo al pensamiento de Laclau para quien es el antagonismo (y no la renuncia o la “fuga” de él) la que construye la identidad contrahegemónica, reconozco que tal perspectiva explica mejor los sucesos políticos pasados.

<sup>16</sup> Rancière, Jacques: “La división de lo sensible. Estética y política”. En la Web: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

entonces y también de acuerdo con Rancière, una previa posibilidad de pensarnos iguales y por eso, una primera distinción entre los relatos en virtud de su capacidad de asumir la opresión o la emancipación como tensión inevitable.

Lyotard argumenta –con razón- sobre la condición situada de los relatos, sobre la *imposible imparcialidad* del conocimiento y una verdad neutra o absolutamente “objetiva”. Sin embargo eso no exime a cada relato compartir un mismo mundo. De acuerdo a una visión constructivista, “el mundo” es siempre el resultado de una actividad humana proyectada y reflejada en condiciones de posibilidad que cuenta con momentos sensibles, que ninguna interpretación puede obviar (como respirar, realizar inferencias, reconocernos vulnerables, etc.) Es decir, situar una perspectiva indica, desde mi punto de vista, aceptar la unilateralidad de la verdad y las condiciones de posibilidad materiales –humanas y no humanas- que a todos, sin excepción, nos aporta cierto rango determinado de verdades posibles y desestima otras como imposibles. Por último, implica reconocer que toda perspectiva busca afirmarse, sin lograrlo nunca del todo, en dirección a la universalidad como condición básica para para sobrevivir como tal.

La necesaria relatividad de conocimiento funda, tal como lo plantea Slavoj Zizek, la unilateralidad de la verdad:

*Únicamente una conciencia que observara el universo desde fuera vería el conjunto de la realidad “tal y como realmente es”, es decir, un conocimiento “neutro” y totalmente adecuado de la realidad implica nuestra ex-sistencia, un status por nuestra parte con respecto a ella en ese proceso.*<sup>17</sup>

Por otro lado, una conclusión, evidentemente dialéctica, relaciona entonces, dos condiciones de toda praxis humana: la *necesidad de la universalidad* y su *imposibilidad*. Lo cual obliga –hace posible- el estudio de la *hegemonía*. Según Zizek:

*De modo que deberíamos distinguir entre dos niveles: la lucha hegemónica por la cual el contenido particular hegemonizará la noción universal vacía y la imposibilidad más fundamental que vuelve vacío al universal, y por ende, un terreno para la lucha hegemónica*<sup>18</sup>

Es decir, la noción de la lucha hegemónica existe para llenar el lugar vacío de la universalidad como “necesaria-imposible” según Zizek. Pero esa lucha por

---

<sup>17</sup> Zizek Slavoj, *Repetir Lenin. Trece tentativas sobre Lenin*, Madrid, Akal, 2004, p.24.

<sup>18</sup> Zizek, Slavoj, en Butler, Judith, Laclau, Ernesto y Zizek, Slavoj, *Contingencia, hegemonía, universalidad, Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Argentina, FCE, 2000, p.121

la hegemonía queda marcada por el inevitable registro de la desigualdad en el mundo compartido como momento plenamente empírico (que precede a tal lucha) y que, en el caso de la perspectiva situada aquí expuesta, define el valor de las demás perspectivas en tanto demuestren o no que atienden tal problema. Este punto marca –según lo entiendo- una insoslayable confluencia filosófica entre lo descriptivo y lo normativo.

Mientras en Gramsci el trabajo hegemónico aparece vinculado a lo ideológico de una clase social (y por lo tanto, incluyendo aspectos éticos y sensibles), en Laclau –fiel al giro lingüístico- aparece como *discurso* que define sus propias posibilidades lógicas renunciando a la esencialidad de clase que lo determinaría. En este trabajo nos toca abordar espacios ético-sensibles y la experiencia uruguaya indicaría una importante incidencia de tales espacios en la motivación o el silenciamiento discursivo. La posibilidad de mantenernos en el campo de lo ideológico en sentido gramsciano, nos acerca mejor a los fenómenos estéticos que son centrales para este trabajo y nos aleja de la comprensión del sujeto como mero “lugar” que asume en una configuración discursiva que le precedería (tal como aparece en Laclau). Claro que “discurso” para el argentino no define meramente las palabras sino toda *configuración de sentido*. Sólo que – desde mi punto de vista- ella se teje con aspectos materiales y sensibles “no discursivos” previamente configurados. La controversia, por ejemplo, que ubica a la “clase obrera” en posiciones políticas tan antagónicas como el fascismo y el comunismo no habilita a pensar una esencialidad predeterminada pero tampoco a desligar los aspectos sensibles y materiales en juego donde ambas posturas políticas pueden anidar. Es decir, la condición obrera “en sí” no contendría ningún a priori “para sí” en el campo simbólico, sin embargo no desarma la doble configuración cumpliéndose en todos los casos: sensible e ideológica.

Lo “ideológico” aquí se entenderá, entonces, como cadena de prácticas simbolizadas (en sus aspectos materiales, simbólicos y sensibles) con capacidad de establecer relaciones virtuosas entre sí sustentadas en conocimientos relativos, es decir, conocimientos que funcionan en medio de operaciones hegemónicas dando cuenta tanto de la necesidad de universalidad como de su imposibilidad de realizarse. En el fondo, el concepto se funda en la tendencia humana general de hacer compatibles (armónicos) nuestros actos y pensamientos aunque ello nunca pueda lograrse del todo.

El hecho de comprender lo ideológico como parte constitutiva de lo real humano, es decir en “sentido positivo” y no en “sentido negativo” o como

distorsión destinada a encubrir la realidad<sup>19</sup>, nos exige proponer lo humano inseparable de la función simbólica que nace de su praxis. Obviamente esta argumentación compromete directamente nuestra reflexión sobre el arte y el rechazo a su comprensión como “representación del mundo real”. Básicamente creo en una imposible separación del arte con la vida humana más allá de la forma histórica que dio occidente y la modernidad al desarrollo de sus disciplinas y particularmente al arte como trabajo altamente especializado. La producción más calificada de imágenes, sonidos, ritmos, etc. es indisociable de la forma como aparecen a los humanos desde su infancia, y por lo tanto, bastante más allá de que tales funciones se desarrollen como trabajo especial (como conjunto de disciplinas). Según Juan Fló, los mecanismos que se ponen en juego en la percepción de cualquier forma de arte son los mismos, comunes (neuropsíquicas y simbólicas en sentido fuerte), que se activan para percibir el mundo en general.<sup>20</sup> Por esa vía, nos alejamos de considerar al referente un polo que “refleja” los objetos creados (imágenes, sonidos, etc.), o sea, como objetos cuya referencia es el “mundo real”. Y consecuentemente, de percibir el mundo desprovisto de objetos de arte. Concebir un mundo humano desprovisto de símbolos es similar a concebirlo sin herramientas: no se nos ocurre decir que éstas son creaciones que “hablan del mundo”; por el contrario, su producción como la de símbolos u obras de arte es constitutiva de lo humano y esta observación nos aleja de considerar los elementos de las obras de arte como “reflejos” de la realidad o ficciones que referirían un “mundo real” y humano *desprovisto* de tales objetos o interpretaciones. Más bien pone de un mismo lado obras de arte y mundo real como elementos pasibles de volver a ser simbolizados por igual. Toda vez que vemos arte o vemos al mundo estamos aplicando iguales disposiciones psíquicas y a la vez las plantillas culturales que contienen, en sí, la historicidad de sucesivas interpretaciones.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Véase Marx, Karl, *La ideología alemana*, Barcelona, Pueblos Unidos., Grijalbo, 1974

<sup>20</sup> “en el reconocimiento de la imagen (están) presentes mecanismos tan primitivos como los que operan en la percepción de los objetos reales” Juan Fló, *Imagen, Ícono, Ilusión, Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*, Montevideo, Universidad de la República, 1989, p. 18.

<sup>21</sup>Una obra de arte o, de forma más general, toda interpretación del mundo no puede sino reflejar un mundo “completo” que incluye en sí anteriores o posibles interpretaciones sobre el mundo, y desde esa perspectiva tiende a cero toda referencia a un mundo real de forma directa (como si lo viéramos por primera vez). Por otro lado, la relación dialéctica entre las capacidades psíquicas y las históricas hace que las primeras puedan hacer valer sus atributos actuando “contra el sentido común” tal como Ricoeur dice hacen los “filósofos de la sospecha”: Nietzsche, Marx y Freud (Allí radicaría, también, según Gastón Bachelard, el atributo principal de la ciencia: su “verdad” aparece

El problema de las condiciones de posibilidad del conocimiento (y del arte también) se ha vuelto un asunto de difícil solución para buena parte del pensamiento “posmoderno” construido para que naufrague allí toda aspiración universalista. Según Slavoj Zizek, la mayor parte de los actuales “estudios culturales” no toma posición sobre cuestiones humanas generales:

*Normalmente, los estudios culturales suponen la postura de la suspensión cognitiva característica del relativismo historicista: los teóricos del cine en estudios culturales, por ejemplo, ya no simplemente tienden a reducir dichas preguntas a la reflexión historicista sobre las condiciones en que determinadas nociones aparecieron como consecuencia de relaciones de poder históricamente específicas. En otras palabras, nos hallamos ante el abandono historicista de la cuestión acerca del “valor-verdad” inherente a una teoría considerada (...) el análisis se centra exclusivamente en desenterrar su “prejuicio” patriarcal, eurocéntrico, identitario y oculto. Muy bien, pero ¿cuál es la estructura del universo? ¿Cómo funciona realmente la psique humana?<sup>22</sup>*

Más adelante, agrega el filósofo esloveno:

*El problema de este procedimiento de relativismo historicista es que continúa dependiendo de un conjunto de presupuestos ontológicos silenciados (no tematizados) acerca de la naturaleza de la realidad y del conocimiento humano.<sup>23</sup>*

La pretensión de este modesto trabajo no será, por cierto, teorizar sobre esos presupuestos pero creo que esta parte atiende razonablemente esa cuestión vinculando aspectos históricos con aquellos atributos de la “psique humana”. Hay una postura que me interesa defender y es la de que los seres humanos cuentan con ciertas necesidades constituyentes como *sujetos iguales y vulnerables*, sujetos condicionados por ciertos atributos comunes como el de realizar inferencias o el de poseer habilidades sensibles comunes pero también, en sentido psicoanalítico, como vida consciente de su muerte. Tales disposiciones humanas hacen posible el desplazamiento crítico histórico (habilita la interpretación de espacio-tiempos muy distintos) y son causa de ruptura de la mera causalidad histórica. Es, por otra parte, lo que nos habilita a pensar algo común entre el arte rupestre del Paleolítico, la decoración neolítica de vasijas o una pintura contemporánea.

---

cuando cae la apariencia que sostiene la cultura, o de forma más general, cuando son derrotados los “ídolos” según los describiera Francis Bacon).

<sup>22</sup> Zizek, Slavoj en Butler, Judith, Laclau, Ernesto, Zizek, Slavoj, *Contingencia, hegemonía, universalidad, Diálogos contemporáneos en la Izquierda*, Argentina, FCE, 2000, p.232

<sup>23</sup>Ibíd. p.233

Si sólo hubiera hechos relativos a una interpretación históricamente construida, si no mediara tanto la distorsión que le imprimen la desigualdad constituyente de lo social como el sustrato de capacidades que pueden sostenerse más allá de los antagonismos sociales de una época, las “versiones del mundo” no tenderían a confrontarse (como en verdad lo hacen) y cada quien podría situarse en un mundo paralelo “no contaminado” por otro. Pensar esto no sólo tiene efectos teóricos sino prácticos. Por ejemplo, se podría argumentar que la visión del mundo de los dictadores uruguayos –justificada, como veremos, de acuerdo a ciertos postulados pre-liberales- es equiparable con la de aquellos que luchaban por restablecer las libertades públicas. Para sostener la primera versión del mundo fue necesario el ocultamiento de algunos hechos perfectamente observables que su posterior develamiento reconocibles como “verdades evidentes” por grandes mayorías constituyeron argumentos de peso para derrotar la dictadura. O sea, los mundos posibles entran en crisis porque las praxis de los sujetos colectivos –y sus aspiraciones universalistas- son negadas por la presencia de otros sujetos y otras praxis.

Una verdad como conocimiento de algo particular o “singular” es siempre algo pronto a ser parte de alguna pretensión universalizadora. No es necesario apelar a los meta-relatos filosóficos que menciona Lyotard: participamos en todo momento de construcción teóricas de gran alcance, más o menos accesibles a su análisis crítico, de la misma manera que podemos movernos y vivir en un tren sin necesidad de pensar en ello. Es la existencia de un universo común de referencia que incluye tanto condiciones humanas generales como creencias y memoria comunes, lo que habilita el desplazamiento desde un punto de vista a otro, o sea, a ejercer la crítica, transformar la realidad y las relaciones de poder.

Cada mundo posible debe afirmar su universalidad doblemente; apelando a condiciones de posibilidad *humanas generales* y a condiciones históricas particulares y contingentes. Es esa amplitud de campos (en los hechos, inabarcable para cualquier postura ideológica o filosófica) lo que marca la potencialidad de que ciertas praxis se vuelvan hegemónicas tanto como habilitantes de la crítica o el rechazo. Una amplitud tal de “lo común” que nos aleja de la arbitrariedad que supondría una proliferación infinita de mundos distintos e inconexos entre sí.

Si hay algo definitorio, que subyace a cualquier forma de vivir, estar o sentir en el mundo, es la implacable necesidad de *ser colectivamente* que se resuelve contradictoriamente, en primer lugar, por nuestra *previa e insoslayable* condición de iguales en la desigualdad, y en segundo lugar, por nuestra vocación

de inscribir lo universal en lo particular y lo particular en lo universal, tal como dice Adorno.

Este trabajo empieza con una crítica filosófica a la proliferación de particularismos y una defensa de la necesidad del universalismo. Un camino, en lo ideológico y filosófico, en buena medida inverso a la historia que aquí se relata.

## Capítulo 2-1- Sobre el concepto de “hegemonía”.

Raymond Williams otorga a la hegemonía un sentido “cultural”:

*La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentalmente constitutivos- que en la medida que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto (...) Es decir que en el sentido más firme, es una “cultura”, pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares.<sup>24</sup>*

Esta descripción debería complementarse con el importante atributo de cambio permanente constitutiva de la cultura moderna y capitalista. El término “cultural” y “cambio cultural” expresa –al interior de la “cultura occidental”- la continua ruptura de hábitos y costumbres por los que se reelaborara el dominio de los menos sobre los más en sucesivas transformaciones de sus formas de vivir, de sentir y pensar, de *estar en el mundo*. Es un fenómeno que conocemos justamente

---

<sup>24</sup> Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000, p. 133

a partir de todo aquello que se vuelve viejo, lo que deja de existir. Las formas hegemónicas de dominio conforma *una* cultura como proceso de constante *cambio cultural* por la emergencia siempre renovada de dispositivos que acompañen la aceleración productiva y mercantil y la “aculturación” que exige a todos los pueblos del planeta someterse a dicha aceleración, reproduciendo en cada estadio, una particular forma del abismo inicial entre los que acumulan riqueza y los que quedan a merced de ser usados o descartados en esa acumulación. Lo “occidental” produce infinidad de expresiones (“culturales”) a nivel de los hábitos, creencias, deseos que se rompen continuamente creando la ilusión que nuestro mundo es bien distinto a cada instante cuando, en realidad, es bien parecido por siglos. Nuestra cultura desde un punto de vista más general y duradero, como sujeción a las lógicas del capital, es la cultura de la ruptura (de todo lo “nuevo” que necesita adosar a su vieja permanencia lucrativa y acumulativa). Obliga a sucesivas articulaciones hegemónicas al interior de las naciones y entre el centro y la periferia en el mundo.

Las actuales exigencias del capital tuvieron su fase inicial impulsada por sujetos colectivos desde antes del Renacimiento europeo (mercaderes, burgueses, pensadores humanistas, príncipes en ciudades estados, artesanos y fabricantes comprando trabajo asalariado). A partir de allí se reproducen agencias similares como “variaciones sobre un mismo tema”, donde lo simbólico circula íntimamente unido a las prácticas materiales de apropiación, producción y comercio<sup>25</sup>. Lo ideológico como *sistema formal y articulado de ideas* (habitualmente identificada como expresión teórica ilustrada) es siempre mucho más; implica –en palabras de Althusser- una materialidad que corresponde a las prácticas humanas<sup>26</sup>. Lo ideológico es siempre –en primera instancia- la forma en que todos simbolizamos nuestras formas de estar en el mundo. El proceso material del capitalismo se sostiene tanto en la generalización de las prácticas económicas como en la forma de ser simbolizadas capaces de reproducirlas como naturales o necesarias desde siempre y para siempre. La búsqueda de lucro y éxito individual, la fuerte racionalidad instrumental y los constantes “cambios culturales” en esa acelerada dinámica, constituye una unidad indivisible con la

---

<sup>25</sup> La teoría que adoptamos aquí sobre el capital toma distancia de su comprensión como “sujeto” tal como aparece en las corrientes estructuralistas del marxismo. Sobre este tema ver Benefeld, Werner: “El capital como sujeto y la existencia del trabajo” en *Marxismo abierto*, Buenos Aires, Herramienta, 2007, p.70.

<sup>26</sup> “ideología existe en un aparato ideológico material que prescribe prácticas materiales reguladas por un ritual material, prácticas éstas que existen en los actos materiales de un sujeto que actúa con toda conciencia según su creencia” Althusser, Louis: “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado” en la Web: [https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/althusser1.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/althusser1.pdf)

realización económica del capital. Es imposible desligar el *sentido económico* de este proceso de los mecanismos mentales o simbólicos que le son propios.

La construcción contemporánea hegemónica más importante refiere entonces, más allá de características disímiles de su inscripción territorial (el proceso siempre implica resistencias y niveles de aceptación diferentes), en un incesante avance de la economía y la propiedad privada capitalista que, tomando las palabras de Williams, terminan conformándose en *cultura*. Mundo posible (no necesario) alcanzando hoy extraordinarios niveles de productividad en una diversidad de formas de *verdad capitalista*. La forma en que todas las esferas de la vida y por lo tanto, el sentido común (o “sentidos comunes” en plural, de acuerdo a distintas tradiciones y territorios) y la memoria de los pueblos resulta “colonizada” por lógicas mercantiles se realiza material y simbólicamente como operación *hegemónica* que los sujetos dominantes toman a su cargo, sustentándola discursivamente en “la necesidad económica”, en la “racionalidad política” o incluso como justo proceder en una guerra inevitable contra “el mal” o “el terrorismo”.

Construir contrahegemonía será por lo tanto, en primer lugar, poner en duda tal proceso como algo necesario o “natural”; es decir, revocar el *modus operandi* capitalista, de carácter eminentemente económico relativo a la preservación y expansión de propiedad privada y su carácter crecientemente monopólico ya que allí se encuentra el nudo originario y núcleo organizador de una vida que –según Marx– los sujetos dominantes deben revolucionar constantemente<sup>27</sup>.

La *hegemonía* es un concepto por el que el pensador italiano, Antonio Gramsci, entiende la unidad ética de toda agencia política del sujeto colectivo (en su teorización vinculada a su esencia económica como “clase social”), es decir, hegemonía es el poder que tiene una clase para imponer sobre las demás su hegemonía cultural y por esa vía el control del estado y la sociedad civil concebidos como una unidad. Su pensamiento, como filosofía de la praxis, supone que las bases de toda ética y política están ya dadas en los grupos sociales donde el ser humano participa de forma espontánea a través del “sentido común” siendo, en cambio, su capacidad universal (común a todos los seres humanos) de “ser filósofos” que se alcanzan formas superiores de estar en el mundo, de ser *agentes*

---

<sup>27</sup> “La burguesía no existe sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de trabajo, es decir, todas las relaciones sociales” Marx, Karl, Engels, Federico, *El manifiesto comunista*. En la Web: <https://sociologia1unpsjb.files.wordpress.com/2008/03/marx-manifiesto-comunista.pdf>, p. 30

políticos conscientes de su capacidad de filosofar y elevarse críticamente para resimbolizar la vida en general y disputar la “hegemonía cultural”:

*La relación entre filosofía “superior” y sentido común está garantizada por la “política” (...) La comprensión crítica de sí mismos se produce (...) a través de una lucha de “hegemonías” políticas, de direcciones contradictorias, primero en el campo de la ética, luego en el de la política, hasta llegar a una elaboración superior de la concepción propia de la realidad. La conciencia de ser parte de una determinada fuerza hegemónica (o sea la conciencia política) es la primera fase de una ulterior y progresiva autoconciencia, en la cual se unifican finalmente la teoría y la práctica<sup>28</sup>*

En Gramsci, lo ideológico y lo filosófico tienden a unirse en un proceso de intermediación (traducción) que realizan los “intelectuales orgánicos” de lo dado espontáneamente en el sentido común. La “ideología” que supone Gramsci para la agencia del proletariado como clase subordinada ya *es política* y se sustenta en una visión orgánica del mundo (sustentable “filosóficamente” de acuerdo a los avances teóricos y científicos) aunque participe de los atributos de otras ideologías en el sentido “cultural” que asigna al término:

*Pero en este punto se plantea el problema fundamental de toda concepción del mundo, de toda filosofía que haya llegado a ser movimiento cultural, “religión”, “fe”, o sea, que haya producido una actividad práctica y una voluntad y que se contenga en ellas como “premisa” teórica implícita, (una “ideología” podría decirse, si se da al término “ideología” precisamente la significación más alta: la de concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de vida, individuales y colectivas –o sea, el problema de conservar la unidad ideológica de todo el bloque social cimentado y unificado por aquella determinada ideología precisamente.<sup>29</sup>*

La visión de Gramsci establece una relación directa entre política e ideología (como “visión del mundo”): es más, para dar la batalla política es necesario dar la “batalla cultural”, lo cual significaba poner del lado de los comunistas una unidad ideológica tal capaz de integrar “todas las manifestaciones de la vida” (incluso del arte).

---

<sup>28</sup> Gramsci, Antonio, *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 373

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 369

Los fracasos políticos del socialismo en el mundo quedaron estrechamente unidos a la crítica sobre la centralidad con que el marxismo adjudicó a la economía; por el contrario, el carácter cultural de los aportes de Gramsci tendió una mano a los teóricos de la izquierda contemporáneos dispuestos a compatibilizar sus nuevas posturas no esencialistas con la necesidad del cambio social. En este punto se despliega el pensamiento de Ernesto Laclau y Chantall Mouffe. La continuidad gramsciana para su elaboración del concepto de hegemonía, muy debatido desde que ambos publicaron su obra “*Hegemonía y estrategia socialista*”, es expresamente admitida por ambos. Sin embargo, retoman el concepto desde un segundo “giro lingüístico” de la filosofía:

*Su condición inherente (de la hegemonía) es que una fuerza particular asuma la representación de una totalidad que es radicalmente inconmensurable con ella. Este tipo de “universalidad hegemónica” es el único que una comunidad política puede alcanzar*<sup>30</sup>

Tal representación es, según los autores, una función del *discurso*, categoría que asume un rol protagónico en la filosofía contemporánea en el preciso momento en que comienza a renunciarse a toda inmediatez a “las cosas mismas”. Es una historia que los autores resumen así:

*...la categoría de “discurso” tiene una tradición que remonta a las tres principales corrientes intelectuales del siglo XX: la filosofía analítica, la fenomenología y el estructuralismo. En las tres, el siglo comenzó con una ilusión de inmediatez, de un acceso no mediado discursivamente a las cosas mismas –el referente, el fenómeno y el signo, respectivamente-. En las tres, sin embargo, esta ilusión de inmediatez se disuelve, en un cierto punto, y debe ser reemplazada por una u otra forma de mediación discursiva. Esto es lo que ocurre en la filosofía analítica en la obra del último Wittgenstein, en fenomenología con la analítica existencial de Heidegger, y en el estructuralismo con la crítica posestructuralista del signo.*<sup>31</sup>

El análisis de los autores se construye, por un lado, a partir de las teorías de Saussure, por el que los significados sólo pueden comprenderse en una cadena de diferencias (por ejemplo, “padre” en relación a “madre”, “hijo”, “hermano”, etc.) y por otro, de la paradoja (presente en el pensamiento de Hegel) por la que los límites de un espacio solo puede concebirse en relación a lo que excede ese

---

<sup>30</sup> Laclau, Ernesto, Mouffe Chantall, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 10.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p.11

límite, como algo “externo” a él. El discurso resuelve el significado de cada elemento interno en relación a elementos “flotantes” (no asignados a un discurso particular) o externos (concebidos como antagónicos). Esa articulación es lo que, en el plano subjetivo de los individuos, se internaliza, por así decirlo, como “posición de sujeto”, es decir, no habría sujeto (en sentido cartesiano dotado de autonomía para afirmar, negar o dudar) sino como posibilidad de constituirse como tal discursivamente. La capacidad hegemónica articula un discurso inscribiendo elementos “flotantes”, no especialmente originados para pertenecerle exclusivamente, y oponiéndolos a los articulados por otra aspiración hegemónica necesariamente opuesta:

*Sólo la presencia de una vasta región de elementos flotantes y su posible articulación a campos opuestos –lo que implica una constante redefinición de estos últimos- es lo que constituye el terreno que nos permite definir a una práctica como hegemónica<sup>32</sup>*

El proceso de hegemonizar refiere a la relación con alguna exterioridad que determinaría el *antagonismo* por la que una cadena de diferencias inicial (donde se multiplica la posibilidad de sentidos) se convierte –en relación a lo externo- en “cadena de equivalencias” (se simplifica y homogeniza un mismo sentido<sup>33</sup>). El antagonismo se define, consecuentemente, por aquello que impide la propia dinámica de tal cadena de equivalencias<sup>34</sup>, en primer lugar oponiendo a esta, otra cadena de equivalencias también lo suficientemente homogénea y cerrada. Esta “identidad” –discursiva- es la que identifican los autores desligándose ya de la ontología de la clase (Gramsci) como atributo “último” que aseguraba recomponer la hegemonía en un mismo sentido previamente dado (tanto en atención a su carácter económico fijo como a una visión teleológica de la historia).

Desde mi punto de vista, aun aceptando la imposible determinación económica de la identidad de un sujeto político, dudo que ésta se construya más allá de los aspectos “materiales” (se entiendan estos como expresión de “clase” u otras formas sociales y sensibles de pertenencia). Por eso, creo que la categoría de “sujetos colectivos” salva el problema de la mera clasificación económica (como

---

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 179

<sup>33</sup> “la lógica de la equivalencia es una lógica de la simplificación del espacio político, en tanto la lógica de la diferencia es una lógica de la expansión y complejización del mismo” *Ibíd.* p. 174

<sup>34</sup> “...en el caso del antagonismo nos encontramos con una situación diferente: la presencia del Otro me impide ser totalmente yo mismo” *Ibíd.* p. 168

la de “clase social”) y vincula la identidad de una forma bastante más abierta e indeterminada, a construcciones simbólicas en un sentido similar al que nos propone Laclau. La no determinación no es sinónimo de no ocurrencia. Cuestiones, por ejemplo, como la explotación económica, la desocupación o el inevitable registro de la desigualdad en la vida cotidiana serían ya una parte importante de los sujetos, antes de que aparezca un discurso capaz tenerlos en cuenta. De la misma manera, el “sujeto colectivo feminista” salva la búsqueda de alguna esencialidad en el “cuerpo de la mujer”, cuestión sin embargo imposible de obviar al construir una subjetividad colectiva feminista. Por lo tanto, es acertado afirmar que la participación de los proletarios es más probable que la de dueños de los medios de producción en un sujeto revolucionario como que la participación de mujeres es más probable que la de hombres en un sujeto colectivo feminista. Más aún cuando todos estos elementos materiales, sensibles, pueden concebirse anteriores y condicionando los discursivos. Sin embargo, está claro que la necesaria ocurrencia de aspectos materiales o sensibles no es, entonces, condición necesaria -y menos suficiente- para conformar el discurso que finalmente dará identidad a los sujetos colectivos.

Mi análisis toma distancia de lo que bien podría interpretarse como una “ontología del discurso” por la que el lenguaje asume un papel paradójicamente *esencial*. Este trabajo intenta justificar la centralidad de los sujetos colectivos. Creo por lo menos en la coexistencia de los discursos con objetos, cuerpos, sensibilidades, entidades en buena medida no discursivas que reclaman o habilitan –por el mero hecho de existir- un conjunto de discursos y rechazan otros, así como también, los discursos son capaces de construir o modelar la sensibilidad y la materialidad de las prácticas humanas en el mismo sentido que Althusser (vía Pascal)<sup>35</sup> lo había observado. He querido tomar en cuenta la propuesta de estos pensadores lo relativo a cómo la enunciación define posibilidades e imposibilidades de un sujeto político. Sin dudas, la lucha política configura la identidad mejor expresada de los antagonistas a través de sus discursos, de su capacidad de establecer una cadena de significados en relación antagónica con otros. Sin embargo, lo analizado del caso uruguayo sugiere también un costado “no enunciable” (o no enunciado) que –tal como claramente aparece hacia el final del período- puede interpretarse como causa para reelaborar las identidades discursivas. Encuentro una importante dificultad teórica (a la que este trabajo, por cierto no puede resolver correctamente) por la que la teoría expuesta –o por lo

---

<sup>35</sup> Ver Althusser, Louis: “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado” ([www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/althusser1.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/althusser1.pdf)). El autor toma de Pascal su reflexión por la cual deriva la condición de cristiano de las prácticas (normas y rituales) cristianos.

menos según la he comprendido- desliga el discurso de circunstancias previas o coexistentes, materiales, éticas o sensibles al momento de toda enunciación significativa.

Los aportes de Mouffe y Laclau parecerían más fructíferos para comprender el antagonismo político como distintos “juegos de posición” en lucha por el gobierno y posiblemente menos para abordar el antagonismo “cultural” en el sentido de la cita de Williams que inicia este capítulo. Por cierto que las disputas políticas suponen discursos encontrados que dirimen sus posibilidades en tanto capaces o no de articular elementos diferentes. Por ejemplo, el discurso de la izquierda que emerge después de la dictadura debió articular la aceptación del significado hegemónico de la “democracia” con una “reescritura” de su pasado (ligado a su crítica de las “libertades burguesas”). Mi perspectiva intentará asociar las operaciones discursivas con la prioritaria agencia y decisiones de un sujeto político que toma a su cargo reformular el discurso de “la izquierda”. Pero tal cosa se explica no solo por las operaciones discursivas sino como resultado de una subjetividad *hecha* no sólo de discursos sino de aspectos profundamente ético-sensibles como fue la experiencia dramática del sujeto revolucionario: algo que – paradójicamente- redundó en lo que podríamos denominar “una caída en silencio”.

Creo que, en general, la visión que actualmente posiciona lo político sobre lo ideológico se deriva de cierta renuncia a la lucha “cultural” anticapitalista; algo que sí ocurría en los sesenta y setenta en Uruguay donde lo político se entendía más como traducción circunstancial y abierta de *lo ideológico*.

El sujeto revolucionario y socialista de los sesenta y setenta –desde mi punto de vista- fue capaz de cuestionar las formas primarias de simbolizar, no meramente circunstanciales. Es decir, su propuesta era en torno a mundos posibles y por eso no solamente política sino cultural e ideológica en el sentido que tomo de Gramsci y de Williams. Su fortaleza pudo medirse en múltiples acercamientos con el arte, como fragua de simbolizaciones posibles. Los múltiples intercambios subjetivos unen en el mismo hecho la canción popular, el teatro independiente, la “escritura comprometida” de autores como Mario Benedetti o Eduardo Galeano, la defensa de lo público frente a lo privado, la formación de cooperativas, etc. Subjetividad unida a mecanismos de cooperación y solidaridad, de minimización del éxito personal así como una actitud esperanzada con respecto al futuro cercano. Dicha construcción apareció claramente supeditada a una *futura* sustitución del poder “in totum”. Su afirmación creó una multiplicidad de colectivos políticos y sociales donde premisas de orden solidario y comunitario

podían exhibir superioridad sobre compromisos de carácter individual, de prestigio personal o directamente competitivos.

Amparo Menéndez-Carrión encuentra en esa construcción, una larga e histórica agencia de “hacedores y custodios de lo público”<sup>36</sup>. Sin dudas que los antecedentes importan y la autora es especialmente clara en demostrar algunas “permanencias”. El problema está –desde mi punto de vista- en hacer visible también la ruptura: el antagonismo de los sesenta pudo tener sus antecedentes en lo aquella construcción, pero –según mi punto de vista- su mayor carga energética provino de la esperanza en otro mundo donde finalmente desapareciera la apropiación individual del trabajo colectivo. Un teatro independiente, como por ejemplo El Galpón y su espléndida dedicación de tipo comunitaria y sin fines de lucro que caracterizó la acción de aquellos teatreros antes de la dictadura, fue un fenómeno absolutamente tributario de una afirmación ideológica contrahegemónica, ética, sensible y discursiva en pos de un mundo socialista.

En la original perspectiva de Amparo Menéndez-Carrión la hegemonía en Uruguay corresponde a la construcción de un “modelo ejemplar de polis” que –si lo interpreto correctamente- pudo oponerse, a nivel “cultural” y de prácticas sociales colectivas, a los peores efectos de la apropiación capitalista. Veamos como describe la autora ese modelo propio del Uruguay de la primera mitad del siglo y sobre todo, la formación de una mentalidad cuya mayor estima era el bien común:

*coloca esa estima en el involucramiento activo, es decir, en prácticas horizontales propias de la organización colectiva. Estas prácticas confieren distinción en tanto permite a las personas aparecer, es decir, ser en el mundo (en común) concretando el momento-individual en la hechura de bienes (públicos). La gama de posibilidades es amplia. Comprende la modalidad sindical, las asociaciones estudiantiles, las comisiones de fomento de las escuelas públicas, o cualquier quehacer de cooperación horizontal en condiciones de contribuir a la densa trama de públicos activos del que se nutre el flujo del espacio discursivo de la polis.*<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Menéndez-Carrión, Amparo, *Memorias de Ciudadanía, Los avatares de una polis golpeada, La experiencia uruguaya*, Montevideo, Fin de Siglo, 2015. Ver especialmente la relación que concibe la autora entre esa categoría y el “Capital-polis” *Memorias de ciudadanía... Vol. III, Cap. 11, (III) “Hacedores de lo público y capital habilitante”*, p. 50.

<sup>37</sup> *Ibíd.* Vol. II, p. 460

El origen de este modelo puede rastrearse a partir de los albores del siglo XIX y a pesar del actual embate del neoliberalismo, aún ostenta capacidad de sobrevivencia. Siempre según Menéndez, a partir del autoritarismo, *la contrahegemonía es neoliberal* intentando imponerse sin lograrlo del todo y por tanto, produciendo lo que la autora llama un estado de “disonancia discursiva”. Esta visión es “inversa” formalmente a la propuesta por Gramsci en el sentido que atribuye una carga positiva a lo hegemónico y negativa a lo contrahegemónico:

*(...) me propongo dar cuenta del momento hegemónico de la polis (configuración, estabilización y pérdida de hegemonía) en un estado-nación concreto en el cual cabe situar el discurso neoliberal en tanto momento contrahegemónico. Para justificar un giro metodológico de esta índole parto de dos consideraciones. La primera es que movilizar la noción de hegemonía en registro gramsciano no demanda, en términos conceptuales, plantear la hegemonía como necesariamente opresora o constrictora en su lógica. Del mismo modo, las contra-hegemonías no requieren ser entendidas como “empoderadoras” en sentido de propender, necesariamente, hacia la resistencia o la liberación de la opresión capitalista<sup>38</sup>.*

Antes de abordar esta inversión teórica, resulta problemático ubicar la hegemonía y la contrahegemonía en el Estado o en las prácticas ciudadanas relativas a lo público sin detenerse en la agencia de sujetos políticos colectivos. El análisis de la primera mitad del siglo pone el foco en la existencia de ciertas élites políticas manteniendo cierta independencia del poder económico, sin embargo, sería imposible atribuirles un carácter emancipador (más allá de si se lo calificara como hegemónico o contrahegemónico). Ni los partidos tradicionales –y su forma de constituir un sujeto colectivo- ni su paulatina sustitución por la agencia del sujeto autoritario pudieron resolver los problemas de la hora a favor de los más desposeídos. Por el contrario, tanto unos como otros finalmente encauzaron las nuevas condiciones de explotación y acumulación capitalista desigual en favor de los sectores económicamente dominantes (latifundistas, grandes comerciantes, banqueros y especuladores financieros).

Una particular situación histórica periférica de pequeña nación proveedora de materias primas no estratégicas (dada la ausencia de minerales u otros productos necesarios para la acumulación industrial o bélica de las metrópolis) hizo posible una administración estatal y una sociedad civil con gran presencia de capas medias que priorizaron sobre el mero enriquecimiento (en gran medida por la vía de los hechos y de sus posibilidades) su “prestigio personal” en las esferas

---

<sup>38</sup>Ibíd. Tomo I, p. 83.

públicas. Sin embargo parecería innegable, a la luz de lo acontecido, que la doble condición plural e igualitaria que ideológicamente se instala en las formas de asumir la ciudadanía, no fue lo suficientemente fuerte para impedir que la agencia de los dictados del capital finalmente decidiera el juego.

La interpretación de lo hegemónico que se intentará aquí para el caso uruguayo, no admite la inversión teórica propuesta por Menéndez y solo entiende como verdaderamente contrahegemónica la propuesta de la izquierda socialista y revolucionaria (que la autora interpreta como parte del ascenso de las lógicas de un mundo bipolar y juegos de “suma-cero”<sup>39</sup>) porque fue la única capaz de cuestionar la hegemonía cultural del capital más allá de la condición altamente “amortiguadora” del modelo ensayado. Fueron tales luchas por la hegemonía las que pusieron en un primer plano el problema de la propiedad y la condición periférico- dependiente de Uruguay en un mundo capitalista que pudo concebirse próximo a fenecer. Aunque tal proyecto contrahegemónico estuvo, en gran medida sustentado teóricamente por el marxismo, sus prácticas políticas reunieron tres sujetos colectivos que paulatinamente lograrán unirse. Fuertemente afincados en la historia uruguaya y a la vez, claramente abiertos al mundo ellos fueron los partidos políticos de izquierda, y los movimientos obrero y estudiantil, este último fuertemente asociado a la “cultura letrada”. Son las vertientes que finalmente conformarán el sujeto político revolucionario.

La historia de tal sujeto “contrahegemónico” tiene tres momentos: su emergencia durante los sesenta, su resistencia al autoritarismo (fines de los sesenta a principios de los ochenta), su conflicto y disolución tras el surgimiento de una nueva izquierda hacia el final de la dictadura y su “olvido” -nunca del todo resuelto- desde aquellos años hasta ahora. Creo que su perfilamiento fue tan claro como potente hasta el punto de considerarlo –sin temor a equivocarme- el proyecto contrahegemónico más importante que tuvo Uruguay desde su conformación como nación hasta ahora. A diferencia de lo propuesto por Menéndez, debería apreciarse la continuidad de las agencias del capital y sucesivas formas políticas de asociación: durante la primera mitad del siglo, con la profesionalización de una agencia política relativamente autónoma del poder económico; desde los sesenta, con un sujeto cívico-militar que disciplinará el disenso y finalmente, de la salida de la dictadura al presente, con gobiernos bastante distintos entre sí, pero incapaces de oponer alguna forma de resistencia. Comprendo (a la inversa de lo que hace la autora) como episódico la defensa de lo público que ella encuentra estable, y no concibo sino como estable el capitalismo,

---

<sup>39</sup> *Ibíd.* Vol. I, p. 316

la opresión colonial o neocolonial, el permanente asedio de lo común y lo público que la autora otorga carácter episódico y propio del último tramo de la historia. Para defensa de mi perspectiva encuentro demasiada estabilidad en el horizonte ético e ideológico proyectando luz desde los albores de la nación por mandato del capital.

El mundo que construyó el sujeto político que devino de las disputas entre “doctores” y “caudillos” de fines del siglo XIX tiene el sello del Leviatán político y la empresa capitalista. El sujeto colectivo que hace posible el batllismo, está marcado por la necesidad de superar los derramamientos de sangre que le anteceden. El camino de un silencio componedor reprimió toda exteriorización de la violencia (que sin embargo, retorna constantemente). La usanza liberal y “civilizadora” moderna debió afirmarse en un territorio marcado por la “barbarie” construyendo dos historias paralelas: una visible, letrada y pública, y otra oculta y violenta. Si la primera tiende a realizarse en sujetos crecientemente calificados para la administración pública y en una fuerte institucionalización social amortiguadora, la segunda lo hace a partir del genocidio indígena, la violencia política y la barbarie de la dictadura<sup>40</sup>. El sujeto político dominante (fundamentalmente batllista) pudo encauzar “un estado de bienestar” reafirmando lo visible y conteniendo lo invisible mientras obtuvo los recursos provenientes de la renta de la tierra. Cuando esto ya no fue posible, hacia los sesenta, afloró la historia reprimida en el sentido común y la memoria popular, proyectando sus estrategias violentas al conjunto de los actores. Las operaciones hegemónicas debieron, en ese instante, ceder paso a las más directas de coerción donde la tecnología militar se erigió como un factor determinante.

---

<sup>40</sup> Ver Achugar, Hugo, Caetano, Gerardo: *Identidad uruguaya: mito, crisis o afirmación*. Montevideo, Trilce, 1992, p.26. Alicia Migdal se pregunta allí: “¿cómo se formaron las larvas del terror en el Uruguay de fiesta democrática? ¿De dónde salieron los torturadores que fueron con nosotros a la escuela laica gratuita y obligatoria y vivieron en nuestro barrio y en determinado momento imprevisible “pasaron al acto”?”

### **Capítulo 3-1- Ideología, política y utopía.**

Las primeras reflexiones críticas sobre ideología (y “los ideólogos) tienen un sentido “negativo”. Así aparece en parte de la obra de Carlos Marx, claramente en *La ideología alemana*<sup>41</sup> donde se interpreta como deformación (“inversión” en el mismo sentido que una cámara oscura refleja su objeto). Marx percibió una contradicción entre la práctica del trabajo obrero y su representación en el mundo de las ideas. Posteriormente en el marxismo, un creciente abandono de la simple “determinación” de la economía sobre los aspectos superestructurales, posicionaron a “lo ideológico” como un problema filosófico de primer orden. En ese sentido deben ubicarse las teorías filosóficas de Lukács, Althusser y Gramsci y sus posibles traducciones político-ideológicas en el “eurocomunismo” y en general, en la crítica que los propios marxistas pudieron realizar –durante los sesenta a los ochenta- del “socialismo real”. Una reflexión de Paul Ricoeur,

---

<sup>41</sup> Marx, Carlos, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974.

retoma el carácter del problema de acuerdo a los Manuscritos Filosóficos donde el aspecto “material” de lo ideológico aparece vinculado a la praxis de los sujetos. El pasaje de una concepción negativa de la ideología a su afirmación (positiva) como “visión del mundo” intenta resolver la paradoja señalada por Mannhein por la cual el concepto de ideología –como falsa conciencia- podría aplicarse al propio marxismo. En palabras de Ricoeur:

*(...) si todo cuanto decimos es prejuicio, si todo cuanto decimos representa intereses que no conocemos, ¿cómo podemos elaborar una teoría de la ideología que no sea ella misma ideología?*<sup>42</sup>

La propuesta de Ricoeur es la de aceptar la deformación no sin antes asumir la estructura simbólica de la vida social que supone no ya deformación sino la necesaria representación del mundo unida a la praxis:

*Si la vida social no tiene una estructura simbólica no hay manera de comprender cómo vivimos, cómo hacemos cosas y proyectamos esas actividades en ideas, no hay manera de comprender cómo la realidad pueda llegar a ser una idea ni como la vida real pueda producir ilusiones; estos serían hechos simplemente místicos e incomprensibles. Esta estructura simbólica puede pervertirse precisamente a causa de intereses de clase, etc., como lo ha mostrado Marx, pero si no hubiere una función simbólica operando ya en la clase más primitiva de acción, yo por mi parte no podría comprender cómo la realidad produce sombras de ese tipo. Por eso busco una función de la ideología más radical que la función de deformar, de disimular. La función deformadora sólo comprende una pequeña superficie de la imaginación social, del mismo modo que las alucinaciones o ilusiones constituyen solamente una parte de nuestra actividad imaginativa en general.*<sup>43</sup>

Un poco más adelante, Ricoeur hará suya la pregunta de Geertz: *¿cómo una idea puede surgir de la praxis si la praxis no tiene inmediatamente una función simbólica?* La ideología adquiere, por esta vía, ribetes que Ricoeur llama de orden cultural:

*Sostengo pues la hipótesis de que cuando se trata de seres humanos no es posible un modo de existencia no simbólico y aún menos un tipo no simbólico de acción. La acción está inmediatamente regida por moldes culturales que suministran plantillas o modelos para organizar procesos sociales y psicológicos*

---

<sup>42</sup> *Ibíd.* p. 51

<sup>43</sup> *Ibíd.* p. 51

(...) Así como los modelos en el lenguaje científico nos permiten ver cómo se manifiestan las cosas, nos permiten ver las cosas como esto o aquello, de la misma manera nuestros moldes o plantillas sociales articulan nuestros papeles, articulan nuestra posición en la sociedad como esto o aquello. Y tal vez no sea posible ir más allá de esta primitiva estructuración.<sup>44</sup>

Ricoeur establece una clara distinción entre el necesario vínculo de lo simbólico con la praxis y otra actividad suplementaria de “deformación”. La ideología comprendida en su forma más básica e ineludible es función humana simbólica, mientras que una “pequeña superficie de la imaginación social” ocurre como operación suplementaria: así como sabemos qué es lo real (vinculado estrechamente a lo que hacemos y cómo los simbolizamos) sabemos qué es lo meramente imaginado.

La prioridad que asume la metáfora, desde esta perspectiva, da cuenta de cierta incapacidad de abordar cuestiones últimas que superen esa “primitiva estructuración”, es decir, a la imposibilidad de referir el mundo “objetivamente”, sin mediación simbólica.

Sin embargo, tal cosa no eximiría, es más –según lo creo– obliga una búsqueda y comprensión de los juegos metafóricos cuando conforman amplias unidades de sentido con chance de volverse hegemónicas y cómo son o no capaces de “tratar” la desigualdad. Una micro estructura del sentido -la metáfora-<sup>45</sup> es común a diferentes macro estructuras de sentido más o menos estables, ordenadas y concretas (como mundos posibles) en lucha por alcanzar hegemonía. Y en ese plano, nuestra intervención no queda ligada a un (imposible) juicio neutro u objetivo, sino a las praxis que imponen los mundos posibles en virtud de la desigualdad constituyente de lo social, y por tanto, de los antagonismos y su resolución. Así como la metáfora produce un sentido antes impensado y desarma una interpretación dada del mundo, es posible reconocer la *amplitud* o la *fuerza* de un “horizonte de sentido” como producción metafórica (creativa) que amplía continuamente el sentido de las praxis vitales más comunes y las formas de desigualdad que contienen. Ese aspecto dinámico, metafórico productivo, es el

---

<sup>44</sup> Ibíd. p. 54

<sup>45</sup> Ver, también de Ricoeur, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megalópolis/La Aurora, 1977. La visión productiva de la metáfora como núcleo del símbolo trasciende el “sentido” (lo que se dice del objeto) y la “referencia”(el objeto) tal como aparece en Frege, refiere al carácter creador, aquello que no estaba y aparece como plus-valor para una reinterpretación desde otra perspectiva antes no imaginada (la imaginación es, según el autor, en buena medida responsable de ese desplazamiento)

que, por ejemplo, tuvo que ser introducido por los sujetos dominantes sobre el creciente valor del conocimiento y las mercancías intangibles (el “general intellect”, según Marx<sup>46</sup>) para “lubricar” las nuevas dinámicas empresariales. Las metáforas que afloran a un primer plano son las de “capital humano”, trabajo creativo, originalidad, disposición hacia lo nuevo, capacidad emprendedora, etc. Todas ellas con signo opresor destinadas a afirmar y consolidar la desigualdad y la exclusión de quienes no pudieran alcanzar –en primer lugar por la mediación educativa- tales competencias intelectuales “flexibles”.

¿Cómo actúa el poder sobre la ideología reproduciendo la desigualdad y a la vez, estableciendo las “plantillas” de orden cultural que nos contienen a todos? Ricoeur se pregunta:

*¿Cómo es posible que la ideología desempeñe estos dos papeles, el primitivo papel de integración de una comunidad y el papel de deformación del pensamiento por obra de intereses? (...) Me pregunto si el punto decisivo no será, como lo sugirió Max Weber, el empleo de la autoridad en una comunidad dada<sup>47</sup>*

La falsificación que denunciaba Marx estuvo siempre relacionada al poder; a la imposibilidad de escapar a la presión de la autoridad; a que su perspectiva situada se vuelva neutra, “objetiva”, adquiera “universalidad”. La deformación está ya presente en la profusa e insoslayable jerarquización de la vida social donde circula:

*La legitimación de un liderazgo nos coloca frente al problema de la autoridad, de la dominación y del poder, frente al problema de la jerarquización de la vida social. Aquí la ideología tiene un papel bien significativo. Por más que aparezca de manera difusa cuando se la considera tan sólo en su función integradora, el lugar que ocupa la ideología en la vida social tiene una concentración especial. Este lugar privilegiado del pensamiento ideológico se da en la política; aquí surgen las cuestiones de legitimación. El papel de la ideología consiste en hacer posible una entidad política autónoma al suministrar los necesarios conceptos de autoridad que le dan significación.<sup>48</sup>*

Desde el punto de vista de las luchas por la hegemonía, las falsedades del poder solo entrarían dentro del campo de “lo visible” con la intervención de

---

<sup>46</sup> Esta idea la desarrolla Paolo Virno en *Gramática de la Multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporánea*, Buenos Aires, Colihue, 2003

<sup>47</sup> Ob. cit. Ricoeur, Paul, p. 55

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 55

alguna perspectiva contrahegemónica. Sin embargo ¿cómo comprender tal emergencia si no existieran condiciones de posibilidad para afirmar o rechazar las creencias en general? O sea, para proferir un enunciado tal como el del niño en el conocido cuento de Hans Christian Andersen: “el rey está desnudo”, y no vestido con el traje ideal que corresponde a la realeza, el enunciante debe ser externo a las “lógicas hegemónicas del reino”. Pero tal “residuo” –imposible de atrapar por el poder- (que en el cuento el autor pone significativamente en boca de un niño), da cuenta de un potencial humano general habilitado por perspectivas pasadas o futuras (no meramente actuales) así como diferencias entre prácticas vitales de distintos sujetos colectivos en un presente, que condiciona la ideología y por lo tanto, hace posible su rechazo. Es decir, hay condiciones que marcan los límites en los que la ideología se desenvuelve. De no ser así viviríamos en un mismo campo de creencias para siempre.

En síntesis, un primer plano refiere a la condición simbólica de la ideología formando parte indivisible de las praxis humanas y las luchas por la hegemonía. Aunque ellas se sirvan de mecanismos cognitivos humanos generales y no arbitrarios, se inscriben en la práctica de sujetos colectivos y el poder que han logrado conquistar. Un segundo plano refiere a condiciones de posibilidad que atraviesan toda ideología.

Al instalarse en Uruguay las disputas políticas del período –en forma de reclamos, denuncias, proyectos, etc.- la modificación de las “plantillas” interpretativas correspondientes a nuevas prácticas vitales ayudan a consolidar un “nosotros” en oposición a un “otro”, un sujeto colectivo que intenta dar un nuevo sentido (no sólo a las luchas políticas sino a su propia vida cotidiana<sup>49</sup>). Dichas plantillas pueden evolucionar no sólo “culturalmente” adaptándose inconscientemente a cambios de hábitos u otras razones de índole social (como por ejemplo, con la urbanización creciente), sino a través de agencias de colectivos organizados. Más allá que los sujetos colectivos dominantes determinan con mayor facilidad la cultura y el control político y económico porque a su favor poseen una extensa red de promoción de hábitos y creencias que “lubrican” tales controles, la actividad política contrahegemónica puede tener efectos no sólo políticos circunstanciales sino culturales más de fondo.

---

<sup>49</sup> Piénsese en ese sentido, en la reconfiguración de las relaciones personales, por ejemplo en algo que hoy podría parecer menor pero que no lo era entonces para muchos jóvenes iniciando su sexualidad lejos de la institución matrimonial, considerando “burgués” la palabra “novia” y apelando al término “compañera” (tal como aparece en muchas canciones de la época).

Más allá que hoy pueda insistirse en ese aspecto por considerarlo de gran potencial para el futuro, cabe afirmar que el sujeto revolucionario no estaba estrictamente interesado en cambiar “culturalmente” la sociedad (aunque efectivamente lo hacía) sino en sustituirla in totum. Dirigió su actividad práctica y simbólica “primaria” a cuestionar y disputar el poder político y económico en pos de una futura (y pronta) “toma del poder” en el entendido –hoy más cuestionable que nunca- que tal evento es la condición necesaria y suficiente para el posterior cambio cultural.

Para la época que estudiamos, muchas “plantillas” que naturalizaban la experiencia cotidiana fueron reelaboradas en permanentes acciones de “acomodación” recíproca: “ser trabajador” en tanto mandato social y necesidad de ganar el sustento (de acuerdo a la simbolización hegemónica) es re-simbolizada como “explotación”, lo cual no puede sino alterar otras esferas y potenciar una influencia recíproca de múltiples tópicos, como por ejemplo, la lucha sindical, la literatura de la explotación, la solidaridad internacional, la canción sobre obreros, etc.

En definitiva, se trataba de la construcción de un mundo posible que –en plena concordancia con las capacidades generales del pensar- extiende un haz interpretativo sobre lo *empírico* (referidos a procedimientos cognitivos no arbitrarios), sobre lo *discursivo* (debe sostener –según Mouffe y Laclau- un punto de vista desde el cual sea posible reescribir la totalidad de la vida social) y sobre lo *sensible* (debe tomar y modelar los elementos que lo autoidentifiquen emocionalmente). Sus versiones *políticas* organizadas (grupos, partidos, etc.) se auto percibieron como centros dinámicos de tal reelaboración simbólica y en cierta medida eso fue así para la época que nos ocupa (no podría ser de otra manera en tanto las organizaciones se concebían “vanguardias” del proceso). Sin embargo, hoy es posible analizar el fenómeno en su conjunto y detenernos en algunos aspectos generales de los que participaron todas aquellas organizaciones destacando el carácter *cultural* del proceso.

Pero hay que ser especialmente cuidadoso en separar lo que interesa resaltar de aquellas luchas (en atención al carácter situado y presente del relato), de lo que efectivamente estaba en juego según el criterio de los sujetos intervinientes. Y en ese sentido, es importante remarcar que el sujeto revolucionario se construye con la determinación de “tomar el poder”, en tanto la sustitución de plantillas culturales, la disputa por la “hegemonía cultural” efectivamente hecha, se percibía como medio para conseguirlo y no como un fin en sí mismo.

Una preocupación de primer orden para el sujeto político contrahegemónico de la época fue la justeza de la “línea política”, que cumpliera con la llevar adelante una correcta relación entre teoría y práctica revolucionaria. La organización política (“partido” sobre todo) que cumpliera con esa condición estaba destinada a convertirse en vanguardia del proceso. Lo que vino a animar las disputas doctrinarias fue el hecho de existir muchos candidatos para ese lugar de privilegio. Tal disputa se cimentó en la fuerte incidencia de la cultura letrada –sobre todo marxista- a través de sus diversas traducciones a las prácticas ideológicas del sujeto revolucionario. Esa particular relación (histórica) del pensamiento filosófico y académico con la política de aquella época, puso a la Universidad de la República en un sitio relevante hasta el mismo golpe de estado.<sup>50</sup>

La extensión y densificación reticular de las prácticas y los símbolos revolucionarios aparecieron, al llegar los ’70, tan probables como la habilitación de los seccionamientos para su aislamiento y derrota. En momentos como esos se miden el acierto o desacierto de las decisiones políticas; en este caso, la urgencia y determinación con que el sujeto percibió el antagonismo mediado por el uso de las armas jugó claramente en su contra al ubicarlo en un terreno claramente desfavorable<sup>51</sup>.

En los años sesenta y setenta, en nuestro país, la implicancia del movimiento estudiantil y la Universidad, la producción de conocimiento y arte (culto y popular), las publicaciones, libros y canciones, constituyeron todas instancias decisivas en la conformación del sujeto revolucionario. La intervención letrada no sólo ayudó a forjar la crítica del capitalismo sino a la convicción (de acuerdo a la visión marxista teleológica de la historia) que la victoria socialista era un hecho. Una certeza que pudo considerarse “científica” pero que hoy adquiere más atributos de esperanza utópica. El “no lugar” para Uruguay de la revolución y el socialismo, debió sostenerse, en primer lugar, en la fuerza de la creencia, en su carácter inconmensurable y misterioso que comparte con buena parte de los objetos indefinidos y abiertos del arte.

---

<sup>50</sup> Esta circunstancia y su posterior transformación en el mundo es tematizada por Keucheyan, Razmig: “Las mutaciones de la teoría crítica. Un mapa del pensamiento radical de hoy” en: Revista “Nueva Sociedad”, Buenos Aires, No. 261/enero, 2016. También en su libro: “The left hemisphere: mapping critical theory today”, London, Verso/Amazon, 2010.

<sup>51</sup> Aunque las decisiones en ese sentido fueron básicamente impulsadas por los sectores más radicalizados, la posibilidad que el conflicto se dirimiera pronto y por el uso de la fuerza (aunque fuera por parte de “militares progresistas”) fue una esperanza común del “sujeto revolucionario” (en donde ubico también al Partido Comunista y sectores más “legalistas”)

La creencia firme en un “no-lugar” venturoso fue construyendo un aspecto sensible de primer orden con respecto al futuro. La canción popular, así como la gran mayoría de las manifestaciones artísticas de la época, fueron tributarias de esa creencia. La pérdida de esa perspectiva utópica refiere a la médula de lo que puede verse dramáticamente perdido por el pensamiento de izquierda de nuestros días, bastante más allá de otros aspectos doctrinarios o epistémicos.

Peluffo Linares, testigo crítico de la época nos dice:

*Solo retrospectivamente la utopía pudo ser reconocida como tal, cuando el impulso emancipador de los sesenta se vio agotado en sus posibilidades de realización. Pero en aquellos años ese impulso obedecía a la vivencia de una transformación inminente de la vida colectiva, pues hay un momento en que ciertas convicciones forjadas emotiva e intelectualmente se proyectan hacia el futuro en forma de creencia: el postulado salvífico según el cual la liberación nacional (y continental) traería consigo cambios sociales y culturales que potenciarían la condición humana fue sostenida por quienes, ante todo, éramos creyentes. Tal sentimiento de época debió contar, seguramente, con una empecinada “ceguera colectiva” que impedía percibir los aciagos límites históricos de esa aspiración. Desaparecida aquella creencia, el legítimo descrédito de los discursos mesiánicos trajo aparejado, sin embargo, el sometimiento a un mesianismo no reconocido como tal, impuesto por el capitalismo global sobre los destinos humanos<sup>52</sup>*

Volvamos a Ricoeur:

*Los símbolos principales de nuestra identidad derivan no solo de nuestro presente y de nuestro pasado sino también de lo que esperamos en el futuro. Parte de nuestra identidad es el hecho de que estamos abiertos a sorpresas, a nuevos encuentros. Lo que llamo la identidad de una comunidad o de un individuo es también una identidad vuelta al futuro. La identidad es algo que está en suspenso, de manera que el elemento utópico es en última instancia un componente de la identidad. Lo que decimos que somos es también lo que esperamos ser y todavía no somos.<sup>53</sup>*

Esta última afirmación compromete la producción artística por su capacidad de reunir en una unidad formal lo que sucede con lo que es puramente

---

<sup>52</sup> Peluffo Linari, Gabriel, Ob. cit. p.305

<sup>53</sup> Ricoeur, Paul, ob. cit. p. 326

imaginado o esperamos que efectivamente suceda. En referencia a la utopía saint-simoniana que imaginaba la construcción de un nuevo orden con los artistas marchando adelante, reflexiona Ricoeur:

*¿Por qué los artistas han de encabezar la marcha? Porque aportan consigo la fuerza de la imaginación. Saint Simón espera que los artistas resuelvan los problemas de motivación y eficiencia que evidentemente faltan en una utopía compuesta solamente de científicos e industriales.*<sup>54</sup>

Un futuro, no sólo posible, sino *necesario* históricamente, permeó la doctrina y de manera especialmente profunda la canción popular de la época. Aunque ninguna agencia política convocó a los artistas para marchar delante (como lo pedía Saint Simón) las presentaciones públicas de los artistas pudieron – desde los sesenta hasta el término de la dictadura- tomar el carácter de acto político. Es que los espacios de reproducción y circulación del arte, la formación de públicos, es decir, el carácter no artístico que asume lo artístico es parte de lo que Rancière llama “el tejido de la experiencia sensible”, un conjunto de condiciones materiales e inmateriales que hacen al orden espacial y temporal donde las subjetividades colectivas e individuales se forman y desarrollan y por lo tanto, también sus capacidades políticas. Aportando a ese tejido sus propios hilos y tomando otros no necesaria ni previamente propios, se dirigirá buena parte de la canción de la época:

*Se trata de un tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas (las obras de arte) se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción-, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte*<sup>55</sup>

La canción popular creció, entonces, en medio de una sensibilidad especialmente esperanzada, utópica, conteniendo al sujeto revolucionario y además, abierta a las masas, a su sentido común y a su memoria.

---

<sup>54</sup> *Ibíd.* p. 311.

<sup>55</sup> Rancière, Jacques, *Ob. cit. Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2013 p. 10. El propio autor usa también la expresión abreviada de “tejido sensible” tal como será usada a lo largo de este trabajo

#### **Capítulo 4-1- Consideraciones en torno al arte y al arte popular**

Tomaré algunos conceptos de Deleuze y Guattari para precisar algunas notas propias del concepto “arte” y veremos luego los límites que impone tal reflexión. Desplazaré el análisis desde el arte en general hacia el arte popular en particular y más concretamente, hacia la canción popular uruguaya.

Los autores citados fundan la especificidad del arte en la doble contraposición a la ciencia y la filosofía. Las obras de arte construyen *perceptos*, en tanto la ciencia *funciones* y la filosofía *conceptos*. Los perceptos refieren a un “devenir” sensible que no es mimesis o representación de un objeto por otro. Un devenir tan marcado por la sensibilidad creativa como por la materialidad del medio (escritura, sonido, arcilla, pintura, cemento, etc.). El percepto se levanta como “monumento” que registra o deja huella de tal devenir en la materia. La posibilidad de compartir zonas sensibles comunes que son propias del arte trascienden, incluso, lo propiamente humano:

*El Scenopietes dentirostris, pájaro de los bosques lluviosos de Australia, hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de este modo un escenario como un “ready-made”, y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con un canto compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo del pico: es un artista completo.*<sup>56</sup>

La performance que seguramente el pájaro repite paso a paso con exactitud queda ligada a una función (en este caso reproductiva), mientras en el ser humano el percepto tiene el poder de liberarse de todo cometido con el que aparece en principio vinculado (ritual, político, utilitario, etc.) La finalidad del arte,

*con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones (...)*<sup>57</sup>

Este bloque de sensación tiene, por tanto, la posibilidad de existir más allá de las condiciones históricas y culturales que le hicieron nacer; de “mantenerse en pie” y “permanecer”:

*El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva (...) la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo.*<sup>58</sup>

Esta necesidad de sostenerse a sí mismo no es representación o mimesis sino movimiento sensible que puede ser observado así por miembros de culturas y espacio-tiempos muy alejados unos de otros y por tanto, de la función o referencia inicial a la que pudo estar unido tal movimiento. Esa idea está en la base de la *autonomía del arte* propio del movimiento racionalizador moderno por el que el arte se constituye en una actividad profesional redefiniendo su objeto lejos de la heteronomía religiosa, burguesa o de cualquier otro tipo. Su campo son las emociones, la elaboración de perceptos que “enmarquen” un determinado devenir emocional.

El movimiento de ir hacia lo desconocido o rechazado por la opinión o amplias zonas del sentido común es la forma que tendría el arte (distinta pero con

---

<sup>56</sup> Guttari, Felix, Deleuze, Gilles, *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires, Anagrama, 1997, p. 186

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 168

<sup>58</sup> *Ibíd.* p. 164

igual intención de la filosofía y la ciencia) de ordenar el caos (según los autores citados). El hecho de que pueda promover la incorporación de un no-goce estético presente capaz de forzar la aparición de un nuevo orden de lo gozable es bien se contrapone a la actitud de repetición y acostumbramiento que lo diferenciaría del juego o el mero entretenimiento. El buen arte espera de nosotros una apertura al misterio, a una fracción del caos que puede aparecer ante nosotros de acuerdo a una figura nunca antes percibida.

Todas esas apreciaciones nos conducen a la intención autonomista del arte y a la excepcionalidad que tendrían algunas obras sobre una gran mayoría incapaces de “mantenerse en pie”. Más adelante trataré el tema. En principio importa recordar que la particular forma en que lo artístico queda ligado a lo sensible y –especialmente- a la producción de obras capaces de sostener en el tiempo un movimiento de lo sensible desprendido de sus motivaciones concretas iniciales, resulta de un particular desarrollo histórico por el que “el arte” terminó siendo una profesión inscrita en un campo interpretativo- reproductor, es decir, un “campo” (según Bourdieu)<sup>59</sup> resultado de la acción complementaria de muchos agentes, en primer lugar de los creadores, pero también de críticos, instituciones, etc. Un “campo” que protege la producción más selecta bajo el estímulo acumulativo de capital simbólico, cierta competencia o “prestigio” para algunos en desmedro de otros. Y que, eventualmente, puede traducirse en capital dinerario (en el campo económico). Es la condición de reclusión y preservación de las exigencias propias de la inmediatez mercantil lo que da lugar al “campo” (de igual manera que pasa con el campo científico). Tal autonomía relativa conseguida transforma su producto en especialmente valioso a largo plazo. Obviamente, en el centro de esta dinámica surgen las agencias del capital y de las políticas estatales para hacer posible este proceso de acumulación.

Aun así, producido al amparo institucional, el trabajo del arte está lejos de mantenerse a salvo de lo ideológico o lo político. En primer lugar, porque tanto los realizadores como sus obras tienden a inscribirse en lógicas de sujetos colectivos que las contienen, que les prestan buena parte de su *identidad*. Por otro lado, la autonomía creadora no impide que frente a una manifestación artística algunos colectivos vean “algo más”, algo cercano, por ejemplo, a sus propias concepciones éticas o políticas o por el contrario, otros lo reconozcan extraño o peligroso y quieran censurarlo usando todo el poder que tengan a mano. La historia es muy prolífera en ejemplos en un sentido y en otro. Es decir, las agencias ideológicas y políticas son consumidoras relevantes de arte, hacen suyas

---

<sup>59</sup> Ver Bourdieu, Pierre *Las reglas del arte*, España, Ed. Anagrama, 1995

las obras o los artistas de acuerdo a propósitos bien definidos. Toman lo que puedan inscribir en su discurso o lo expulsan e intentan coartar su producción si presienten allí una amenaza.

Los movimientos sensibles, el gesto de una pintura, el tránsito de una imagen cinematográfica a otra, etc. no pueden sino estar condicionados por múltiples coordenadas “no sensibles”. Tal como entiendo, si la separación de lo sensible, lo conceptual o lo epistémico se diera plenamente, negaríamos el propio funcionamiento cerebral por el que múltiples y complejas conexiones neuronales se vinculan de forma dinámica e imprevisible, bastante lejos de la división del trabajo donde habitualmente nos situamos (y donde también la teoría suele ubicarse).

Una parte del problema refiere a lo que hace el arte y eso, desde mi punto de vista, incluye ya lo que no es arte. La otra parte supone lo inverso: qué operaciones hace lo que no es arte (las agencias económicas, ideológicas, políticas, etc.) con el arte. La autonomía del arte se realiza, en realidad, como *profesionalidad artística* desconociendo el hecho de que la forma más importante y extendida del arte es la que implica la vida compartida, es decir, como mecanismo de subjetivación y comunicación, capaz de mover o dirigir nuestra sensibilidad (la de todos) en medio de nuestras prácticas cotidianas más comunes. La preocupación por el límite, es decir, lo que separa lo “propiaemente artístico” de lo que no lo es invocando su autonomía, refiere, en última instancia, al conjunto de técnicas o procedimientos –de carácter histórico- de las disciplinas artísticas y la forma de concebir los límites de cada una de ellas ante las demás; sin embargo, la profesión se vuelve vacía si prescinde del juego simbólico capaz de influir en la vida cotidiana de artistas y no artistas. La autonomía es un concepto relativo que define procedimientos sensibles en su vínculo con la vida en general y por tanto, con lo político y lo ideológico.

Resulta un tanto obvio afirmar que la instrumentalización del arte es algo posible aun cuando las obras de arte se conciban o no con intención de ser instrumentalizadas. La preocupación moderna de extremar hasta donde sea posible la autonomía profesional, como disciplina que define un tipo de trabajo y un tipo de trabajador, no impide que las obras de arte constituya un campo especialmente explorado y explotado por otros, por ejemplo, por las agencias del capital proponiendo un acceso superficial a las obras de mayor aliento e incentivando, hasta el infinito, operaciones sensibles reiteradas y banales.

El verdadero impulso innovador en el arte, el movimiento del “percepto” en el caos tiene una autonomía relativa: la obra se realiza en medio de las prácticas vitales, de su distribución o apropiación desigual, de antagonismos

sociales y culturales, etc. Su “sostenerse a sí mismo” –tal como lo entiendo- es una condición que refiere a la forma en que el devenir sensible recoge contradicciones y condiciones “actuales” e irrepetibles otorgándoles una intensidad destinada a trascenderlas. Implica una contradicción que nos reubica en la universalidad de lo concreto. De todas maneras, tal condición se cumple siempre relativamente: no podría trazarse una línea sin solución de continuidad entre obras que cumplen ampliamente con tales exigencias de calidad y las que sólo lo hagan parcialmente de tal manera que es muy difícil precisar la demarcación entre un “arte verdadero” y el que no lo es. Claro que la mera reiteración o la simplicidad disminuyen las posibilidades de encontrarnos con una obra que “se mantenga en pie” pero aún esto es posible por el impacto que en un momento dado, una forma de arte sin grandes pretensiones estéticas, puede causar. Acaso lo único que puede afirmarse es que un criterio demarcatorio –si lo hubiere- no podría apelar al refugio en lo formal o lejanía de la “contaminación” social. Por el contrario, las obras que mejor se mantienen en pie dan muestras de estar profundamente atravesadas por lo social, por lo que no es meramente técnico o formal; niegan –en ese sentido- los límites de “la profesión”.

El acostumbramiento, la seguridad, lo previsible también forman parte indisoluble de la experiencia artística. El arte es descubrimiento pero también reiteración. Por ejemplo en la música, volver a escuchar una línea melódica cuyas notas confirman nuestra previsión mental o su forma habitual de asociarlas a una idea (por ejemplo épica o sentimental) es seguramente algo contrario a que lo que le ocurre a un músico explorando nuevas sonoridades; sin embargo, ambas forman parte del hecho “artístico”<sup>60</sup> La producción y la recepción del arte supone operaciones complementarias de reconocimiento mutuo y eso no es algo que puedan definirlo las obras, los artistas o la crítica; simplemente son posibles en una red de intercambio y permanente reinterpretación (*traducción*) en la que están inscriptas.

El proceso de concebir una relativa autonomía del arte, la legitimidad de la crítica, la creciente profesionalización moderna que corresponde a una forma de trabajo, etc. queda indisolublemente ligado a todo aquello que escapa y que contextualiza el arte (tal como históricamente hemos llegado a concebirlo). En ese sentido, se puede establecer un nivel estético y otro poético en el arte según lo explica el crítico Ticio Escobar:

---

<sup>60</sup> Thomas Mann sostenía que el goce musical solo es posible luego de una primera escucha, como capacidad anticipatoria. En cambio, para John Cage la mejor música es la que nunca ha escuchado: ciertamente a los dos parece asistirles una buena razón para el goce estético. Acaso la validez de cada afirmación solo pueda proyectarse sobre el fondo de su contraria.

*Simplificando al extremo un problema complicado, cabe aquí recuperar la vieja distinción entre el nivel estético y el poético, o propiamente artístico: el primero se refiere al momento perceptivo y sensible, es la maniobra formal que recae sobre el objeto; el segundo, a la irrupción de la verdad que convoca esa maniobra. Así, lo estético involucra el ámbito de lo bello, la búsqueda de la armonía formal y la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado, mientras que lo artístico se abre a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, movilizar el sentido.<sup>61</sup>*

El problema analítico recae siempre en cierta imposibilidad de establecer fronteras entre lo artístico y lo que no lo es. Sin necesidad de recordar el valor ritual o performático de lo que consideramos arte en otras culturas, en occidente suele no otorgarse el atributo de “arte” a muchas actividades como el diseño o la artesanía, habitualmente asociadas a la “utilidad” productiva. De igual manera, en la novela o la ensayística, las notas “artísticas” afloran en medio de largos pasajes narrativos o incluso ideológicos. El nuevo cine documental se siente menos exigido por los “hechos” que por la ficción poética que puede construir con ellos. Estas fronteras nos ubican frente a la imposibilidad de pensar formas “puras” del arte o apenas identificar como tales algunas notas especiales en conjuntos mayormente “no artísticos”. También, más allá de la división del trabajo, impulsos que perfectamente podríamos definir “artísticos” como la creatividad, las capacidades sensibles, la comunicación intersubjetiva, emergen en nuestra vida cotidiana como atributos simplemente humanos. Es la división del trabajo la que finalmente logra asociar tales disposiciones humanas –siempre de forma imperfecta- a cierta producción tecnológica particular obligando a volverse “específicamente artísticas” una serie de actividades particulares productivas sobre las que recae un fuerte acuerdo social de lo que “es” el arte.

Los procesos autonómicos en el arte moderno exigieron, entonces, una definición sobre qué es *arte*, concepto que, según Rancière, tiene apenas dos siglos: nace el mismo momento en que se ponen en duda ciertos repartos sensibles por los que se diferenciaba claramente una actividad noble (ocio desinteresado) de una plebeya (útil, material).<sup>62</sup> El arte moderno borra antiguas fronteras sensibles del pasado en relación a actividades como la religión, la artesanía, la retórica, etc. Un proceso que ha obligado al pensamiento filosófico a “rastrear” notas comunes de múltiples prácticas donde los pueblos nunca son sólo receptores de arte sino

---

<sup>61</sup> Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Cuestiones sobre arte popular, Buenos Aires, Ariel, 2014, p.44

<sup>62</sup> Rancière, Jacques, ob. cit. *Aisthesis*...p.9

creadores, en gran medida olvidados, desprestigiados y finalmente concebidos como públicos masivos por la prioridad que da el capitalismo tardío al consumo sobre la producción. La presencia del impulso creador y sensible, sin embargo, puede estimarse como condición humana general, como parte del animal simbólico que somos, lejos de la división que establece la crítica o cualquier criterio de validación de las obras de arte.

Una operación hegemónica de las agencias dominantes en el capitalismo consiste en separar lo culto y lo popular, proteger especialmente la acumulación de “capital simbólico” a lo primero y masificar, comercializar, banalizar lo segundo. Pero tal esfuerzo articulador no es sino un intento no acabado, nunca del todo resuelto, por cuyos intersticios emergen agencias no calculadas en el reparto: otras posibilidades, otras configuraciones desmienten tal “estructura”. El caso uruguayo en el período estudiado es especialmente valioso para analizar este disenso.

Algunas consideraciones teóricas de Juan Fló profundizan la perspectiva expuesta hasta aquí. La primera, relativa a la presencia de lo que el autor llama aspectos “neuro-psicológicos” por los que los humanos en general somos muy semejantes; y la otra, en torno a la heteronomía del arte (o de autonomía relativa). En relación a lo primero, el autor da cuenta de algunas “condiciones iniciales” del arte que, desde mi punto de vista, concuerdan con las presentadas por Deleuze y Guattari referente a los bloques de sensación con capacidad de liberarse de sus funciones iniciales. Nos dice Fló:

*Esas condiciones iniciales son de naturaleza diversa, y en su diversidad está la posibilidad de engendrar novedad al permitir que ya entre ellas, en un nivel casi presocial, ocurran encuentros productivos.(...)Un rasgo importante de esas actividades es que corresponden al nivel simbólico, y que no participan de las funciones vitales perentorias: son juegos simbólicos, para usar la terminología piagetiana, y también algunos otros con raíces filogenéticas más remotas, pero todos ellos de tipo residual o vestigial, o intersticial o excedentario. Algunos de ellos están centrados en el uso de algunas facultades por el puro placer de su reconocimiento y exploración. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a la convergencia forzada de los ojos a los efectos de dar lugar a imágenes dobles, al juego con el lenguaje para obtener sinsentidos, palabras invertidas que se encadenan y reordenan al repetirse o asociaciones fonéticas, y también a los juegos con ritmos sonoros y con ritmos gráficos, a la diversión que produce la mímica, a la mimesis gráfica o modelada, etc. Es interesante señalar que estas raíces lúdicas del arte son generalmente juegos con las facultades cognitivas y,*

*en ese sentido, es posible considerar que, desde sus fuentes, el arte forma parte del autorreconocimiento que el sujeto hace de todos los niveles de su actividad.*<sup>63</sup>

La referencia de Fló a las “condiciones iniciales” del arte es muy importante para un trabajo de análisis del arte popular. Ya existe, a ese nivel “inicial”, una condición –de orden superior- en la que insistirá Fló: *el autorreconocimiento subjetivo* que involucra otras capacidades humanas y no solo a las operaciones sensibles.

En la búsqueda de una definición del arte que contenga las muy distintas configuraciones históricas con las que se presenta; y a su vez, en la posibilidad (o imposibilidad) de incluir dichas configuraciones en algún sistema o proceso histórico, Fló encuentra una forma particular de identificar el arte, admitiendo, por un lado, que no existen notas necesarias y suficientes para referirlo en general así como ningún proceso lineal de autotransformación reconocible. Propone, en cambio, una solución de encuentro de series causales históricas independientes por las que las funciones que pueden atribuirse al arte se fijan –o se activan- en contacto con requerimientos heterónomos. Por ejemplo, el arte religioso instaba a los artistas en apariencia sólo comprometidos en ilustrar la mejor exposición de su fe, a desarrollar determinadas técnicas artísticas que, de otra manera, nunca hubieran emergido. Dice Fló:

*La heteronomía del arte ha sido una bête noire desde el siglo XIX. Voy a infringir esa ya larga tradición sosteniendo que dicha heteronomía es la condición por la cual las prácticas excedentarias, individuales, sin posibilidad de una acumulación o construcción histórica, consiguen desarrollarse y generar una serie de novedades de creciente complejidad o riqueza. Efectivamente, como parte de la religión, la magia, el boato, la educación, la función de persuadir o intimidar al servicio del poder, la diversión, o lo que fuere, esas prácticas miméticas, expresivas, rítmicas o vagamente exploradoras de las capacidades cognitivas y comunicativas, quedan obligadas a sistematizarse y servir a fines, se vuelven técnicas (es decir, artes en el sentido inespecífico de la palabra), generan descubrimientos excedentarios, que no corresponden a los fines que podemos llamar heterónomos, sino que, en sus formas más simples reproducen, en un nivel superior de complejidad, el carácter autosuficiente de las condiciones iniciales*<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Fló, Juan: “La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad” Revista *DIÁNOIA*, Volumen XLVII, Número 49 (noviembre 2002), p. 123

<sup>64</sup> *Ibíd.* p. 124

Es decir, la autonomía del arte se establece no solo de una manera histórica moderna en el sentido que ya he referido, sino toda vez que algunas prácticas se *independizan* de ciertos fines en donde se han desarrollado para pegarse y volverse a transformar unidas a nuevos fines. Es el continuo y renovado encuentro de algunas disposiciones sensibles con exigencias históricas concretas lo que define el sentido transhistórico del arte. Y por tanto la autonomía debe considerarse dialécticamente, sólo emergiendo en relación a lo heterónimo. Por cierto que dicho encuentro lo activan sujetos colectivos conformados no solo por artistas (como productores directos) sino también por instituciones como los antiguos gremios o las academias y tantas otras formas de intercambio donde la producción individual, por más original y personal que sea, queda inexorablemente unida a la de otros.

El reparto de funciones y trabajos de la modernidad intenta excluir las búsquedas formales del arte culto de la masividad hegemónica al arte popular. Establece, según Rancière, una división de lo sensible, un reparto del tiempo y el espacio de unos y otros, es decir, atinente en primer lugar, a los cuerpos, a los encuentros y desencuentros, en este caso, de quienes hacen un trabajo relevante, intelectual y “elevado” y de aquellos que no lo hacen.<sup>65</sup> Sin embargo, por estar en juego aspectos comunes en uno u otro campo, las posibilidades de cruce son infinitas. Lo acontecido en Uruguay es particularmente demostrativo en ese sentido: la “música popular” que nos ocupa aquí ha motivado contactos con “lo culto”, abundancia de crítica periodística, algo de análisis teórico y múltiples formas intercambio “entre pares” (todo lo que podría ser un verdadero “campo” según la definición de Bourdieu de tal concepto).

La canción uruguaya de los sesenta y setenta sostenía buena parte de su carácter “popular” por el sentido –ahora, en buena medida perdido- de todo aquello que “defiende los intereses del pueblo”. Siguiendo a Pablo Alabarces, sería imperiosa la recuperación de tal concepto para zanjar el problema de la contradicción implícita en las manifestaciones culturales “subalternas” como expresiones devaluadas de la ideología dominante. Recuperando el carácter sesentista de lo popular, tal denominación cabe para aquellas expresiones plenamente consustanciadas con la lucha de las clases oprimidas:

---

<sup>65</sup>Ver Rancière, Jacques: *La división de lo sensible. En la Web: <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>*

(...) reponer el viejo término que nombra el clivaje de clase, el conflicto escamoteado, es de urgencia política y teórica. Ese viejo término es, disculpen mi insistencia, lo popular<sup>66</sup>.

El problema de apartarse de una intuición primaria que define “arte popular” de lo que simplemente “gusta al pueblo” (algo con lo que todos podemos acordar y que forma parte de la perspectiva aquí propuesta), supone una agencia externa (y posiblemente “cultura”) que defina previamente tales “intereses” así como medios y fines necesarios para realizarlos. Desde mi punto de vista, el problema no puede solucionarse por esa vía. De igual manera que no podemos suponer “popular” a toda organización política que se designe como tal, toda manifestación –cultural, artística, ideológica, etc.- que persiga un carácter “popular” deberá demostrarlo alcanzando “popularidad”.

Lo que considero verdaderamente relevante para la canción de la época no es sólo su propósito de defender intereses populares (tal como quiere rescatar Alabarces) sino el hecho de que efectivamente cumplió con la condición de ser “lo que gusta al pueblo”<sup>67</sup>. Por otra parte, ya he adelantado que el criterio de ser popular debe incluir la capacidad que tiene una obra de retornar al pueblo mucho después de su aparición, extendiendo la escasa difusión o aceptación que puede tener originariamente, cuestión que ha resultado cierta para buena parte de la producción de la canción de la época (el mejor ejemplo es el de Eduardo Mateo). Esa condición extiende más allá de las circunstancias políticas el valor popular de una obra. Ese “mantenerse en pie” es la posibilidad que tiene la obra de arte de incorporarse al sentido común y la memoria del pueblo de la mejor manera concebible, es decir, con el paso del tiempo.

La proximidad poética y estética de un proceso de continua hibridación entre el folclore, el candombe, la murga, la música brasilera, el beat o el rock, admitió buena parte de “contenidos” con preocupación política o ideológica (también ellos aparecieron como parte de la canción extranjera del momento). Tal escucha y búsquedas expresivas se dieron en medio de una profundización de la inestabilidad en las formas de simbolizar la vida cotidiana.

---

<sup>66</sup> Ver: Alabarces, Pablo, “Las culturas populares: cuánto queda de resistencia y cuánto falta de poder”, en *Culturas Populares y culturas masivas, los desafíos actuales a la comunicación*, Aldo Ameigeiras, Beatriz Alem (comp.), Buenos Aires, UNGS; 2011.

<sup>67</sup> Sobre los altos índices de popularidad, fonogramas editados y vendidos ver: Martins, Carlos, Ob. cit. *Música popular uruguaya*.

Sensibilidades cultas y populares estuvieron dispuestas a albergar y dialogar con el sujeto revolucionario que, como cualquier sujeto colectivo, se forma y desarrolla en medio de condiciones espaciotemporales. Me refiero a asambleas estudiantiles o sindicales, periódicos, mitines, luchas callejeras, núcleos “culturales” donde había actividad artística (teatro, música, literatura, etc.); es decir, tales espacios compartidos refieren a la conformación de un “tejido sensible” (retomando el concepto de Rancière) que para el Uruguay de la época -y seguramente como efecto del pluralismo y el igualitarismo que habían predominado en la sociedad civil durante años-, pudo reunir armónicamente atributos de lo culto y lo popular en diversos escenarios de carácter policlasista. No predominan las obvias diferencias sensibles o intelectuales sino la necesidad de unión en aras de objetivos políticos comunes.

El hecho de que estemos hablando de canciones que –desde el inicio del período estudiado (los ’60) fueron muy aceptadas por una parte importante del pueblo como si fueran su propia expresión, nos habla de ese diálogo, del logro de calar hondo en sus “devenires sensibles”, de sus metáforas, giros poéticos, imágenes, que se mezclaban con lo político sin que la operación resultara forzada; es decir, capaces de afincarse y desarrollar en el sentido común y la memoria.

La canción popular no lo es solamente porque haya “artistas populares” de culto sino porque hay una actividad de canto y reconocimiento mutuo en innumerables espacios cotidianos o institucionales: reuniones familiares, estudiantiles, fiestas barriales, sindicatos obreros, etc. donde las canciones formaban parte de un reconocimiento intersubjetivo, donde cuestiones tan generales y a la vez tan decisivas, como la voluntad transformadora o la esperanza utópica fueron incorporándose “naturalmente”.

Mientras la función de lo ideológico y lo político es cerrar el sentido del mundo en torno a objetivos estratégicos (lucha por la hegemonía), el arte trabaja en dos direcciones: puede, por efecto de su carácter heterónimo servir a intereses sociales o ideológicos. Pero su trabajo más calificado como disciplina moderna, consiste en abrir nuevos sentidos, percibir un pliegue de lo real antes impensado. Por otro lado, existe un espectro de prácticas humanas sensibles en las que el artista “trabaja” que siempre es más amplio de los que emergen en las luchas por el control hegemónico, por ejemplo, temas de carácter amoroso, territorial, costumbrista, etc. (a los que son tan afines los cantores populares)<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Puede pasar, como veremos, que efectivamente una letra de una canción de amor o de cualquier otra índole sea analizada desde una perspectiva ideológica: por ejemplo, las letras de tango, en general, han sido reinterpretadas ideológicamente a partir de los discursos feministas

Para el caso de la canción popular uruguaya del período, la conflictividad política de los sesenta se dirigió, de entrada, al encuentro con modos de ser y sentir de su memoria agraria y sentido común nutrido por una antigua rebeldía popular; es decir, recogió un desafío ya presente en la memoria popular que bien puede analizarse como “ideológico”: buena parte de las letras de la canción popular uruguaya así lo demuestran.

Pero la canción es su letra y también su música. Cada canción implica una síntesis formal, estética, entre enunciados, intuiciones sensibles y modulaciones subjetivas musicales. Aun cuando pueda encontrarse referencias claramente ideológicas en la letra de una canción, ¿qué sucede con la música? ¿Hay ideología o política en la música en igual sentido? Parece claro que no, sin embargo el discurso o praxis política puede atribuir a las formas musicales de uso popular cierta cercanía o lejanía, y por lo tanto articular con ellas alianzas o rechazos. Por ejemplo, en Uruguay de los años sesenta, hubo un primer rechazo de la izquierda a la música de origen anglosajón y cierto acercamiento “natural” al folclore argentino: la realidad musical aparecía como algo ya dado que la reflexión política o ideológica debía “articular”.

Curiosamente, desde esta perspectiva, la canción –como cualquier otra forma de arte- invierte su condición ficcional y pasa a formar parte de lo que *es el mundo* “obligando” a la acción política o ideológica discriminar qué puede absorber como “propio” o rechazar de ellas como “impropio”. Una circularidad de lo metafórico (“esto como aquello” de la que habla Ricoeur) significa que el poder simbólico habitualmente reconocido al arte, sea también apertura sensible que descubre un nuevo espacio de lo real para ser replicado luego, en la experiencia social o en la propia experiencia estética (por ejemplo, cuando se escribe sobre una pintura o se asigna una secuencia sonora musical a una escena cinematográfica).<sup>69</sup> Que “la vida imite al arte” es tan cierto con la opuesta y más referida de que el arte imita la vida. Esto sucede, en rigor, porque no existe una forma adecuada de separar el arte de la vida<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> El orden metafórico es plenamente concordante con la “referencia circulante” que describe Latour en el análisis del trabajo científico “El término “referencia” no designa un referente externo carente de sentido (...), designa la cualidad de una cadena de transformaciones, la viabilidad de su circulación” Latour, Bruno, obra citada, La esperanza... (p.369)

<sup>70</sup> Aun cuando se aceptara el criterio mimético, la imitación es –en sí- un acto tan real como aquello que –siempre de forma imposible- intenta reproducir. El mismo argumento es válido para hablar de la “ficción” (o de una forma más sutilmente abordada, el arte como juego o un “hacer como” según aparece en los trabajos de Kendall Walton). Según lo entiendo, la división del trabajo y la separación bien definida de artistas y públicos, escenarios y espectadores, es decir, la

La música (sin palabras) es material subjetivo, un orden de sonidos y silencios que –de acuerdo a lo dicho- se inscribe en una “cadena de transformaciones” (empleando palabras de Bruno Latour) de sentidos, de órdenes muy diversos: anímicos, racionales, lúdicos, etc. Los sonidos musicales, entonces, pueden reproducir al infinito o producir-proponer, por primera vez, algún orden posible presentándose como “lo real” porque los sonidos y silencios están allí, en principio como tales y no meramente “en lugar” de alguna otra cosa pero dispuestos a ser parte de una cadena de hechos, traducciones, interpretaciones según el lugar relativo que ocupe en dicha cadena. Una forma adecuada de comprender el orden musical es prestar atención a las modulaciones de la voz de un hablante descartando la función denotativa del lenguaje. Dichas modulaciones –como “musicalidad”- pertenecerán a ciertos extractos sociales, a ciertas conformaciones etarias o culturales, a ciertas emociones, etc.: son eso y no su representación, en el mismo sentido que la forma de caminar o de mirar son parte de nuestra subjetividad y no un “reflejo” de ella. No existe esencia o reducto al que debieran referir tales manifestaciones, ellas –de conjunto- son parte de nuestra condiciones humanas e históricas. Para que la musicalidad se vuelva música necesita concebirse como actividad autónoma y expandir su orden en diversas cadenas de sentido distintas a las propiamente “musicales”, como “devenires sensibles” inscriptos en lo material. El arte siempre trabaja con lo real y no con una representación de lo real; ser el mundo y a la vez simbolizar el mundo es, en sentido fuerte e ineludible, lo que hacemos en nuestras prácticas cotidianas (una práctica real es real y simbólica a la vez); la diferencia con el trabajo artístico radica en su autonomía como trabajo altamente especializado, que lo convierte en objeto especialmente complejo donde lo real y lo simbólico adquieren un carácter paradigmático, “concentrado”, muy diferente a cualquier acto de orden cotidiano por más que afloren allí constantemente “rasgos” o “momentos” estéticos.

La música suele ser el patrón preferido para referir la formalidad de todas las manifestaciones artísticas: el arte moderno “musicalizó” su matriz de la misma manera que –en atención a la ley de racionalización productiva moderna- las

---

particular “partición de lo sensible” según Rancière, refuerza tal división entre lo real y la ficción como representación. Ambas categorías retroceden con el estudio del arte en otras culturas donde el arte es parte de la propia vida o los rituales que la hacen posible pero, también, en nuestra contemporaneidad donde la obra asume, más claramente, su carácter de “régimen estético” al decir de Rancière, de “presentación” o creación de “nuevas realidades”. Los efectos psicológicos que provoca una obra pensada como símbolo de otra cosa pueden considerarse tan “reales” como cualquier otra instancia diferenciada de la vida es decir, no reflejo mitigado de una emoción original, sino efectiva transformación o desplazamiento de nuestra sensibilidad y forma de percibir el mundo.

ciencias empíricas se matematizaron. Las vías de la profundización disciplinar disparan la abstracción. Sin embargo, así como la ciencia está obligada a tener su momento empírico, la música sigue estando en el mundo como las demás artes con el agregado paradójico de que es su plasticidad la que otorga la posibilidad de “pegarse”, como ninguna otra forma artística, a múltiples significados; tiene, justamente a partir de su máxima formalidad, la mayor posibilidad de volverse “no formal”<sup>71</sup> Y esto ocurre porque la música puede traducirse pero no representarse: en todo caso hace posible infinidad de representaciones, incluso opuestas entre sí.

Una particular armonización sonora o rítmica no representa algo sino que es en sí un modo de ser o de estar en el mundo “asimilables” a muchos otros como, por ejemplo, nuestras modulaciones sonoras al hablar. Una milonga puede “dilatarse” en el tiempo en el mismo sentido que un paisaje campero lo hace a través de los silencios y soledades de sus habitantes, lo cual no quiere decir que “represente” tal cosa (aunque pueda efectivamente hacerlo). No hay necesidad que ninguno de los elementos en juego asuma un rol protagónico y los demás actúen como mimesis de ellos de la misma forma que la relación aludida entre paisaje y música no puede inducirnos a establecer una superioridad de lo visual sobre lo auditivo. Una lenta ligadura entre dos notas en la guitarra de Yupanqui es algo tan real pero distinto al cansino andar campero, de la misma forma que la frenética digitación del rock es vivir en las grandes urbes modernas tanto como el hecho de percibir múltiples imágenes por segundo. No es que la música de rock represente la agitación de una ciudad sino que tal forma musical es en sí, una forma particular de ser la agitación de una ciudad y seguramente quien aprecia y ha construido su personalidad en tales condiciones está especialmente apto para hacer rock como lo está para un sinnúmero de otras actividades de las grandes urbes. Poner el énfasis del arte en la mimesis debe recurrir a un argumento, desde mi punto de vista imposible de sostener, que separa la vida real de la producción de arte. La música y al arte en general son formas de construir una identidad subjetiva, tan importante como hablar, jugar o trabajar. La música que mejor apreciamos es básicamente algo que somos y que sentimos y por lo tanto con capacidad de acoplarse a muy diversas manifestaciones que nos hace personas. Lo que somos es siempre el resultado de innumerables y complejos intercambios que nunca aparecen de forma aislada, vienen asociados y traducidos, pasibles de establecer relaciones indirectas o mediadas con la vida y esto resulta

---

<sup>71</sup> Podría especularse sobre la similitud de este proceso con el de la matematización de la ciencia de la que habla Gastón Bachelard.

particularmente válido para la música<sup>72</sup>. Es así que algunas formas de arte que fueron una forma de estar y vivir en el mundo pueden regresar siendo otras, lo cual obviamente nos devuelve a considerar la existencia de ciertas condiciones humanas transhistóricas.

Entre las múltiples operaciones de traducción e interpretación surgen, entonces, como nodos especialmente relevantes en esas redes, la mediación política, ideológica o discursiva que valida o rechaza las diversas formas de arte en un momento determinado. Los sonidos tradicionales, nada innovadores de muchas canciones populares de la época (como las de Zitarrosa), fueron nuevamente aceptados y valorados en ambientes “cultos” o estudiantiles sobre todo porque “sostenían” un texto poético valioso o significativo: una música tradicional había sido capaz de volver al presente y adaptar su sonoridad a nuevos mensajes de cambio. El candombe, expresión de goce comunitario negro, se acerca con facilidad a toda visión del mundo dispuesta a solidarizarse con la suerte de los esclavos y su resistencia cultural. La murga, hacia los sesenta como expresión de las clases bajas, propone sus propias formas de acercamiento ideológico con la crítica política de la época pero es la propia condición de ser de abajo la que vence la crítica a lo “estéticamente” pobre y seduce a otros actores – con mayor “capital simbólico”- a tomarla incorporándole mayores exigencias formales y poéticas. La milonga en Viglietti o posteriormente en otros (como el grupo “Los que iban cantando”) será ya algo diferente porque incluirá, de entrada, el movimiento de la experimentación sonora moderna que será bienvenida en un público exigente en “lo musical” (entendido como profesión).

Es decir, el terreno de la subjetividad compartida no solo se realiza a través de lo sensible sino por innumerables mediaciones que no necesitan hacerse conscientes, entre las que están las definiciones políticas e ideológicas, así como la pertenencia a clases sociales, niveles de formación profesional, etc.

Por el hecho de que buena parte del arte popular “trabaje” con (o en) el sentido común no por ello debe renunciar a espacios de autonomía y necesariamente adoptar rasgos de superficialidad o sumisión a las formas instituidas del poder. El arte popular abreva más fácilmente que el arte culto en el sentido común, en los universos sonoros y poéticos que han acompañado a los seres humanos desde su nacimiento. Se acerca mejor que el arte “culto” a todo lo que socialmente es constitutivo de la propia génesis de los sujetos (los ejemplos de Yupanqui y el rock intentan ilustrar esta cuestión) El arte “culto” –y la música

---

<sup>72</sup> Para comprender esto basta registrar la facilidad con que aceptamos valiosas algunas formas musicales por el simple hecho de existir unidas a un vínculo afectivo o generacional.

particularmente- por el contrario, abreva bastante más en su tradición histórica, es decir, en el cúmulo de técnicas (estilos, soluciones formales, etc.) por eso – periódicamente- debe retornar a lo popular para extraer y potenciar sus recursos poéticos y artísticos. En ese sentido, lo formal se puede entender como extrañamiento de las condiciones vitales que han sustentado el origen de lo formalizable. Mientras el arte culto se refugia con más intensidad en su historia estética, el arte popular selecciona una parte de ese legado en el entendido de que ella resulta suficiente para expresarse, sin embargo, ambas pueden (o no) tener ese momento “poético”, al decir de Escobar, por el que se “intensifica la experiencia de lo real y se moviliza el sentido”. El arte popular –como bien lo demuestra la experiencia uruguaya que nos ocupa- no está condenado a realizar esto en una dirección solo “complaciente”, por ejemplo, aceptando como naturales las formas de dominación y desigualdad; sino también en dirección contraria, en la búsqueda de algo impensado u olvidado que dirige la sensibilidad hacia una ruptura con el orden dominante.

Hay, en relación a lo popular, otros aspectos imposibles de obviar por cualquier análisis que tenga en cuenta la evolución cultural, las transformaciones propias del capitalismo tardío y la aparición y desarrollo de las “industrias culturales”. Ellas hicieron un extraordinario aprendizaje sobre las posibilidades del carácter heterónimo del arte. En la música, la repetición rítmica o la simplicidad armónica puede plegarse (nunca como cosa necesaria) a la afirmación explícita o implícita de la naturalización de la desigualdad y la desestimación del propio pensar. Sin embargo, que lo hegemónico se pliegue a lo más simple, rítmico o “gozoso” del arte no radica en algo ya presente en esas características sino en el hecho de que ellas vehiculizan –mejor que otras- un “mensaje” que pretende ser especialmente claro para las masas: el rechazo a “perdersé” o “derivarse” en fórmulas complejas o abiertas. Este movimiento de lo heterónimo negando las posibilidades autonómicas del arte es el contrario al movimiento de las condiciones iniciales del arte cuando “obligadas a sistematizarse y servir a fines, se vuelven técnicas” de acuerdo a cita de Fló arriba introducida. Es decir, para el caso de la actual hegemonía cultural –especialmente dirigida a controlar a las masas- negar autonomía artística implica favorecer procesos de reducción cuya traducción ideológica –obviamente abierta y situada- es la de la reducción de la complejidad y la crítica del propio pensar.

Sin embargo, más allá de esa constatación, es posible afirmar que todos cantamos y hacemos arte porque necesitamos hacerlo; o mejor dicho hacemos arte porque somos humanos. Sostener esa premisa adjudica –necesariamente- una equivalencia entre la música armónicamente más compleja y el más elemental de los ritmos que incita al baile: comparten cierta capacidad de volverse

autorreconocimiento subjetivo que se realiza también como reconocimiento intersubjetivo.

Por lo tanto, aunque la música popular-masiva pueda negar sus posibilidades autonómicas, ser mercantilizada y convertida en mero entretenimiento<sup>73</sup>, puede argumentarse que dicha operación, en todos los casos, se “aplica” a un objeto que lo preexiste y que comparte con las demás manifestaciones, aún las más complejas. En ese sentido, aún podríamos hablar de “arte” ante el arte mercantilizado más allá que la continua repetición y estabilización de las soluciones formales limiten su potencialidad poética. La reiteración sensible, de lo ya escuchado, de lo ya visto, de lo ya enunciado no va en camino de traducirse en otras cadenas de sentido crítico o creativo pero aun así es una forma de estar y percibir el mundo por la que los participantes se reconocen en algo que se encuentra –a la vez- dentro y fuera de ellos mismos.

Por otra parte, casi toda la música que hoy escuchamos ha recibido algún tratamiento mercantil. Las relaciones de producción capitalista maximizan el valor de cambio sobre el valor de uso, transformando lo que en principio solo era una canción, o en general una intuición artística (rítmica, armónica, poética) en ganancia económica. La producción de arte está intrínsecamente unida al capital tal como en otras sociedades estaba unida a la religión, al prestigio de emperadores o príncipes. Incluso hay algo más: mientras los artistas en otras sociedades simplemente cumplían los designios de quienes los contrataban (aportando un “resto” de maestría o creatividad), hoy el propio artista es volcado al mercado tanto –o a veces más- que su propia obra: la propiedad se extiende más allá de la obra y comprende al propio artista cosificado. Pero aquí ya no hablamos de arte sino de reificaciones, de representaciones humanizadas del éxito y el dinero.

---

<sup>73</sup> No olvidemos que eso también se hace en la música “cultura” al rebajar sus pretensiones y adecuarlas a la espectacularidad del show, al culto de la individualidad o la gimnasia instrumental.

## **Capítulo 5-1- Vanguardias.**

La historia del arte moderno en el hemisferio norte tuvo, en las vanguardias artísticas de la primera mitad de siglo XX, movimientos de aproximación y rechazo al proceso autonómico del arte dada la conciencia –en primer lugar de los artistas- de un claro e inevitable proceso de alejamiento de “la vida”<sup>74</sup> que suponía su creciente especialización libremente volcada al mercado.

---

<sup>74</sup> Ver Bürger, Peter, Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 2000, capítulo 2: “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, p. 83 y ss.

El arte parecía haberse librado finalmente de todo servicio heterónimo pero quedaba irremediadamente preso de las leyes del mercado. Esta contradicción pudo ser simbolizada de maneras muy diversas, en primer lugar, dando la bienvenida a tal libertad. El formalismo, teorizado por el influyente crítico Clement Greenberg, en relación al análisis del libre “juego de las facultades del espíritu” según Kant<sup>75</sup>, concibió la esencia del arte separada de toda sujeción (religiosa, política, etc.). Sin embargo, para buena parte de las vanguardias, el arte no sólo tendía –por esa vía- a un desarrollo meramente “sensitivo” sino que su principal destino quedaba claramente sujeto a la institucionalidad burguesa y sus designios caprichosos. La proliferación de movimientos, los sucesivos “ismos”, sus proclamas y manifiestos denotaban la intención de reconfigurar el arte de acuerdo a cierta vocación filosófica, conceptual.<sup>76</sup> El sueño de una comunidad de artistas, la vocación profética y educadora que heredan del pasado clásico y romántico así como un rechazo a una creciente mercantilización plebeya, construyeron -desde la segunda mitad del siglo XIX- objetivos utópicos del arte europeo más elaborado. Sin embargo, la historia sería otra muy distinta: la fuerza hegemónica del capital arrasaría con las esperanzas de los artistas. El gesto de rechazo sustanciado, sobre todo, en la famosa “broma” de Marcel Duchamp<sup>77</sup> al

---

<sup>75</sup> La concepción autonomista del arte del crítico Clement Greenberg argumentada en la obra de Kant, ha sido posteriormente cuestionada en tanto pudo haber ocurrido una mala interpretación por parte de aquel en torno a los conceptos de éste sobre la belleza en la naturaleza y en el arte. Ver sobre el tema algunos aportes uruguayos: Fló, Juan: “Notas para una lectura sintomática de la Crítica de la Facultad de Juzgar”, Papeles de Trabajo, FHCE, Udelar, Noviembre 2005; Moreno, Inés, Revista Actio, FHCE, Udelar, marzo, 2005; Carriquiri, Andrea, “El arte según Kant: la autonomía, Greenberg y otros problemas de definición”, Revista Actio, FHCE, Udelar, noviembre 2007

<sup>76</sup> La influyente obra de Arthur Danto se inscribe en esa defensa. Del otro lado, y en contra del alejamiento del arte de lo propiamente sensible (que irónicamente, puede hacernos creer en la existencia de un arte visual para “ciegos”) Juan Fló dice: “La apropiación del arte por los artistas (desde luego, muy relativa en los hechos, pero muy fuerte en la aspiración y las ilusiones de los artistas) es, en cierto modo, la de la reapropiación de las condiciones iniciales del arte: el juego de actividades que comprometen capacidades expresivas, simbólicas y cognitivas innatas ejercitadas por el disfrute de su ejercicio o de sus productos. (En obra citada, “La definibilidad....”, p. 114)

<sup>77</sup> En Las reglas del arte, de Pierre Bourdieu, España, Anagrama, 2005, p. 258, se transcriben las palabras de Duchamp en relación a otra obra, “Rueda de bicicleta”: “Yo no la llamaba “obra de arte (...) Quería acabar con las ganas de crear obras de arte...Se trataba de humor. Inequívocamente de humor, de humor. Para denigrar la seriedad de un libro de principios” A partir de allí, un objeto cualquiera, incluso uno creado en serie podría aspirar a ser una obra de arte si se instalaba en el espacio indicado para ser pensado de una forma particular. El sofisticado procedimiento por el cual un urinario pasó a ser el símbolo de la renovación artística invitó a los artistas a proseguir –ad infinitum- su actitud provocativa: las artes “visuales”, bajo un paraguas institucional se alejaría de lo sensible asumiendo pretensiones filosóficas (como arte conceptual)

enviar un urinario a una exposición neoyorkina, no motivó, a fin de cuentas, un enfrentamiento con la institucionalidad artística sino, paradójicamente, una posterior y plena incorporación de la novedad. Las instituciones artísticas por cierto que no estaban allí para dirimir controversias estéticas “internas” sino para delimitar aquello tan heterogéneo que era el arte culto y separarlo del gusto o las necesidades de las masas. Debía preservarse un campo lo suficientemente alejado de la ignorancia popular (y las industrias culturales) y por cierto no importaba en qué medida eso era penetrado por el esnobismo, la crítica “mordaz” y otros asuntos propios de una intelectualidad “libre”. Una sociedad desigual legitima la desigualdad al legitimar la sabiduría y el “verdadero arte” de sus élites; corta las partes desiguales de lo sensible. Por tanto, el suelo que pisaron las vanguardias, en tanto no admitiesen al mercado como juez (como irremediamente tiene que aceptarlo el arte popular) su gesto de ruptura quedaba preso de la consideración del único juez –la institucionalidad artística (o “campo” en palabras de Bourdieu) capaz de atribuir a sus obras valor simbólico y que irremediamente debe su legitimidad a la existencia de límites claros con la vida cotidiana de los más.

Resulta imposible pensar una separación del arte de las prácticas vitales aunque esto sea bastante más fácil de registrar en el arte popular que en el arte culto donde la acumulación “simbólica”, técnica, procedimental, etc. así como un poder institucional cada vez más fuerte y “desligado” de otros campos obliga a cierta reclusión formal. En la misma medida que la formalidad (como acumulación histórica de saberes y procedimientos) crece, la propia “actividad artística” fungió desde fines del siglo XIX como una práctica vital que expresan obras (en buena medida “autorreferenciadas”) necesariamente desligadas de la vida cotidiana de los más. Es por esa vía que la heteronomía regresa en las obras que despliegan mayor formalidad y acumulación técnica de una manera paradójica: como expresión de una práctica vital restringida, como novela, pintura o poesía que habla del “mundo del arte”. Es decir, lo imposible aún para las formas más elitistas o de mayor elaboración técnica, sería considerar viable el “arte por el arte” y desligarlo de las prácticas vitales; aun cuando estas sean sólo la de los propios artistas.

Las obras que reiteradamente regresan a la consideración crítica (que nos hablarían de su “calidad”) están demasiado implicadas con su propia historicidad

---

inclinándose más a “provocar” que a conmover y desplegando, a partir de allí, sucesivas chapucerías artístico-filosóficas (es decir, ni una cosa ni la otra). El gesto ya había sido derrotado en su intención crítica: las instituciones logran vaciar el sentido de los símbolos que han nacido para criticarlas y convertirlos en fetiches valiosos, objetos plenos de valor de “novedad”, “originalidad” y otros atributos tan abstractos como inofensivos propios de cualquier mercancía.

(restringida o no), con lo contradictorio, particular o dramático de su época. Por cierto que esto no significa desconocer el carácter autónomo relativo que ha logrado el arte en la modernidad; es más, ninguna obra de arte puede renunciar a cierto pasado técnico y formal, a cierto grado de experimentación, al juego con lo antes impensado, en definitiva, a contener alguna novedad propia de cualquier actividad humana que intenta realizarse de la mejor manera posible. Es decir, con el arte “culto”, altamente calificado, y a veces también en buena parte del arte popular (como en la canción que nos ocupa) nos encontramos siempre ante dosis importantes de autonomía, asunto que refiere a un abanico amplio de posibilidades expresivas, técnicas, procedimentales, etc. sin las que directamente no estaríamos hablando de arte.

Que esto forme parte de un mismo proceso por el cual la racionalidad capitalista establece crecientes dosis de especialidad y reclusión en la institucionalidad, no exime a las obras y a los artistas a considerarse realizando un trabajo que reclama el mejor o más equilibrado cumplimiento de sus cometidos “específicos”. Por el contrario, y por contraste con la operación ya dicha de separar lo valioso de lo que no lo es, el arte popular queda habitualmente relegado a una débil acumulación simbólica y a su exposición y juzgamiento masivo, a reconocer como único juez al mercado (que por cierto no es “libre”).

Sin embargo, la historia que nos ocupa, en gran medida, parece demostrar cierta distorsión sistémica a esa doble determinación. En Uruguay, la vocación autonómica del arte también permea con fuerza buena parte de sus manifestaciones populares. Existe un amplio consenso entre los artistas que aquí nos ocupa, de que lo producido debía ser valioso desde un punto de vista formal y expresivo...y a la vez, plenamente consustanciado con la vida común. Aún más, surge –sobre todo, a instancias de Aharonián- la necesidad de introducir conscientemente, fundadamente, la experimentación vanguardista a nivel popular.

Se pregunta Aharonián:

*¿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<sup>78</sup>.*

Aharonián era plenamente consciente del problema de la separación de los artistas de la vida de las grandes mayorías y se reconocía vanguardista en su quehacer musical. Sin embargo, su forma de afrontar el problema no fue apelar a

---

<sup>78</sup> Aharonián, Coriún, *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Tacuabé, 2014, p. 19

un gesto “provocativo” o escandalizador sino de bastante más largo aliento: redoblar esfuerzo y trabajo para alterar los repartos desiguales del saber y de la expresión musical. Intuyó que la música popular uruguaya –ya en sí, muy valiosa- podía, al igual que la música culta, construirse a través de múltiples vínculos, inscripciones, traducciones populares y cultas, ayudando al surgimiento de un universo sonoro que se retroalimentara más allá de los pliegues institucionales, el mercado o las individualidades. Su actividad (al igual que la de Wáshington Benavides) ayudó a sostener y recrear la canción popular durante la peor fase del proceso autoritario, forjando con muchos otros eso que Pinto (en el artículo citado al principio de este trabajo) identificó como “el gran propósito”: algo que pudo ser –según lo entiendo- finalmente mucho más que un “gesto vanguardista”: una actitud de intercambio y comunidad tal vez más difícil de concebir en el hemisferio norte donde el poder institucional y comercial actúa de forma más decisiva para suturar y separar los campos de lo culto y lo masivo.

La necesidad autonómica del arte, y por otro lado, su capacidad de abreviar tanto de las prácticas vitales sedimentadas en el sentido común y la memoria como de los mundos posibles o las posiciones ideológicas o políticas en juego, da cuenta de una compleja relación entre elementos que aparecerán inevitablemente en el arte popular de la época. Ese carácter complejo, por tanto, desestima una fácil discriminación de obras para situarlas de un lado o del otro en las luchas por la hegemonía política o ideológica.

Hubo dos tendencias por las que la canción popular del período resolvió su necesidad de concebir esa difícil unidad político-artística: en primer lugar, recurriendo a los contenidos de las letras y en segundo lugar –atenta también a lo musical- revocando, en sentido moderno-vanguardista, la propia tradición artístico-musical. Recordando aseveraciones del musicólogo argentino Carlos Vega, ante el aparente carácter “conservador” de la música popular en contraposición al de la música culta, Aharonián sostiene una posibilidad vanguardista para la música popular que luego, incluso, podría ser recogido por la música culta:

*Como este aspecto es menos lineal que el anterior (o sea el tomar elementos vanguardistas tomadas de la música culta por la popular), es lógico que Vega no lo detectara (...) Corresponde (...) abrir una discusión acerca de qué de lo no convergente con la vanguardia culta podría ser efectivamente vanguardizante en tiendas populares.<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup> Ibíd. p.194

Más adelante, Aharonián da dos ejemplos que ilustrarían esa posibilidad en las canciones “A redoblar” de Rubén Olivera y Mauricio Ubal y “Los olímpicos” de Jaime Ross. Compartiendo dicho criterio, habría un movimiento “hacia adelante” en la música popular como en la culta que está sujeto a condiciones de posibilidad distintas pero ambos pasibles de recibir el atributo de “vanguardista”.

El uso del mismo vocablo en el arte y la política no es casual y apunta a un paralelismo buscado por actores que se autopercebieron como integrantes de ambas vanguardias: en la política, guiando al pueblo hacia la liberación; en las obras de arte, determinando cómo debía ser el arte en el futuro (en relación a otros artes superfluos, retrógrados, evasivos, etc.) Artistas que participaban, a la vez, de vanguardias artísticas y políticas revolucionarias no podían sino percibir esa confluencia como resultado de sus deseos y sus búsquedas de transformación social y cultural.

Sin embargo, el cambio cultural que reflejaban las vanguardias artísticas, (fueran ellas uruguayas o provenientes del hemisferio norte) no expresaban – desde mi punto de vista- “lo mismo” que las vanguardias políticas revolucionarias. La permanente transformación cultural –y artística- que vivía el mundo sobre todo europeo, respondía más bien a una dialéctica del propio capitalismo mucho más que a su negación tal como apareció en las vanguardias políticas revolucionarias. Sostener que los permanentes cambios en el arte moderno y contemporáneo son, en alguna medida, expresión de una vocación libertaria de los explotados sería igual que atribuir esa motivación a los cambios tecnológicos, la automatización productiva o la aceleración comunicacional. Es evidente que las agencias que dinamizan tales procesos son las dominantes y no las dominadas.

Los cambios procesados en el mundo, íntimamente relacionados con la lenta extinción del mundo rural y la emergencia de sociedades de grandes urbes alcanzarían un punto crítico a partir de los años sesenta. Las transformaciones en el arte acompañan intensamente tal proceso. Dicho devenir cultural es bastante más función de la modernidad y del capitalismo que de su negación. Claro que puede argumentarse –como la hace Marx en el Manifiesto Comunista<sup>80</sup>- que es el

---

<sup>80</sup> Marx, Carlos, Engels, Federico, *El manifiesto comunista* en la Web: Ediciones el aleph.com. En la Web: <https://sociologia1unpsjb.files.wordpress.com/2008/03/marx-manifiesto-comunista.pdf> Allí se lee lo siguiente: “Porque la sociedad tiene demasiada civilización, demasiados medios de subsistencia, demasiada industria, demasiado comercio. las fuerzas productivas de que dispone no favorecen ya el desarrollo de la propiedad burguesa; al contrario, han resultado tan poderosas, que constituyen de hecho un obstáculo” (p.36)

propio desarrollo económico del capitalismo el que conduce inevitablemente a su negación. Es decir, pensar una convergencia entre vanguardias políticas y artísticas se puede sustentar en algo que las precede y les determina como “necesidad histórica”: por el desarrollo de las fuerzas productivas tanto en la industria como en el arte. El propio Marx atribuye una independencia tal a ese desarrollo (la base económica) que podría estudiarse con la “exactitud propia de las ciencias naturales”:

*Al cambiar la base económica, se transforma más o menos lenta, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella. Cuando se estudian estas transformaciones, hay que distinguir siempre entre los cambios materiales operados en las condiciones económicas de producción y que pueden apreciarse con la exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, ideológicas en una palabra, en que los hombres cobran conciencia de este conflicto y lo ventilan.*<sup>81</sup>

Un continuador teórico de esta perspectiva centrada en la determinación económica es Theodor Adorno, quien aborda las vanguardias artísticas como expresión de las renovadas fuerzas productivas del arte. La obra de arte, en este punto asume, sin embargo, un carácter necesariamente contradictorio porque también debería hacer suyo la explotación social: la “verdadera” obra hace consciente sus propias condiciones de posibilidad; para ser “verdadero”, el arte es vanguardista y burgués pero a la vez, contiene la aspiración irrealizada de los más como “promesa de felicidad”. Para Adorno, básicamente la producción artística es inseparable de la producción social y asume la misma condición moderna de “revolucionarse a sí mismo” que tiene el capitalismo, es decir, como función de la creciente división moderna del trabajo:

*Que esa modernidad sea más que un vago espíritu del tiempo o un versado estar a la última se debe al desencadenamiento de las fuerzas productivas. Éste está determinado tanto socialmente por el conflicto con las relaciones de producción como intraestéticamente en tanto que exclusión de lo gastado y los procedimientos superados (...) Las obras de arte significativas aniquilan tendencialmente todo lo que en su tiempo no alcanza su estándar (...) Sólo las obras que se arriesgan tienen la oportunidad de pervivir (...)*<sup>82</sup>

Por cierto que es muy difícil vincular la teoría estética de Adorno con la canción que aquí nos ocupa. Nuestro objeto está unido a manifestaciones que el

---

<sup>81</sup> Marx, Karl, Grundrisse, en obra citada, La cuestión judía..., p. 352

<sup>82</sup> Adorno, Theodor, Teoría estética. Obra completa, Madrid, Akal, 2004, p. 54

autor criticó duramente (como el jazz) asociándolas con las estrategias de orden opresor de las “industrias culturales”. Desde esa perspectiva, nuestra música popular adquiere una “apariencia desprestigiada” (según palabras Benjamin que citaré más adelante).

Por el contrario, creo que historia del arte contemporáneo no puede reducirse –sin realizar extraordinarias exclusiones sobre lo que se produce en el mundo- a un conjunto muy pequeño de obras que cumplan con tales criterios restrictivos. Me pregunto hasta qué punto las apreciaciones de Adorno no respondan a una particular forma de eurocentrismo cultural que no puede atender aspectos *cualitativos* en tanto no estén ligados a una acumulación y una genealogía que solo puede percibirse continua y situada para el hemisferio norte. Todo criterio selectivo, más allá de la crítica bien argumentada que lo pueda sostener, está razonablemente amenazado no solo por la mera imposibilidad de “juzgar todo” sino porque la diversidad –la cualidad- de las creaciones impone nuevos criterios para juzgar.

Todo arte en general, es antes que nada, parte de la vida humana, lo que las personas viven, sienten, es decir, lo que son: las prácticas vitales de los más fueron música popular como el tango en el Río de la Plata y el jazz o el rock en Estados Unidos, de una forma más directa y clara que cualquier apropiación autonómica (relativa a las técnicas o procedimientos “propiamente artísticos”) que vendrán luego a reescribirlas o transformarlas. Por otro lado, el carácter y el “genio” individual, como espacio privilegiado donde puede sintetizarse el más alto desarrollo de las fuerzas productivas en el arte, no puede desconocer el carácter social que el capital tiene que favorecer en aras de su mayor productividad y por esa vía, viabilizar, poco a poco, un arte en gran medida colectivo y anónimo.

La evolución del arte en el siglo XX abre paso a una fase donde el trabajo colectivo se irá imponiendo sobre el trabajo individual y por lo tanto, sobre la obra única y original. El carácter cooperativo que asume, cada vez con mayor fuerza el trabajo en general, dio lugar al surgimiento y la afirmación del cine (que por cierto, nunca se desprenderá del todo de su carácter popular). Walter Benjamin dedicó un hermoso ensayo dispuesto sopesar las formas mecánicas reproductivas de las obras de arte y el nuevo diálogo que establece con las masas<sup>83</sup>. Benjamin nos habla de la pérdida del “aura” en el arte y de su “recogimiento”, de la necesidad de participar de los más en las dinámicas

---

<sup>83</sup> “El arte en la era de la reproducción tecnológica” en Benjamin, Walter, Textos esenciales, Walter Benjamin, Buenos Aires, Lea, 2014, p 65 y ss.

estéticas. La canción popular uruguaya claramente participa de tal movimiento y son prueba de ello los intensos intercambios colectivos; el compromiso con asuntos que trascendían a los creadores como individuos, el imperativo de intervención social; el crecimiento de asociación entre productores, técnicos, críticos, etc. Y sobre todo, la búsqueda (y encuentro) con un público masivo. Benjamin reconoce lo irremediable del proceso de inclusión de las masas y del pensamiento común en el arte, el fin del recogimiento elitista, la producción colectiva y la afirmación de lo dinámico sobre lo inmóvil:

*El número se ha metamorfoseado en calidad y el masivo incremento de participantes transformó la naturaleza de su participación. No nos engañemos porque esa participación súbitamente reaparezca con una apariencia desprestigiada*<sup>84</sup>.

Aunque la innovación esté plenamente justificada, en primer lugar por el desarrollo capitalista, también puede argumentarse que por sí sola, no es condición necesaria ni suficiente para valorar una obra de arte. Si consideremos la idea de Ticio Escobar, que el valor del arte radica en su carácter “poético” de mover el sentido, de conmover hacia lo posible o incluso desconocido, eso supone siempre un movimiento dialéctico que acepta alguna forma de permanencia (algo que, en definitiva, será lo transformado) y de posiciones relativas de sujetos que se transforman o no según el lugar que ocupen. Estamos siempre ante un movimiento que es a la vez aceptación y alteración y por tanto su rango se encuentra entre los extremos de la repetición infecunda o la pura arbitrariedad, pero claramente no puede aceptarse alguna cúspide donde el movimiento sea relevante y un llano donde no lo sea.

Por otro lado, el capitalismo tampoco transforma “todo”. Reitera, una y otra vez, los mecanismos que generan capital y mayor acumulación por parte de los que están al mando de los procesos políticos y productivos. La modernidad no supone sólo cambio sino también permanencia y por lo tanto, que el arte se mueva sólo en dirección al permanente cambio bien podría interpretarse como imposibilidad de atenerse a algo, extraordinariamente importante, que permanece. Lo que hay de necesidad en la continua aparición de lo nuevo y el valor de cambio (más eficiente, más práctico, más económico, etc.) de la mercancía induce a desplazar el valor de uso en favor de tales atributos (ahora como novedad u originalidad) en el arte, en contra de sus posibilidades poéticas o movilizadoras sensibles que, bien puede ser el caso, se detengan también en lo que permanece, en lo que se reitera y se siente como especialmente necesario o insustituible. Al

---

<sup>84</sup> *Ibíd.* p. 96

pensar la ideología de la vanguardia, tanto en arte como en política, como reflejo de la ideología (simbolización positiva) de la necesidad mercantil productiva o tecnológica, no sólo revocamos el criterio implícito y meramente productivo mercantil –y en buena medida inconsciente- de que lo nuevo es “necesariamente mejor”, sino que nos ubicamos en condiciones de apreciar el sentido general del proceso. Esta perspectiva nos acerca al valor de una obra de arte más allá de la novedad, de los límites de lo que permanece y lo que cambia debilitando también el carácter normativo que pretende superioridad a lo culto e inferioridad a lo popular. Nos ubica en las dinámicas de la metáfora y las sensibilidades compartidas que son, según lo entiendo, presupuestos bastante más firmes y duraderos para comprender el hecho artístico en comparación con los que marca la continua emergencia de novedades.

El arte popular, por su arraigo en las prácticas vitales de los más, es decir, de los que son –siempre de una manera diferente- vueltos a explotar casi idénticamente, resulta ser –a la larga- una especie de resistencia sobre lo que –a fin de cuentas- permanece. Porque también hay una manera particular de ser del arte y es su posibilidad –siempre latente- de traer al presente formas sensibles antiguas o muy antiguas para resignificarlas en nuevas configuraciones que claramente se diferencian de la producción mercantil capitalista regida por una acumulación técnica incapaz de “volver sobre sus pasos”.

Las múltiples formas del arte popular uruguayo del período reflejaron (y reflejan) el conjunto de contradicciones del arte contemporáneo: junto a los experimentos sonoros de Mateo, Lazaroff, Masliah, Cabrera y otros, un artista como Darnauchans se interesaba por músicas medioevales, celtas o de variados orígenes culturales (ver por ejemplo, sus “Canciones Sefaradíes”). Por otro lado, los artistas de la vertiente folclórica intuyeron que la reiteración de sus ritmos y armonías podían equilibrarse con infinitas variantes creativas, sólo imperceptibles para quienes se situaran muy alejadas de esa música. Bastante después de las sonoridades impensadas en una milonga de Viglietti, constantemente resurge la necesidad de no perder, de conservar y volver a transformar, las formas tradicionales de armonizar guitarras propias del tango y la milonga.<sup>85</sup>

El hecho de que la inmensa mayoría de artistas y corrientes musicales que examino en este trabajo no puedan vincularse al mero “entretenimiento” –en el

---

<sup>85</sup> En ese sentido es útil observar el interés y capacidad musical demostrada en jóvenes músicos populares uruguayos contemporáneos en reeditar y reelaborar la rítmica y armonía de tangos y milongas (por ejemplo en grupos como “Milongas extremas”, “Rica Cosa” y en los hermanos Ibarburu)

sentido que dio Adorno al término- pero tampoco a la “música culta” (que fue la estudiada por él), nos enfrenta a cuestionar el traslado acrítico de conceptos que se han desarrollado con mayor fuerza en el hemisferio norte y no en nuestras latitudes, donde existen diferencias notorias en las formas de producción artística y en la incidencia de las industrias culturales (sobre todo para el período estudiado).

Como tales condiciones creativas mantuvieron una estrecha relación con los acontecimientos políticos, y la autonomía relativa del arte debía “medirse” con circunstancias que fueron percibidas como altamente decisivas para la vida de todos y de “lo común”, el terreno en el que nos ubicamos es bastante distinto al que refiere buena parte de la teoría estética de Adorno y de otras que vinieron después. Aquí intento argumentar que es necesario poner en el foco una fracción distinta del arte –cercana a grandes mayorías y con latitud sur- y que tal hecho no “rebaja” su interés teórico. Ostenta –según lo entiendo- niveles distintos y no necesariamente menores de creatividad y experimentación en el sentido relativo que he propuesto.

La visión situada de Adorno decidió oponerse con fuerza a la industria cultural y hablar en representación del “arte verdadero” como defensa de aquello que percibía dialécticamente integrado y a la vez oponiéndose al orden burgués, a la repetición banal destinada a preparar, en ámbitos de recreación, las órdenes del capital. Tal visión (plenamente justificada) la vuelve contraria a la pretensión de validar la música popular que la industria cultural comenzaba a reproducir con fuerza inusitada al mismo tiempo que el filósofo reflexionaba. Dice Adorno:

*Es indiscutible la incidencia de la división del trabajo en todo esto. Igual que la persona no especializada no comprende sin más los desarrollos más recientes de la física nuclear, quien no sea especialista tampoco comprende la música o la pintura modernas que son muy complejas. Pero mientras que en la física se acepta la incompatibilidad porque se confía en la racionalidad que conduce a los teoremas físicos más recientes y que por principio cualquiera puede comprender, la incomprendibilidad es estigmatizada en el arte moderno como arbitrariedad esquizoide aunque lo estéticamente incomprendible no puede ser eliminado de la experiencia, como tampoco el esoterismo científico. El arte ya sólo puede realizar su generalidad humana mediante la división consecuyente del trabajo: todo lo demás es falsa conciencia<sup>86</sup>.*

---

<sup>86</sup> Adorno, ob. cit., Teoría estética... p. 311

Ya he afirmado (citando a Aharonián) que el desarrollo técnico de la música culta no necesariamente debe coincidir con el de la música popular (no resuelve iguales problemas), sin embargo –aun así- habría una intención comparable, igualmente vanguardista, de incorporar nuevos elementos técnicos cuando comparamos la creación de unos y otros. Claro que podría argumentarse que lo que existe a nivel de la música popular, es una lenta incorporación de elementos previamente ocurridos en el lugar de mayor desarrollo formal. Por ejemplo, se podrá interpretar (como se ha hecho), que Mateo incluye sonoridades propias de la música de Debussy y que Viglietti lo ha hecho con la incorporación de algunas “disonancias” u otros elementos propios de la música de Stravinski. El problema, a mi juicio, es otro. Tanto Mateo como Viglietti –que sin dudas querían ser innovadores como quería Aharonián- tenían entre manos ciertas formas musicales muy distintas a las de la música culta; tenían además que atender una relación de la música con un texto que resolvieron de forma completamente original, sin ser adaptación desmerecida de una característica culta.

También se podría argumentar que el corpus de conocimientos musicales es bastante más grande en un caso que en el otro. Sin embargo, manteniendo “a raja tabla” ese criterio cuantitativo, podríamos arribar a conclusiones absurdas como suponer que el mejor estilo musical es el que produce mayor cantidad de obras o que la música contemporánea es superior a las precedentes porque “incluye” en sí a todas las anteriores, cuando sabemos que tal cosa es imposible. Una prueba de esto es la frecuente incapacidad que demuestran músicos o artistas cultos haciendo arte popular, supuestamente ubicados ante un desafío “simple”: en realidad tal perspectiva (inevitablemente situada) no logra ver la complejidad expresiva que tienen ante sí y de ahí el constante fracaso o distorsión que se produce. Es claro que esta distinción relativa a estilos musicales, a su diferencia cualitativa, no puede excluir de las músicas populares la actitud vanguardista, experimentadora –siempre relativa- tal como Aharonián percibió con razón.

La cita de Adorno, desde mi punto de vista, refleja cierta invisibilidad que adquieren algunos procesos de producción por situarlos, infundadamente, en una escala inferior y no diferente. En general, la “alta cultura” suele asumir para los temas de su “dominio”, el lugar de “juez sin parte”, un lugar normativo para el campo intelectual como cúspide de un sistema, con el privilegio (que he argumentado imposible) de mirar “el todo” (por ejemplo, de lo musical). Su percepción no puede ser (en el sentido que ya he propuesto para todo conocimiento) “neutral” u “objetiva” por más “informada” que esté, sino siempre expresión de una fracción especial de la vida social. En igual sentido, aunque sea imposible recurrir al saber de las masas en torno a un aspecto particular de teoría

científica atómica, dicha consulta sí puede hacerse para asuntos bastante más relevantes como serían los posibles usos y aplicaciones de la energía nuclear. Por otro lado, la mejor “comprensión” de una fórmula matemática (para poner un caso de máxima autonomía intelectual) se relaciona con las posibilidades de estar presente en diversos productos de la vida social donde masivamente se avale el resultado último (lo verdaderamente importante) de tal conocimiento. No puede confundirse el valor científico con el valor social; el primero siempre es particular (por más revolucionario o importante que sea) y podrá convertir su potencial en valor social en tanto las masas –no casualmente “ignorantes y atrasadas”- lo hagan posible (o no).

De acuerdo a lo expresado, hay una diferencia importante entre el desarrollo general de las fuerzas productivas en el capitalismo y el desarrollo del arte: mientras aquel estaría impedido de “retroceder”, éste demuestra –una y otra vez- la potestad de hacerlo buscando resignificar el pasado, atribuyéndole un nuevo sentido aunque buena parte de lo recuperado se reproduzca de manera muy semejante. Esas prerrogativas están vedadas al desarrollo de las fuerzas productivas. Mientras éstas son especialmente cuidadas por los poderes político y económico estrechando y comandando las capacidades propias de los campos científico y técnico y empobreciendo las ciencias humanas críticas, la institucionalidad artística –crecientemente abandonada a su suerte o presa de la especulación financiera- pierde peso ante el avance incontrolado del arte popular como extensión natural de los atributos humanos. Ciertamente el arte popular puede ser “apresado” por la economía y las industrias culturales pero no sólo está condicionado por éstas sino también por una condición humana que, cada vez con más fuerza, busca afirmarse a sí misma y tiende a igualar la cantidad de “emisores” y “receptores”.

Tales asimetrías nos propone –según creo- repensar tanto el desarrollo “siempre hacia adelante” de las fuerzas productivas como la búsqueda incesante de novedad en el arte. Nos obliga también a repensar las vanguardias a nivel político como contingentes iluminados que tienen la misión de indicar el camino a las masas. Si a partir del “sentido común” se rechaza algunas obras de arte contemporáneo como estafalarias o ridículas, así como algunos productos científicos o tecnológicos (como la industria de la guerra o la eugenesia humana a través de la experimentación genética) eso no necesariamente deba explicarse como consecuencia de un retraso en la “comprensión” de los pueblos, sino a una brecha cada vez mayor que ha establecido la modernidad capitalista entre la vida de los más y las autonomías intelectuales, artísticas o científicas. Es decir, una brecha que puede explicarse no solo como atraso de las masas, sino también como divergencia, esnobismo o extravío de las élites. Si a partir del sentido común se

desestima, cada vez más, la existencia de vanguardias políticas posiblemente es porque tal expresión contenga un oxímoron: la política implica actividad y creatividad masivas. Sólo hay política verdadera, según lo entiendo, cuando una práctica política simbolizada tiende a universalizarse masivamente.

Definitivamente que algo sea nuevo, original, revulsivo, no quiere decir que sea mejor; escandalizar es algo así como una traducción devaluada de la capacidad que tiene el arte de conmover. En realidad internalizamos la productividad capitalista –o mejor dicho su forma ideológica de presentarse- por la que un producto nuevo necesariamente debe mejorar el anterior, como criterio de validación. El arte demuestra, con su necesaria recurrencia al pasado, el carácter falaz de tal criterio.

Es cierto que hoy producimos música en sofisticados estudios de grabación y lo tecnológico forma parte de un mundo permanentemente renovable que -cada vez por menos tiempo- se parece a lo “real”. Somos animales tecnológicos y artísticos, no podemos concebirnos sin esos atributos y por lo tanto componemos siempre - de acuerdo a la expresión de Latour- redes de humanos y “no humanos” en gran medida incorporando lo digital, los celulares o internet. Sin embargo, nada de ello debería ser determinante si prevalece el espíritu crítico atribuyendo un carácter ideológico y político al problema estratégico común sobre las cualidades, sobre qué es necesario conocer, qué es necesario usar, qué es necesario consumir...

¿Estaremos a tiempo para ejercer la crítica necesaria sobre el torbellino capitalista tal como lo describiera Walter Benjamin comentando la pintura “Angelus Novus” de Paul Klee?:

*El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. (...) Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso*<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Benjamin, Walter, Conceptos de Filosofía de la Historia, Agebé, Buenos Aires, 2011, p.10

## Capítulo 6-1- Política, sentido común, cultura popular

Jacques Rancière distingue la *política* de la *policía* adjudicando a este último término (de origen fauaultiano) la capacidad administrativa que asumen los menos sobre los más para conseguir “estabilidad política” en sentido de control y legitimación, tanto de la autoridad como de las múltiples relaciones entre las partes desiguales del cuerpo social. La verdadera política surgiría, en cambio, cuando la lógica igualitaria logra imponerse en forma de *disenso*, de lucha, a la lógica “policial” destinada a naturalizar la desigualdad:

*Para que una cosa sea política, es preciso que dé lugar al encuentro de la lógica policial y la lógica igualitaria, el cual nunca está preconstituido. (...) Así pues, ninguna cosa es por sí misma política pero cualquiera puede llegar a serlo si da lugar al encuentro de las dos lógicas.*<sup>88</sup>

Esta distinción, de carácter muy general, implica reconocer –para todos los temas que se perciben como “políticos”- una distorsión que preexiste a cualquier forma de analizar lo que suponemos “nos es común”. Una precisión

---

<sup>88</sup> Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires Nueva Visión, 2012, p. 48.

absolutamente necesaria para no abordar el tema por el lado opuesto, es decir, por la aceptación naturalizada de la desigualdad como punto de partida. En ese sentido, la verdadera *política* aparece justamente cuando da cuenta del orden social como un constructo que puede ser modificado.

Puede verse la relación entre ese concepto y el ya presentado en torno a la política que emerge de la simbolización primaria (o de una resimbolización como desnaturalización). La política como “policía” o administración de la desigualdad implica adecuación ideológica en pos de legitimidad de la autoridad. Ambas formas de percibir el problema nos sugiere que la verdadera política afecta la vida cotidiana, el *reparto de lo sensible*, al decir de Rancière, por el que algunos hablan y otros no (en sentido aristotélico). La verdadera política, entonces, afecta las prácticas vitales cotidianas y sus formas de simbolizarse como operaciones inseparables.

La verdadera política queda –por efecto de su relación con las prácticas vitales así como el sentido común- unida a lo que Gramsci concibió como “hegemonía cultural”; conquistar el sentido común por medio de una lucha contrahegemónica capaz de “filosofar”, conocer y reinterpretar a fondo tal legado, significa desnaturalizar las relaciones de clase (la desigualdad desde el punto de vista de la economía política) apoyándose en las reservas populares y las intelectuales. Esta posición –creo- se acerca a la concepción de Rancière antes presentada en el sentido que se desplaza del campo “político” tradicional hacia una lucha que es bastante más amplia y que se libra en el seno de la sociedad civil. Más allá de las diferencias de sus enfoques<sup>89</sup> el acercamiento que me interesa remarcar refiere a la consideración de lo cotidiano y de las masas porque ambos aspectos están directamente implicados en el tema que nos ocupa. En sus *Cuadernos de la Cárcel*, el pensador italiano, luego de criticar una visión usual que adjudica al folclore un elemento “pintoresco”, nos dice:

---

<sup>89</sup> Mientras que Gramsci está pensando una actividad colectiva destinada a una comprensión “superior”, filosófica del mundo, Rancière no cree en el carácter “ilustrador” o pedagógico de los intelectuales y concibe a la subjetivación igualitaria como una experiencia de negación que puede alcanzar a los individuos: “La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Obra citada, *El desacuerdo...*, p. 45) Sin embargo lo que está presente en Gramsci y no en Rancière, es el de construir alguna subjetividad colectiva común que trascienda la experiencia individual, por ejemplo, la de la Sra. Parker que decidió sentarse en un transporte colectivo donde los negros no podían hacerlo, una cuestión que Rancière interpreta ya como acto esencialmente político. Ese estatus, sin embargo, no podría aparecer sin vincular el hecho a la actividad de un sujeto colectivo político: el movimiento negro en EEUU.

*Habría que estudiar el folclore, en cambio, como “concepción del mundo y de la vida”, implícita en gran medida, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (también por lo general implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo “oficiales” de las sociedades (o, en el sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas) que se han sucedido en el desarrollo histórico. (De aquí la estrecha relación entre el folclore y el sentido común, que es el folclore filosófico). Concepción del mundo no sólo no elaborada y asistemática porque el pueblo (o sea, el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de toda forma de la sociedad que ha existido hasta ahora), no puede, por definición, tener concepciones elaboradas, sistemática y políticamente organizadas y centralizadas en su desarrollo acaso contradictorio; sino incluso múltiple: múltiple no sólo en el sentido de varia y contrapuesta, sino también en el sentido de estratificada desde lo más grosero hasta lo menos grosero, por no decir ya que se trata de una aglomeración indigesta de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han sucedido en la historia, de la mayor parte de las cuales no se encuentran documentos –mutilados y contaminados- más que en el folclore.<sup>90</sup>*

Son dos los aspectos que particularmente tomo de esta cita para el desarrollo de este trabajo: en primer lugar, la forma contradictoria, múltiple e inmensamente amplia, que se adjudica al *folclore* y al *sentido común*, y por otro lado -algo que es propio y particularmente intenso en nuestra experiencia histórica- el permanente intercambio entre lo culto y lo popular en la construcción del sujeto revolucionario.

Nos ocupa una experiencia que ubica el problema de “la cultura popular” en una dimensión muy rica, dando muchos frutos, ya sea porque ella no renuncia a diversos aportes de lo culto o porque lo culto en Uruguay se dio ya antes, abierto a lo popular. Algunos análisis teóricos del hemisferio norte pueden encontrar un punto ciego para el caso uruguayo, sobre todo aquellos que entienden a las culturas populares como formas degradadas de la “alta cultura”. Míguez y Semán recogen críticas –creo que bien fundadas- sobre algunas apreciaciones de Bourdieu en ese sentido:

*La posición de Pierre Bourdieu (Bourdieu y Saint Martin, 1976) acerca de la inexistencia de una cultura popular que no sea reflejo degradado o contestación culposa de la cultura legítima es críticamente interrogada por Grignon y Passeron (1989) en términos como los que siguen: si concebimos la*

---

<sup>90</sup> Gramsci, Antonio, *Antología*, Argentina, Siglo XXI, 2004, p. 488

*cultura de los sectores populares como aquella producción simbólica que solo contesta o refleja la dominación simbólica – como es la posición de Bourdieu-, no estamos reduciéndola a un epifenómeno de una determinación externa? ¿Y no estamos operando de forma reduccionista al identificar lo popular, lo subalterno y las carencias o límites de la pobreza? ¿Qué sucede con la producción cultural de los sectores populares que no surge de su estado de carencia o limitación y que es, más vale, el resultado de su capacidad creativa? ¿Por qué prefigurar la cultura de los sectores populares como un gusto que emerge de su estado de necesidad y que de ninguna manera estaría constituido por sus grados relativos de libertad? ¿Por qué, además, pensar que sólo las clases dominadas enfrentan imperativos y que entre las dominantes todo es libertad?<sup>91</sup>*

Esta última pregunta lleva implícita otra de mayor profundidad: ¿cuánto de la capacidad que habitualmente se adjudica a la cultura letrada, en oposición a otras, no es el fruto de una reproducción ideológica interesada en retener el “saber” como una particular forma de poder? El pensamiento de Gramsci ubica dicho problema en medio de las luchas por la hegemonía cultural donde la actividad de los intelectuales se entrelaza directamente con las luchas sociales y se sustrae del carácter funcional que deviene de su posible autonomía:

*El error metódico más frecuente me parece consistir en buscar ese criterio de distinción en el núcleo intrínseco de las actividades intelectuales en vez de verlo en el conjunto del sistema de relaciones en el cual dichas actividades (y, por lo tanto, los grupos que las personifican) se encuentran en el complejo general de las relaciones sociales.<sup>92</sup>*

La condición del intelectual se universaliza según Gramsci:

*(aunque) no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales”, es justo afirmar que “todos los hombres son intelectuales<sup>93</sup>*

De una manera parecida Rancière ve la emergencia de la subjetivación política en la imposible identificación (“trabajador”, “mujer”, etc.) en el discurso de los “incontados” para la lógica de la desigualdad:

---

<sup>91</sup> Míguez, Daniel, Semán, Pablo, *Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales*, p. 15

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 391

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 392

*Por subjetivación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia*<sup>94</sup>

Creo que el conjunto de apreciaciones precedentes se relacionan con lo ocurrido en Uruguay desde los sesenta y los ochenta en estos sentidos:

- a) Las luchas del sujeto político revolucionario libró una batalla contra la naturalización de la desigualdad (Rancière) con el agregado de que los fundamentos de la igualdad tenían un estricto carácter de “clase” donde pudo emerger cierta capacidad de los proletarios de trascender su propia “identidad productiva” como lugar asignado en el reparto sensible desigual y convertirse en militantes sindicales y políticos.
- b) La cultura popular encuentra diversas formas de “intelectualizarse”, es decir, de realizar un rescate y transformación de diversos orígenes folclóricos en dirección a “concepciones elaboradas, sistemática y políticamente organizadas y centralizadas” (Gramsci).
- c) Buena parte de los intelectuales no se conciben en su estricta “función de intelectuales” sino implicados en el “complejo general de las relaciones sociales” (Gramsci).
- d) “La producción cultural de los sectores populares no surge de su estado de carencia o limitación (sino como) resultado de su capacidad creativa” (Míguez, Semán)
- e) Los agentes revolucionarios se autoidentifican en la construcción de un nuevo sujeto político colectivo, lo cual está directamente relacionado con el surgimiento y la afirmación de una praxis política contrahegemónica.

---

<sup>94</sup> Rancière, Jacques, ob. cit. *El desacuerdo*, p. 52

*PARTE II - Segundo movimiento. Del objeto a la teoría.*

## **Capítulo 1-2 *Del campo a la ciudad.***

El Uruguay se construye por sucesivas oleadas migratorias sobre todo europeas que, aun así, vienen a integrarse a una tradición colonial que durante el siglo XIX ya ha desarrollado importantes formas de música y baile así como múltiples “plantillas” de orden cultural que se han fraguado, en buena medida, al impulso de las luchas por la libertad y la igualdad. Existen durante ese siglo, en el territorio que sería finalmente Uruguay, múltiples formas musicales que circulan a partir de un encuentro y adaptación creativa de vertientes europeas, indígenas y africanas.

Según Lauro Ayestarán:

*Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folclóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de su territorio: 1) un ciclo de danzas y canciones rurales rioplatenses que forma una unidad folclórica con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, donde se da el Estilo, la Cifra, la Milonga, la vidalita, el Pericón, etc.; 2) un ciclo norteco que participa, juntamente con el estado brasileño de Río Grande del Sur, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Riograndense; la Cimarrita, el Carangueijo, la Tirana, etc.; a este ciclo pertenece, además, una fuerte y curiosa expresión de polifonía popular de los ritos fúnebres que es el Tercio de Velorio; 3) el cancionero europeo antiguo –como lo llama el eminente investigador argentino*

*Carlos Vega- que sobrevive intacto en el territorio del Uruguay a través del repertorio infantil: más de cien canciones, arcaicas muchas de ellas, comunes a los pueblos de la cultura occidental; 4) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe en el siglo XIX, cuya supervivencia queda hoy en las Comparsas de carnaval en la riquísima Llamada de batería de tamboriles que recorren las calles de Montevideo durante los meses de verano.*<sup>95</sup>

La intensa interconexión geográfica supuso un encuentro permanente de payadores, cantores y poetas creando múltiples formas de hacer música y poesía adoptando (y a la vez contraviniendo) modalidades musicales, rítmicas o métricas poéticas fijas dando lugar a una variedad de música y poesía con “parecidos de familia”. El proceso de producción musical y poética que está en el legado territorial de la canción popular uruguaya está marcado, entonces, desde el inicio, por la mezcla, la hibridación. Basta poner un ejemplo posterior de esa tradición de mezcla que contiene un estilo musical y que sentimos como algo bien propio: el tango. Según Aharonián pueden reconocerse la confluencia de elementos de varias procedencias:

*el tango andaluz (o tango gitano, o tango español), quizás el tango cubano (o tango americano), quizás el tango brasileiro (o maxixe), muy probablemente la danza habanera (llamada primero danza, y finalmente habanera a secas), probablemente algunas músicas de los esclavos negros del Río de la Plata (o al menos de Montevideo) y aún de otras regiones de América Latina, casi seguramente las dos –o más- especies conocidas como milongas: la milonga cantada –todavía rural o ya urbana- y la milonga instrumental-bailable*<sup>96</sup>.

En ese proceso de hibridación, de ese “irrespeto” que siente todo creador por las formas canónicas de su materia prima hay algo que desconcierta a quien quiera atenerse a alguna forma de linealidad de los procesos creativos: una forma musical puede ir y volver intentando rescatar su “esencia” o transformando su reaparición hasta ser casi irreconocible como tal. Nos dice Arnold Hauser hablando sobre estilos y lenguajes:

---

<sup>95</sup> Ayestarán, Lauro, *El folclore musical uruguayo*, Arca, Montevideo, 1967, p. 8

<sup>96</sup> Aharonián, Coriún, Ob. cit. *Músicas populares...* p. 91

*En ambos casos se trata de modificaciones de una forma fundamental no existente. Hay sólo estilos, pero no “estilo”, como sólo hay lenguajes, pero no “lenguaje” (...)*<sup>97</sup>.

Así, el teórico deberá abordar el problema del desarrollo de los estilos y la historia del arte sin obviar que el cúmulo de experiencias artísticas “está siempre allí” a disposición del presente creativo para ser usado sin prejuicio alguno acerca de aspectos como su vigencia, moda o antigüedad, otorgando a cada obra de arte esa peculiaridad que es la de desprenderse de su época, de sus motivaciones más inmediatas y hacer de algunos movimientos sensibles del pasado un uso impensado por quienes los concibieron originariamente.

Esta apreciación se incluye aquí porque al recrear los “estilos” (o los “géneros” si preferimos usar una categoría más amplia) que precedieron a las nuevas mezclas que se darán a partir de los sesenta, se procederá a sabiendas del uso de “abstracciones” que –al decir de Hauser- ayudan a comprender, a grandes rasgos, una multiplicidad de apropiaciones estilísticas tendientes a contrariar lo que la abstracción supone siempre como sus “notas esenciales”. Por ejemplo, “la murga” que harán Los Olimareños es una versión más “refinada”, o culta, de la que aparece en el “tablado”<sup>98</sup> de la época. Pero aún mayor será la distancia que se producirá luego, llegando al siglo XXI, con “la murga joven” que altera buena parte de la rítmica o la armonía vocal así como el tipo de humor de la murga “tradicional”. Es que sujetos colectivos muy distintos se hacen cargo de la herencia de un fenómeno que continuará designándose igual, a pesar de ser radicalmente transformado, por efecto de esa toma a cargo.

A medida que se afirmaba –durante la primera mitad del siglo XX- una manera de ser ciudadana, el tango compartirá escenarios y gustos populares con otros ritmos americanos importados no solo del jazz sino caribeños, principalmente cubanos y también brasileros. Por otro lado, *el candombe* y *la murga* lograrán persistir como “propriadamente uruguayos” (desarrollados sólo aquí), comenzando a demostrar cierta potencialidad de fusión con otras músicas.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup>Hauser, Arnold, *Teorías del arte, Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 215.

<sup>98</sup> Escenario callejero de las fiestas carnavaleras de Uruguay

<sup>99</sup> La murga consistió –desde sus inicios- en “montar” sus regímenes más reiterados (canto coral, ritmo y parodia) sobre la línea melódica de canciones ampliamente conocidas de cualquier género. Ejemplos de tempranas influencias del candombe en la músicaailable de los 50 y 60 están, por ejemplo, en George Ross (tío de Jaime Ross) fusionado el candombe con el jazz, la bossa y otros ritmos. En 1965, en compañía del pianista Manolo Guardia, editan “Candombe” en Argentina. Por

La música negra de nuestro país –fundamentalmente tamborilera- se desarrolló a partir de ritualidades provenientes de los distintos orígenes africanos de su población (de ahí la diferencia de sus “toques”), en principio de forma más o menos privada para expandirse luego a partir de una creciente dispersión de la población negra en Montevideo (que Aharonián atribuye –a partir de los años 50- a una “política gubernamental, obviamente racista”<sup>100</sup>). Hay un paulatino acercamiento de los ritmos negros a la canción popular a medida que florecen los conjuntos de negros y “lubolos” (blancos pintados de negro) en una mixtura que en principio atañe a las clases bajas pero luego incorporará, paulatinamente, a sectores medios. Tal acercamiento se produce, en primer lugar, por la escucha atenta de músicos cultos uruguayos que introducen los ritmos de candombe en sus composiciones. El movimiento por el cual lo popular incluye a lo culto tiene, por cierto, buena parte de su origen en un movimiento complementario: lo culto incorporando a lo popular. Aharonián nos informa:

*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 (...) 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<sup>101</sup>*

La murga, el otro género que vendrá a integrar sonoridades propias a la naciente canción popular uruguaya, era habitualmente escuchada solo en Carnaval. Una definición de sus actuales “notas esenciales” nos dice:

*La murga es una expresión polifónica, con una emisión vocal y una rítmica características, acompañada musicalmente por bombo, redoblante y platillos. Sus textos están basados principalmente en la sátira, la ironía y la crítica de nuestra sociedad y cuentan con una gestualidad basada en la mímica y*

---

otro lado, ya se encontraba la fusión del tango con el candombe muy característica por aquellos años del argentino Alberto Castillo. El famoso candombe “Siga el baile” (Donato/Warren) sonó desde 1945 en ambos márgenes del Plata hasta bien entrados los setenta.

<sup>100</sup> Aharonián, Coriún, Ob. cit., *Músicas populares...*, p. 120

<sup>101</sup> *Ibíd.* p. 120

*en movimientos corporales que llegan hasta la dramatización, cuando se trata de la elaboración de un personaje*<sup>102</sup>

Tiene razón Aharonián en desestimar alguna esencia española para la murga ya que las sucesivas transformaciones de agrupaciones de canto coral que pudo tener un modelo español fue totalmente reinventado localmente a partir del cantar festivo de estudiantes montevidianos hacia fines del siglo XIX (el nombre despectivo de “murga” deviene de ese origen seguramente desentonado):

*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.*<sup>103</sup>

Para los fines de los sesenta y comienzos de los setenta, comienzan a multiplicarse esas influencias en la música popular uruguaya. El candombe y los ritmos murgueros son introducidos, al igual que otras músicas de nuestra región en el repertorio de la canción popular y especialmente celebrados en obras de José Carbajal “El Sabalero” y Los Olimareños<sup>104</sup>. Pronto serán introducidos por otros artistas, tanto provenientes de la raíz folclórica como de los que han comenzado su carrera ligados al rock o al beat, recientemente importados.

El tango sucede a la milonga, sin embargo, las condiciones de creación de mediados del siglo XX pudieron rescatar con mayor énfasis la segunda y casi olvidar el primero. ¿Por qué? Se puede especular con el papel nocivo que jugó la reiterada difusión de un conjunto acotado de composiciones de tango en torno a una identidad arrabalera irremediablemente superada. Esos tangos, que pudieron expresar cierta continuidad generacional hasta los cincuenta fue, para los jóvenes de los sesenta, el símbolo más acabado de un pasado clausurado. Por lo demás, una poesía destinada, una y otra vez, según Idea Vilariño<sup>105</sup> a recrear la nostalgia migratoria, o - tal como lo dice Aharonián- canción portadora de una “especial

---

<sup>102</sup> Graña, Federico, Aharonián, Nairí: “Murgas y dictadura, Uruguay 1971-1974”, Montevideo, FHCE, 2010, p. 4

<sup>103</sup> Aharonián, Coriún, Ob. cit., p. 167

<sup>104</sup> De Carbajal es su temprano candombe “A mi gente” (del disco “Canto Popular” de 1969) y de Los Olimareños, el disco de canciones murgueras “Todos detrás de Momo” (editado en 1971).

<sup>105</sup> Vilariño, Idea, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965

habilidad para manejarse con lo banal (y más exactamente con lo cursi), con lo marginal”<sup>106</sup> no correspondería ya con la sensibilidad de las nuevas clases medias ni de los nuevos proletarios. Interpreta Aharonián:

*Cuando el tango muere, Argentina y Uruguay están tratando de crear una industria nacional (...) provocada por 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 el tango será de las nuevas clases medias en la misma medida que han podido realizar cierta acumulación cultural dispuesta a rechazar lo marginal (el origen dudoso o lupanar) de aquellos individuos que no querían “integrarse” al movimiento de la modernidad. Esos sectores medios apostarán – por el contrario- a la búsqueda (por cierto que disímil) de ser *modernos*.

Por su parte, la milonga, a la vez que potenciada por el auge del folclore argentino a partir de los ‘50<sup>107</sup>, sostenida en Uruguay por payadores como Carlos Molina y compositores como Osiris Rodríguez Castillo (ambos nacidos en la década del 20), resurgió en ancas de ciertas connotaciones libertarias de “cantar con fundamento” (según expresa José Hernández en su *Martín Fierro*). Para la visión revolucionaria de los sesenta, una “segunda liberación” en ciernes bien podía recurrir a los orígenes sensibles de la primera y nunca definitiva ruptura del orden colonial.

Esa tradición de origen agrario se uniría inexorablemente a la emigración del campo a la ciudad, la expansión de los mercados, el desarrollo de las clases medias y la aparición de un público joven entendido como nuevo consumidor<sup>108</sup>, en definitiva, con el surgimiento de nuevas “plantillas culturales”. La incesante transformación tecnológica, llegando a los sesenta, afectó como nunca antes la incidencia transnacional de los medios masivos de comunicación, y en relación al tema que nos ocupa, la expansión de la industria discográfica y la influencia -

---

<sup>106</sup> Aharonián, Coriún, ob. cit., p. 100

<sup>107</sup> Existe un decreto del gobierno de Perón en Argentina de 1953, obligando a las radios emitir un mayor porcentaje de música nacional que disparó una importante influencia del folclore en la región.

<sup>108</sup> La emergencia de *la juventud* como sujeto tiene mucho que ver con su comparecencia en el mercado de su capacidad de compra más allá de las del “jefe del hogar” o “ama de casa”, identidades a las que claramente se dirigían todas las campañas publicitarias con anterioridad a los sesenta.

sobre todo argentina- de la televisión como medio masivo atractivo para las grandes mayorías. La aparición de una “nueva cultura juvenil” no puede excluirse del análisis de un fenómeno que, también para nuestro país, ubicó a los nuevos músicos populares en edades muy tempranas abiertos –como hasta ese entonces no podían estarlo las generaciones precedentes- a una intercomunicación planetaria marcada por la expansión de las comunicaciones y las industrias culturales. Lo “nuestro” estaría nuevamente interpelado –hacia los sesenta- por nuevas influencias, ya no sólo corriendo “por abajo”, es decir, por la confluencia de diferentes regímenes de lo popular sino también determinado por lo que se producía muy lejos del territorio nacional y en buena medida pautado por decisiones mercantiles “por arriba”, es decir, por estrategias económicas y monopólicas muy poderosas.

La cultura occidental daba un giro decisivo hacia lo globalización no sólo a través de las agencias mercantiles estrictamente vinculadas al lucro de lo tangible (algo que no era nuevo), sino en dirección a la circulación masiva de las *mercancías intangibles* que se tornarían estratégicas en un futuro próximo<sup>109</sup> por su capacidad de incorporar conocimiento, formas de ser, sentir y pensar. Entre ellas, sin dudas, la canción popular será una mercancía potencialmente cada vez más valiosa.

El problema nunca del todo resuelto por un agente particular (aun para las industrias culturales) es el de controlar un proceso de producción y circulación, caótico e inexorablemente ligado a lo que los pueblos *son o saben* musicalmente, para que se adecue a determinados intereses económicos, ideológicos o políticos. Este proceso, plenamente atravesado por la búsqueda de lo que Gramsci calificó como “hegemonía cultural”, define entonces los rasgos contemporáneos de la heteronomía del arte y de la canción popular de la época que nos convoca.

Las industrias culturales alcanzarán a disputar con fuerza ese terreno luego de una transformación urbanizadora y global. Sus objetivos transitarán desde los originariamente propios de obtención de lucro hacia los de orientar y formar públicos y artistas dispuestos a reproducir el orden del capital. Las agencias económicas dominantes durante el siglo XX, llegan, por efecto de una reflexión de sus propias prácticas, cada vez importará menos la riqueza que la ilusión de “volverse rico” (sobre todo si se es pobre). Se vuelven imprescindibles los servicios del arte popular al que concibieron aliado y objeto de crecientes inversiones en infraestructura y tecnología. La publicidad se expande no sólo

---

<sup>109</sup> Ver: Michael Hardt, “Lo común en el comunismo” en Hounie, Analía (compiladora), *Sobre la idea de comunismo*, Argentina, Paidós, 2010, p. 133 y ss.

como vehículo que realiza las ventas sino de la necesidad de consumir. Las agencias dominantes ponen en funcionamiento una maquinaria donde los servicios del arte popular y del espectáculo dinamizan las lógicas del capital haciendo foco en el ocio consumidor de las clases bajas y medias (masas) en tanto se reducía la jornada laboral y se generaban nuevos espacios de socialización<sup>110</sup>. Se forma así lo que bien podría llamarse una ideología del capital.

Ahora bien, ¿esa intención determina, sin más, al arte popular o aquí es posible encontrar una reserva no tan fácilmente “colonizable” o dócil?<sup>111</sup>

Con el sostén del mundo del espectáculo, donde la innovación técnica hace una aparición cada vez más deslumbrante, los contenidos propiamente artísticos que mejor se avienen al “programa ideológico” de las industrias culturales (así como de los sujetos colectivos dominantes en general) son mensajes -casi siempre implícitos, no declarados- sobre la acumulación de capital y la insolidaridad humana. Tan simple como una canción de cuna dispuesta a hacer valer (“de cualquier manera”) nuestros sueños de éxito y dinero, la canción que sirve a tales propósitos se sostiene en el constante desarrollo tecnológico con el que logra esconder la banalidad de sus mensajes. En realidad, la canción (y el cine) de entretenimiento está más cerca de las “condiciones iniciales del arte”, de sus rudimentos rítmicos, del gozo por su cercanía al mundo anímico (erotismo, miedo, ira, etc.) lo cual, en sí, no tiene nada de censurable si no fuera porque lo ideológico interviene a en el mismo acto creativo como anexo “secundario”, no declarado, sobre lo que irremediablemente “es” el mundo y la forma “única” que la mente debe “reflejarlo”.

Las aplicaciones tecnológicas en la producción y comercio de mercancías intangibles avanzan, a partir de aquel período, de la mano de una búsqueda de hegemonía cultural sobre qué deben ver, sentir, escuchar o pensar las masas para reproducir el orden del capital, trascendiendo la territorialidad y la historia local.

---

<sup>110</sup> Sobre este tema ver: Marcuse, Heber, *El hombre unidimensional* Seix Barral, Barcelona, 1968

<sup>111</sup> En 1964 Humberto Eco publica la primera edición de un libro muy leído que tituló “Apocalípticos e integrados” (Lumen, Barcelona, 1990) intentando echar luz sobre este dilema: ¿cuánto poder tendrán las agencias económicas para decidir el rumbo de la cultura, cuánto pueden llegar a destruirla los plenamente “integrados” mientras los “apocalípticos” renuncian a dar la lucha en un espacio público inevitablemente transformado por lo tecnológico y los media? La canción popular de aquella época, no sólo la de Uruguay (pensemos en el movimiento “Tropicalia” de Brasil) creo que esbozó –en los hechos- una respuesta fructífera al dilema como “integración crítica” (que en resumidas cuentas también defiende Eco en ese libro) generando un movimiento que no pueden controlar totalmente ni los artistas ni los dueños de los medios

La edición y distribución de música popular por parte de las multinacionales creció aceleradamente en América Latina desde entonces hasta los '90, llegando, para esa década, a representar el noventa por ciento del total de lo emitido y escuchado en el continente.<sup>112</sup> El desplazamiento y la intención nunca del todo resuelta, tendiente a la minimización del propio trabajo artístico, surge como consecuencia de ser ese el único eslabón –además estratégico– sobre el que el proyecto industrial-ideológico dominante no tiene un control total y efectivo. Sin embargo, fue imposible evitar que la canción popular la tomara una nueva generación de jóvenes creadores no dispuesta a ceder la autonomía artística que –por poca que fuera– identificaban como lo que, en última instancia, los hacía valiosos. Aquel poder que se erigía como único vehículo técnico y comercial para hacer escuchar canciones tuvo, también, su contracara en la cercanía local, los cafés, las pequeñas salas, etc. donde el teatro popular y la música “en vivo” eran especialmente cultivados. Algunos emprendimientos de disqueras menores (las llamadas “indies”) resisten primero y luego complementan las (“mayors”) multinacionales<sup>113</sup>, pero ese juego de intereses económicos habilitó, desde ya (hasta ahora), los intersticios donde se filtra una dosis importante de búsquedas estéticas distintas a las hegemónicas, confirmándose –en los hechos– que lo hegemónico nunca “totaliza” lo real; las propias industrias discográficas multinacionales debieron negociar contenidos que nunca hubieran promovido si controlaran el total del proceso productivo.

La transformación urbanizadora, global y cultural que define al capitalismo tardío había comenzado en el siglo XX y de forma igual para sociedades muy distintas y distantes. En su libro *Historia del siglo XX*, el historiador Eric Hobsbawm sostiene:

---

<sup>112</sup>Yudice, George, “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos” en: García, Canclini, Néstor y Moneta, Carlos (Coordinadores), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México, Grijalbo, 1990: “En la actualidad, estas seis disqueras (BMG, EMI, Sony, PolyGram y Universal) producen y distribuyen por licenciamiento más del 90 por ciento de todas las ventas lícitas de fonogramas” (p.182)

<sup>113</sup> Agrega Yúdice: “Para el momento en que se escribían las líneas siguientes, 1990, las “indies”: “en cualquier región del mundo, cada vez más se limitan a encontrar el nuevo talento y diseminarlo hasta donde sea posible, por lo general en un mercado local (...) De ahí surge un nuevo arreglo conforme al cual las indie descubren los músicos y luego les venden o licencian los contratos a las majors para que los promocionen y distribuyan” (p. 183) Los altos costos que supone una apuesta riesgosa para las “indies” sólo se compensa en la participación reducida de la importante ganancia final de las “mayors” reafirmando en este asunto como en los demás, la dinámica monopólica.

*El cambio social más drástico y de mayor alcance de la segunda mitad de este siglo, y el que nos separa para siempre del mundo del pasado, es la muerte del campesinado. Y es que, desde el Neolítico, la mayoría de los seres humanos habían vivido de la tierra y los animales domésticos o había recogido los frutos del mar pescando (...) Pero si el pronóstico de Marx de que la industrialización eliminaría al campesinado se estaba cumpliendo por fin en países de industrialización precipitada, el acontecimiento realmente extraordinario fue el declive de la población rural en países cuya evidente falta de desarrollo industrial intentaron disimular las Naciones Unidas con el empleo de una serie de eufemismos en lugar de las palabras “atrasados” y “pobres”.*<sup>114</sup>

Tal transformación cultural, afectando a todos los países por igual, tuvo –según el autor– consecuencias políticas y económicas de primer orden a partir de la inclusión de miles de jóvenes en estudios destinados a satisfacer las demandas de los trabajos de la nueva vida urbana y crecientemente conectada. Dichos estudiantes ya no son –en la segunda mitad del siglo– solo miembros de las clases más privilegiadas:

*La gran expansión económica mundial hizo posible que un sinnúmero de familias humildes –oficinistas y funcionarios públicos, tenderos y pequeños comerciantes, agricultores y, en Occidente, hasta obreros especializados prósperos– pudiera permitirse que sus hijos estudiaran a tiempo completo*<sup>115</sup>

La inclusión en un mismo sistema educativo de lo desigual (con respecto a sus pares) y jerárquico (con respecto a fórmulas institucionales de larga data), constituyeron nuevos espacios sensibles donde la “el encuentro de las lógicas de la igualdad con las de la desigualdad” –al decir de Rancière– motivaron la radicalización política estudiantil que sobrevino en los sesenta. Parte de esa rebeldía reedita la violencia reprimida del disciplinamiento que había terminado con las rebeliones de principios de siglo pero se apoya ideológicamente en razones muy distintas: la confianza en general en las ciencias (y también en alguna medida en el marxismo) y el convencimiento de que otro mundo era posible (aunque no se supiera exactamente cuál y motivara intensos debates). Los colectivos estudiantiles y académicos –impregnados de crítica e inestabilidad– se autopercebieron con suficiente capacidad para estudiar “objetivamente” las sociedades en un mundo que proponía el cambio permanente. Las puertas de tales nuevas “verdades” resultaron lo suficientemente grandes para liberar la carga

---

<sup>114</sup> Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Argentina, Crítica, 2012, p. 254

<sup>115</sup> *Ibíd.* p. 259

reprimida contenida en sentido común popular: la desigualdad había estado allí siempre a plena luz del día para quien la viera o sufriera más allá del impulso amortiguador de las élites políticas... y en la medida que la desigualdad avanza a cada vez se vuelve más visible. Pero obviamente, la violencia y la ira revolucionaria no fueron solo patrimonio nacional por aquellos años.

Agrega Hobsbawm:

*En muchos sentidos la existencia misma de estas nuevas masas planteaba interrogantes acerca de la sociedad que las había engendrado, y de la interrogación a la crítica sólo hay un paso. ¿Cómo encajaban en ella? ¿De qué clase de sociedad se trataba? La misma juventud del colectivo estudiantil, la misma amplitud del abismo generacional existente entre estos hijos del mundo de la posguerra y unos padres que recordaban y comparaban dio mayor urgencia a sus preguntas y un tono más crítico a su actitud. Y es que el descontento de los jóvenes no era menguado por la conciencia de estar viviendo unos tiempos que habían mejorado asombrosamente, mucho mejores de lo que sus padres jamás creyeron que llegarían a ver. Los nuevos tiempos eran los únicos que los jóvenes universitarios conocían. Al contrario, creían que las cosas podían ser distintas y mejores, aunque no supieran exactamente cómo. (...) La explosión de descontento estudiantil se produjo en el momento culminante de la gran expansión mundial (...) Paradójicamente, el hecho de que el empuje del nuevo radicalismo procediese de grupos no afectados por el descontento económico estimuló incluso a los grupos acostumbrados a movilizarse por motivos económicos a descubrir que, al fin y al cabo, podían pedir a la sociedad mucho más de lo que habían imaginado. El efecto más inmediato de la rebelión estudiantil europea fue una oleada de huelgas de obreros en demanda de salarios más altos y de mejores condiciones laborales.<sup>116</sup>*

En Uruguay, la rebelión juvenil se procesó de una manera análoga teniendo en cuenta el constante aumento de la matrícula estudiantil sobre todo en sectores medios y bajos; pero de forma bien distinta al sobrevenir una crisis económica profunda y abrupta entre fines de los cincuenta y fines de los sesenta.

Tanto el mejor acceso a niveles educativos altos como el desarrollo y mala (autoritaria) administración de una crisis económica, interpelaron al arte y la política. A la política le exigió imaginar un nuevo mundo posible y al arte un trabajo simbólico que supliera y reinterpretara la estabilidad ideológica previa. El proceso por el cual las “cadenas de transformaciones” del sentido donde la música

---

<sup>116</sup> *Ibíd.* pp. 262/263

popular era más divertimento que reflexión, más sentido común que política, más “lo que se sentía” que lo que sentían algunos, tendió a invertirse de una manera abrupta respondiendo a la misma urgencia y dramatismo con que las clases populares y sus hijos –algunos por primera vez terminando la enseñanza media o en la Universidad- vieron la crisis económica y el derrumbe de las certezas.

### ***Capítulo 2-2- Conformación del sujeto político revolucionario***

El sujeto político es una forma particular del *sujeto colectivo*, no como reunión y acuerdo de subjetividades preconstituídas, sino como redes (que contienen y construyen nodos individuales) capaces de *producir y reproducir prácticas y símbolos relativamente estables en un sentido determinado*. Los sujetos individuales –tal como muy bien registra la literatura moderna- están escindidos por su irremediable participación en subjetividades colectivas distintas y contradictorias. Los individuos se autorreconocen, en primer lugar como “seres sociales” donde el mero hecho de vivir supone su inclusión obligatoria en un mundo de prácticas vitales y simbólicas dominantes, lo cual no exime que participen en otras que las contradigan. Aquellas –las “hegemónicas”- hacen que las desigualdades se perciben como “naturales”, es decir, como “lo que el mundo es”. Son agencias necesariamente compartidas más allá del trabajo suplementario que realizan los sujetos colectivos dominantes para recrearlas o reinventarlas. Responden a la reproducción del capital y actuando como fuerza dinámica de primer orden, nos obliga a todos, en mayor o menor medida, a reconocernos mutuamente cumpliendo sus mandatos supraindividuales en nuestra propia

individualidad económica, competitiva (o acaso reivindicativa), pero sin dudas, persiguiendo iguales objetivos de una mayor acumulación privada, decisiva para vivir o simplemente sobrevivir. Tal hegemonía cultural no es entonces un asunto sólo “de ideas” sino, en primer lugar, de prácticas vitales estrechamente ligadas a cómo las simbolizamos, producto –en primer lugar- de la acción y reflexión de múltiples sujetos colectivos asumiendo importantes dosis de poder –en primer lugar, económico- pero también político, burocrático, profesional, etc. De conjunto, los sujetos colectivos dominantes tienden a establecer vínculos estrechos con las restantes formas de dominación porque es en tal interrelación que sustentan su poder particular. A grandes rasgos, el sujeto colectivo dominante es la red de mutuos favores, compensaciones, arreglos, negocios, etc. que diversos agentes establecen para preservar sus propios privilegios en atención prioritaria de un orden que tiene su raíz en la propiedad y la acumulación privada.

Visualizar al poder económico como decisivo y adoptar algunos rasgos de la teoría marxista ayudaron a la conformación del sujeto revolucionario también en dirección a *una* visión del mundo. La lucha de clases supuso, en aquel momento, comprender a los partidos tradicionales como representantes de las clases de mayor poder económico (latifundistas, industriales y grandes comerciantes asociados a la banca internacional) y al sujeto revolucionario como representante de obreros y capas medias. Al simbolizar el antagonismo político como oligarquía-pueblo (incluso llega así con la propia creación del Frente Amplio y el discurso de su candidato a las elecciones de 1971<sup>117</sup>), las agencias dominantes alentaron el desarrollo del sujeto cívico-militar fascista (que existía ya de forma embrionaria) para la tarea urgente de aniquilación material y simbólica de un enemigo que percibieron dentro de las lógicas y las presiones imperiales. El adoctrinamiento norteamericano, su apoyo material y adiestramiento represivo de las fuerzas armadas locales, serán parte de una primera etapa del nuevo “disciplinamiento”, ahora plenamente asociado al avance imperial allanadora del terreno donde crecería el “neoliberalismo”.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Como ejemplo transcribo estas palabras pronunciadas por Líber Seregni: “La disyuntiva de hoy es muy clara: o la oligarquía liquida al pueblo o el pueblo liquida a la oligarquía” Ver en la Web: <http://www.montevideo.com.uy/Noticias/DISCURSO-DE-SEREGNI-EL-26-DE-MARZO-DE-1971-uc11365>

<sup>118</sup> Por “neoliberalismo” se entiende el fin de un modelo capitalista y el comienzo de otro liderado por colectivos económicos y políticos dominantes en el mundo por el cual se reconfiguran los roles de los estados nacionales, se prioriza el consumo sobre la producción, la superioridad institucional transnacional sobre las legalidades locales, la demanda de trabajo sobre su oferta, así como se reducen los efectos perjudiciales para el capital de las conquistas obreras. Todo lo cual facilitará la inversión de capital, la especulación financiera y la obtención de enormes ganancias

Un rápido bosquejo de la crisis económica y social que afectó a la década del sesenta no puede obviar los sucesivos ajustes fiscales para compensar el creciente déficit comercial por la baja en el precio de los productos primarios de exportación, el empobrecimiento de las clases medias (en buena medida nuevas depositarias y agentes de cultura artística y letrada) y la dramática pérdida salarial, en particular de los docentes, en su casi totalidad funcionarios públicos. La crisis reconfigura y vuelve inestable un orden social que, en atención a su relativa estabilidad anterior, incorpora un aire dramático que condiciona la emergencia de agonistas dispuestos a no desechar ninguna forma de lucha. El nuevo antagonismo que propone el sujeto político revolucionario (entre oligarquía y pueblo) ocurría en un terreno donde otros sujetos colectivos se identifican en prácticas y símbolos bastante más difusos y de variada índole (social, artística, recreativa, intelectual, etc.) y por eso no necesariamente clasificables como hegemónicos o contrahegemónicos. La capacidad de articulación hegemónica es la que acerca o expulsa a agencias de sujetos colectivos tan dispares como un club de fútbol, una asociación rural, una institución teatral o un grupo de jóvenes haciendo música. El concepto “hegemonía” –tal como vimos- supone la imposibilidad de pensar “la sociedad” como unidad sino como espacio de lucha donde buscan afirmarse prácticas vitales y simbólicas que derivan tanto del sentido común, la memoria como de las expectativas sobre posibles mundos futuros.

La irrupción de las FFAA, si bien tuvo un carácter plenamente coercitivo asumido tempranamente, pudo integrarse, paulatinamente, a un sujeto político mayor que se volvería dominante al incluir operaciones de carácter hegemónico con relativo éxito. Es decir, aunque el carácter de ese *sujeto cívico militar* –en relación a la usurpación de las instituciones educativas y la complicidad que obtienen los grandes medios de difusión- debe comprenderse íntimamente ligado a un ejercicio político-ideológico que anexa a su condición represiva. Su acción pudo “convencer” en el sentido de la estricta etimología de la palabra: *vincere-con* a diversos colectivos, durante más de una década, e impedir la emergencia de alternativas políticas.

Lo sucedido en la década del sesenta y setenta debe partir de lo que –a mi juicio- resultó tan relevante para el proceso uruguayo como para el resto del mundo: la emigración del campo a la ciudad que supuso, además de la formación de los primeros asentamientos pobres (“cantegriles”) en algunas zonas de la capital, el empobrecimiento de muchos sectores medios, algo que sí nos diferenciaba claramente de lo acontecido en el hemisferio norte. A la crisis

---

para cada vez menos agentes. Sobre el tema ver: Jessop, Robert, *El futuro del estado capitalista*, Madrid, Catarata, 2008

económica se sumó, progresivamente, una crisis política que cuestionó la representatividad política y la *democracia* entendida en su acepción liberal. Los sujetos políticos gobernantes que habían administrado cierta prosperidad económica en el pasado, debieron asumir, no sin reticencias, una tarea represiva que devino de su incapacidad de resolver la crisis emergente. La estrategia discursiva dominante consistió en adjudicar el origen de los dramas a sus enemigos políticos, es decir, a quienes no podía contener ni contentar. El sujeto cívico militar, a partir de los sesenta, reinterpreta buena parte de significantes largamente adosados a la hegemonía liberal precedente, en primer lugar y paradójicamente el de “democracia”, argumentando su custodia militar ante un enemigo internacional.

El antagonismo, en el sentido que da Laclau a dicho término, configura la identidad de cada parte: por un lado, el fascismo como “brazo armado de la oligarquía y el imperio”, por el otro “la patria” y “la democracia” amenazadas por el comunismo internacional y sus agentes locales. Pero el problema no es simplemente de “relatos” sino que ellos se vuelcan, inexorablemente, en un mismo mundo atravesado por la crisis, la incapacidad de administrarla y sobre todo, por el acrecentamiento dramático de la desigualdad. Y aquí –parafraseando a Lyotard- el juego de lenguaje “denotativo” se confunde inevitablemente con el “prescriptivo”: mientras el sujeto cívico militar actúa manteniendo los privilegios del poder económico amenazado, el sujeto revolucionario asume, más allá de las formas históricas que tuvo de simbolizarlo, la necesidad de la igualdad. O sea, más allá de las interpretaciones, se actúa de forma distinta ante problemas comunes y tal cosa exige un criterio analítico normativo.

Según Hobsbawm, habrá que esperar la década de los ochenta para que la clase obrera europea experimente la crisis “real”. La situación de dependencia periférica adelantó ese hecho: el movimiento obrero uruguayo había crecido con bastante antelación, ya sea motivado por la paulatina pérdida de ingresos y fuentes laborales como por el lento y sostenido trabajo organizativo de algunos partidos políticos de izquierda, lo cual dará lugar en 1964, a la formación de la Convención Nacional de los Trabajadores como única central sindical. Será el encuentro de intereses del estudiantado y, en general, de los sectores de “la cultura”, académicos, docentes o artistas, con los obreros organizados sobre todo montevideanos, lo que deriva, en el transcurso de los sesenta, en la formación de un sujeto político dispuesto a iniciar el camino de lo que se entendía como una necesaria transformación radical –sobre todo económica- de la sociedad. Sujeto político que tendrá su “cuerpo” plenamente definido en la alianza de obreros y estudiantes, pero una “cabeza” en disputa por vanguardizar el proceso revolucionario. El sujeto revolucionario, en parte, se construye en “espejo” a su

rival histórico: los partidos tradicionales que -de acuerdo al avance de las influyentes concepciones “de clase” marxistas- terminaron cediendo autonomía frente a los requerimientos de las agencias económicas dominantes<sup>119</sup>.

Desde las posiciones revolucionarias o contrahegemónicas toda posible transformación tenía como condición necesaria y suficiente alcanzar un gobierno “popular” y por esa vía no se atribuía demasiada importancia a los cambios operados a nivel de la lucha por la “hegemonía cultural” y los avances logrados en tan poco tiempo. Por tal motivo, las posibilidades e imposibilidades del sujeto político revolucionario ascendente tendieron, a medida que transcurrieron aquellos convulsionados años, a dirimirse en un plano militar donde tenía todas las de perder y que el autoritarismo maximizó avanzando no solo en el ataque a las organizaciones políticas revolucionarias, sino reprimiendo los espacios en los que ellas habían nacido y desarrollado, identificando –con acierto- el verdadero enemigo en el orden ideológico, cultural y sensible donde el sujeto cívico-militar se reconocía en desventaja. Mientras los partidos u organizaciones políticas de izquierda interpretaron –en la centralidad que se autoadjudicaban- que la “cultura de izquierda” se había constituido a instancias y decisión propia, su oponente percibió que el sujeto revolucionario podría recomponerse más allá de la lucha inmediata por el gobierno si no se extirpaba el terreno cultural y sensible en el que se movía a sus anchas y por lo tanto su acción, para ser realmente efectiva, debía imponer un gran disciplinamiento finalmente ejercido desde 1973 a 1984.

El sujeto revolucionario se conformó en lucha contra el autoritarismo de la época en buena medida “tironeado” tanto por el fervor y la violencia desatada como por el carácter pacífico y conciliador que había precedido a una particular forma de ejercer la ciudadanía, no sólo en las élites gobernantes sino en los colectivos ciudadanos, donde el valor del Estado y el discurso público (como dispositivo doble de comunicación y poder) habían alcanzado un desarrollo considerablemente mayor que en otras regiones de América Latina. Esta variedad de aspectos y quizás, lo más importante, la combinación de todos ellos en múltiples escenarios de encuentro crítico (medios de comunicación, centros de estudio, sindicatos, actividades artísticas, etc.), buscó salidas en un mundo marcado por la polarización de la guerra fría, el avance del marxismo y los

---

<sup>119</sup> En cuanto a una larga autonomía de las élites políticas uruguayas anterior a los sesenta hago mío el análisis de Amparo Menéndez que recoge la reflexión de Miguel Serna (a su vez tomada de Real de Azúa). Citando a Serna: “la élite dirigente fue relativamente autónoma de las clases económicas dominantes de la época, especialmente de las oligarquías terratenientes, lo cual será un rasgo singular en el contexto latinoamericano (Serna, 2006: 15)” Menéndez-Carrión, Amparo, ob. cit., *Los avatares de una polis...* Vol. 1, p. 277.

movimientos de liberación colonial o neo-colonial y finalmente por la decisiva influencia de la Revolución Cubana.

El sujeto político revolucionario se autocomprende en representación del pueblo frente a la oligarquía y por lo tanto como el fruto de todas las decisiones políticas que se tomaron en ese sentido, ya fueran a nivel de las propias organizaciones políticas como las llevadas adelante en múltiples instancias entre las que se destacan la sindical, la “cultural” y la estudiantil. Sujeto que se mueve en contextos sensibles y discursivos fuertemente críticos y esperanzados, manteniendo una gran expectativa por la definitiva formación de una fuerza política capaz de hacerse del poder político y “dar vuelta la tortilla” del poder económico, todo ello posible en un futuro muy próximo.<sup>120</sup>

La conformación de un sujeto político dispuesto a resimbolizar el mundo se afirmaba en la misma medida que se debilita la red de enunciados y sensibilidades largamente asociados al Estado protector, al mundo liberal de progreso y éxito individual. En tanto una red de verdades capitalistas y liberales expone sus límites, otra red de verdades, socialistas y revolucionarias, se expande en búsqueda de afirmación universal ante el juicio de las mayorías y de los más diversos sujetos colectivos partícipes de un mundo común como referentes ineludibles.

Pero, ¿cómo entender adecuadamente este sujeto político más allá de las organizaciones políticas, de sus líderes, de sus múltiples formas institucionales de aparecer? Un creciente intercambio entre sujetos colectivos más acotados hace posible hablar de *un* sujeto: es la relación virtuosa, de mutua implicación y traducción política-ideológica que integran diversos partidos de izquierda, la Central de Trabajadores, la Federación de Estudiantes Universitarios, colectivos intelectuales, emprendimientos de prensa, grupos artísticos (de teatro, músicos populares, etc.), cooperativas, etc. Una mutua interacción de sujetos colectivos

---

<sup>120</sup> Hay muchas evidencias en todas las organizaciones de izquierda de la época que dan cuenta de esa expectativa, no sólo en los Tupamaros que tempranamente inician una acción armada, sino en el conjunto de organizaciones políticas que componían el sujeto revolucionario. Un golpe de estado al estilo de Velasco Alvarado en Perú en 1968, fue especialmente esperado y promovido por el Partido Comunista. Ver Vania Markarian: “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976)” en Cuadernos del CLAEH, No. 89, Montevideo, 2004, (p. 91) Ver también, en relación al carácter de proximidad con que se percibieron los acontecimientos: Rey Tristán, Eduardo, *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya. 1955-1973*. Montevideo, Fin de Siglo, 2006

particulares que paulatinamente se autoperciben de un lado y no del otro del antagonismo político.

De acuerdo a Bruno Latour, los sujetos individuales no pueden concebirse fuera de redes de “humanos y no humanos” (término que, por ejemplo, refiere para el caso, a la tecnología de guerra), nodos ocupando un lugar específico en una red que marcará sus posibilidades (o imposibilidades) de *traducir* el múltiple y contradictorio conjunto de contenidos que recibe y que inexorablemente devuelve. La insistencia de este autor en los conceptos de “inscripción”, “articulación” y “traducción” es contraria a la ontología moderna: los actores no se definen por lo que ellos “son” sino de lo que “pasa a través” de ellos:

*Al igual que el término “inscripción”, o el de “articulación”, el de “traducción” es un vocablo que atraviesa la solución moderna. Por sus connotaciones lingüísticas y materiales, la palabra traducción se refiere a todos los desplazamientos que se verifican a través de actores cuya mediación es indispensable para que ocurra cualquier acción. En vez de una oposición rígida entre el contexto y el contenido, las cadenas de traducciones se refieren al trabajo mediante el que los actores modifican, desplazan y trasladan sus distintos y contrapuestos intereses*<sup>121</sup>

Así como para el sujeto colectivo dominante las cadenas de traducciones refieren a intereses, favores, apoyos políticos, etc. relativas al dominio general de los intereses del capital por la confluencia de poderes particulares; en el sujeto revolucionario refieren a disputas teóricas sobre el socialismo, luchas internas en los movimientos obreros y estudiantiles por liderazgo, acciones callejeras, huelgas y solidaridades, construcción o divergencia en torno a la “unidad política”, etc. Los sujetos individuales existen solo en la medida que hay *sujetos colectivos* y mediaciones materiales, técnicas o instrumentales que les otorga el espacio tiempo donde emergen para dar cuenta de la diferencia, de un plus que hace posible su identidad relativa. Todo sujeto colectivo puede describirse, a partir de allí, por la intensidad y la extensión que gana la red de mediaciones o acuerdos que construye. Para el sujeto que nos ocupa hay cierta relevancia que alcanzan algunos nodos de emisión y traducción, colectivas como organizaciones políticas u organizaciones sociales, pero también “individuales” en el sentido descripto: escritores, dirigentes, *artistas*, etc. cuya obra se sostiene, atendiendo aquellas circunstancias, en buena medida recorriendo (y aumentando) la red de “inscripciones” y “traducciones”.

---

<sup>121</sup> Latour, Bruno, Obra citada, *La esperanza...* p. 370

Es el discurso, tal como propone Mouffe y Laclau que mejor define la identidad política. Pero, según ya lo he adelantado, lo discursivo (como lo que otorga significado) tiene confluencias no-discursivas, sobre todo sensibles pero también propiamente epistémicas: predisponen a quienes intentan dar sentido a conocer algunos objetos y rechazar como innecesario el conocimiento de otros.

El sujeto revolucionario que propongo no sólo pudo articular un programa político al estilo del que describe Laclau en la formación de los populismos contemporáneos; tuvo un carácter eminentemente *ideológico* (no solo político), fue capaz de articular aspectos discursivos, sensibles y epistémicos en una “visión del mundo”, es decir, con una alta capacidad de simbolizar o resimbolizar el mundo. En lo político e ideológico pudo reconfigurar diversos aspectos del sentido común y la memoria popular haciendo de significados como “pueblo”, “clase”, “imperio”, etc. parte de un discurso que asumimos como su identidad más explícita. En *lo sensible*, como forma particular de ordenar el espacio y el tiempo a través de formas de encuentro y desencuentro humano. En *lo epistémico* determina aquello que era *necesario conocer* apelando a las condiciones humanas generales (inferir, establecer relaciones, conceptualizar de forma argumentada, etc.): economía política, gestas revolucionarias en el mundo, biografías, etc.

Las prácticas comunes que supuso la conformación del *sujeto político revolucionario* se relacionaron con una circulación fluida, crítica y esperanzada (con fuerte carga emotiva). Tal sujeto se autoexperimentó como representante de los desposeídos, de los pobres o de la clase proletaria en un antagonismo social inevitable e imposible de resolver dialógicamente, sino mediante operaciones de lucha. Debía, entonces, explorar las formas adecuadas para lograr la mayor acumulación de fuerzas posible. Las prácticas políticas tendrán un doble sentido estratégico complementario, uno de “acumulación”<sup>122</sup> de voluntades entendidas como cuerpos en acción (marchas, huelgas, movilizaciones, eventual acopio y uso de armas) y otro pedagógico o de “concientización”: la conquista de la “cabeza” de las “masas” a través de elementos sencillos “esclarecedores” (es decir que cualquiera puede comprender) con el objetivo de develar el carácter opresivo del “imperialismo”, la agencia local asociada de la “oligarquía” y el carácter revolucionario que debía adquirir las “luchas populares”. Pero la práctica política estuvo siempre fuertemente nutrida de elementos emotivos. El mundo posible contiene identificaciones intersubjetivas que no sólo se expresan en obras de arte sino en una “mística”, un sentido de comunión destinado a afianzar el conocimiento y la emoción frente a ciertos hechos que anudan los lazos de

---

<sup>122</sup> Las comillas refieren en este párrafo a términos ampliamente usados en el discurso del sujeto y son una clara muestra de la intensa operación simbólica contrahegemónica.

pertenencia colectiva<sup>123</sup>. Entre los hechos incorporados como parte de una misma lucha estuvo la reescritura de la gesta artiguista, la historia apologética de la historia obrera uruguaya, la solidaridad con la Guerra Civil Española<sup>124</sup>, el apoyo a la epopeya cubana y la figura del Che, así como a las rebeliones libertarias en otros lugares del mundo. Y por supuesto, a esa red emergente confluó un desarrollo muy importante de la canción popular capaz de aportar algunos contenidos explícitos o elementos de su propia cosecha sensible. Es imposible comprender la génesis y el desarrollo de ese sujeto político sin la incorporación de ese conjunto de elementos sensible en una dirección determinada, definiendo “quienes” debían ser y quienes no: un *nosotros* y un *otros*.

Hay una primera confluencia imposible de soslayar para la canción popular que se inaugura por aquellos años: muchos artistas populares intervinieron, es decir, *se reconocieron parte activa* de tal sujeto político revolucionario; inclusión –que continuará hasta fines de los ochenta, es decir, hasta la derrota del sujeto- lo cual supone altos grados de correspondencia entre lo discursivo y lo emotivo que buscó hacer del canto “un arma política”. Sin embargo, los artistas populares que nos ocupan en este trabajo combinaron esa elevada conciencia ciudadana con un gran interés en una profesión a la que estuvieron dispuestos a dedicar sus vidas. Esa doble experiencia política y artística sitúa su obra en espacios o nodos extraordinariamente fértiles por la que un aspecto podía verse “inscripto” o “traducido” por el otro y viceversa. En este caso sí cabe volver sobre la reflexión de Fló por la cual los aspectos heterónomos –la lucha política, la solidaridad con los más pobres, el futuro cargado de esperanza utópica- motivan la búsqueda propiamente estética, se traduce en dispositivos técnicos y poéticos que renuevan al conjunto de tales saberes. La canción popular estuvo a la altura de tal requerimiento en gran medida por efecto de una inestabilidad simbólica, de una disputa discursiva y política que incentivaba a las obras a jugar, crear y recrear el mundo desde múltiples perspectivas y no sólo desde las que podrían estar contenidas en los enunciados políticos o ideológicos explícitos y más comunes.

---

<sup>123</sup> Ver por ejemplo,) Silva, Marisa, *Aquellos comunistas*, Taurus, Montevideo, 2009, en torno a este tipo de operaciones en el Partido Comunista Uruguayo (tal vez más evidentes que en otras organizaciones).

<sup>124</sup> Es significativa la adopción de muchas canciones españolas que se volvieron extraordinariamente populares como “Los dos gallos” de Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003) cantada por los Olimareños. Habitualmente se piensa que esta canción se produjo durante la Guerra Civil cuando en realidad data de varios años después en el marco de la detención y fusilamiento, en 1963, del comunista madrileño Julián Grimau. ([www.aplomez.blogspot.com.uy](http://www.aplomez.blogspot.com.uy))

Pero sobre todo, porque la política era ya –en parte- “arte” en la medida de su distancia con un relato lógico o científico, en su apertura a un futuro indecible, a su utopía. Los tópicos más requeridos del mejor arte (como el amor, por ejemplo) poseen cierta inconmensurabilidad: en la misma medida que aparecen cerrados y plenamente definidos, el arte minimiza su potencial. Las circunstancias políticas ávidas de nuevas simbolizaciones obligaron a la canción popular a decir algo relevante en igual sentido que la política necesitaba decirlo. Tal vez esta sea la relación más profunda que puede concebirse entre arte y política. La canción – el arte- minimiza su potencia creadora cuando reitera lo que cualquier discurso sobre la realidad hace sin su servicio; en cambio, lo activa toda vez que descubre un aspecto, un sentido, antes impensado de ella. Solo hace falta –como era el caso- que la realidad esté en disputa, que establezca –por efecto del agudizamiento de las luchas por la hegemonía- un espacio para la invención.

En este punto resulta fructífero el encuentro que propone Fló entre exigencias heterónomas (tan fuertes como la religión en el pasado) y los recursos del arte. Un proyecto político administrativo y especialmente apegado a un presente real como lo único posible exige poco y nada al arte, en cambio otro esperanzado y ávido de explorar el caos exige los mejores recursos sensibles; mientras aquel se concibe finito, éste aspira a la misma infinitud de las obras que podrán “sostenerse en pie”, que se podrán revisar, una y otra vez, para rondar un misterio nunca develado del todo. Aún la utopía del mercado y la riqueza material realizándose para todos, contiene eso que la mera administración no puede contener.

Por eso entonces es posible hablar de lo político (cuando su programa es realmente transformador) como catalizador de grandes obras de arte o –dicho de forma más general- de lo heterónimo en el arte no como un obstáculo sin todo lo contrario, exigiendo una calidad expresiva inédita para ayudar a definir mejor de qué estamos hablando, a qué aspiramos desde un punto de vista trascendente. Aquí la exigencia heterónoma de la política alcanza un estatus parecido al religioso del Renacimiento o al romántico relacionado con el mito fundacional de una nación. La política de la revolución contenía esa posibilidad, suponía “la inminencia de una revelación” de que habla Borges refiriéndose al hecho estético:

*La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo*

*dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.*<sup>125</sup>

El “anuncio” –mucho más que su demostración- es algo muy cercano a la revolución tal como fue entendido por el sujeto de la época. Ambas esferas se relacionan de tal manera que una multiplicidad de elementos puede fluir de una a otra sin perder su carácter sensible utópico trascendente. Un mundo infinitamente mejor era posible, no habría como saberlo o demostrarlo lógicamente pero esa creencia, que accionaba la voluntad emocionada de miles pudo compartirse con igual intensidad en el arte y la política. Es posible afirmar, sin dudas, que mientras el sujeto político administrativo (la “policía” de la que habla Rancière) es muda desde el punto de vista estético, el sujeto revolucionario necesita de la canción.

Es importante recordar la distinción teórica ya incluida en este trabajo en torno a que el *tejido sensible* extiende sus formas bastante más allá de las propuestas políticas. De acuerdo a eso, lo sensible no necesita de lo político, sin embargo lo político –en tanto mundo posible- necesita de lo sensible si quiere aspirar a trascender la “lógica de los acontecimientos”, la supuesta previsibilidad de lo empírico: la creencia debe sostenerse a sí misma como fuerza inmanente antes de salir airoso en alguna “demostración”. El sujeto revolucionario necesitaba imaginar la revolución y el fin de la desigualdad desde un no-lugar porque la experiencia empírica no bastaba para sostenerlo. Necesitaba cantar como forma de completar un movimiento “hacia adelante”, hacia lo que aún no era, no como evasión idealista sino como afirmación de lo que *ya es* en necesidad, esperanza y posibilidad. Porque, tal como dice la cita de Ricoeur incluida más arriba, una identidad implica algo más que lo empírico: “*Lo que decimos que somos es también lo que esperamos ser y todavía no somos*”.

El sujeto revolucionario no se constituyó totalmente en la racionalidad de sus tácticas y estrategias supeditando el gesto igualitario a la posibilidad de realización de su parte más lógica o posible. Sostuvo su creencia en el poder que debía a sí misma, más allá de lo demostrable. Desestimar la fuerza de las creencias para explorar el futuro como continuidad de un presente empírico, es un síntoma del desencantamiento capitalista (y la irremediable pérdida del canto en su sentido más hondo). La política que contiene alguna dimensión futura necesita de una canción abierta al futuro venturoso que sostiene nuestra identidad en su sentido más profundo. Según Federico García Lorca “sólo el misterio nos hace

---

<sup>125</sup> Borges, Jorge Luis, *La muralla y los libros* En la Web: <:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/187446287-La-Muralla-y-Los-Libros.pdf>

vivir” y si la política no es capaz de tomar el misterio para sí, naufragará en los datos, en lo meramente empírico. La canción, por el contrario, no necesita de la política porque está ya en el campo bastante más amplio de la vida humana donde reinterpretará otras cuestiones decididas a no perder misterio como el amor, el territorio, el sufrimiento, la alegría, la mera contemplación, la solidaridad humana... Huirá de la política toda vez que ésta contenga creencias solo demostrables empíricamente: ¿qué canción podría nacer de la estadística?

Será –al final del período estudiado- la sustitución de la igualdad por la administración de la desigualdad inevitable, un golpe que sufrirá tanto la canción popular como la política. En la misma proporción que la política se hace un asunto cada vez más politológico, más aleja de sí a la canción. Por cierto que –en la medida que el arte toma del sentido común y de la memoria- sus inconmensurables insumos, tal alejamiento nunca será definitivo. Si arte y política pudieron confluír tan intensamente en aquel momento, previo al disciplinamiento de los ochenta, fue porque compartieron un universo sensible que necesitaba cantar. Cantando realizaba en el presente lo que percibían como futuro y esperanza.

La política revolucionaria comparte con el arte –al explorar lo desconocido o hablar de una forma absolutamente nueva sobre lo que todos conocen- una vocación simbólica. El sujeto revolucionario construía, tanto como era construido por *el tejido sensible* a través de nuevas prácticas (conflictos laborales, lucha callejera, asociación sindical o estudiantil, encuentros asociativos, arte y literatura “comprometida”) por las que el mundo era, bastante antes y acaso bien lejos de alcanzar *el poder*, efectivamente transformado. La afirmación de la fuerza inmanente de una creencia construye un mundo bien distinto, y no menos real, que uno desprovisto de ella. La identidad, es también eso que no somos pero aspiramos a ser. El sujeto político *necesita cantar* para completar la crítica de lo que *es* y percibir el mundo desde lo que *aún no es*. Si hay una relación especialmente virtuosa entre arte y política ella sólo aflora cuando un mundo posible liberado se adentra sobre la vida opresiva. Que no es “real” objetará siempre el opresor... a lo que sólo cabe responder: la esperanza también es algo muy real. Y su persistencia tiene más consecuencias empíricas de las que, lógicamente, podría esperar un realista.

### Capítulo 3-2. De Serafín J. García a Zitarrosa.

La canción popular absorbió la unidad obrero estudiantil que he señalado con una temprana confluencia de lo “culto” con lo “popular”, por el muto acercamiento e interés que tradicionalmente en Uruguay sentía un campo hacia el otro. Eso ocurrió, en primer lugar, en el acto creativo de unos y otros pero, a la vez, en múltiples contactos que se incrementaron hasta avanzada la dictadura en cursos, talleres, formación de instituciones, etc. La agencia fronteriza entre lo culto y lo popular definió, de entrada, la condición de muchos artistas. Los más populares de los años sesenta y principios de los setenta –como Zitarrosa, Los Olimareños y Viglietti- experimentan formas de intercambio –*traducción*- entre ambas perspectivas. A la vez de estar fuertemente “tironeados” por la necesidad de hacer arte sin concesiones, es decir, a partir de lo que interpretaban que era “realmente bueno” desde un punto de vista poético o musical como por la necesidad de que las grandes mayorías –a las que siempre se dirigieron, como universo posible- hicieran suyas las canciones. Esa operación sería imposible si los creadores se situaran o se autopercebieran participando de alguna forma de incompreensión de los más sobre sus preocupaciones de índole estética. Tal posibilidad estaba excluida, para los artistas populares, por la mayoritaria no comparecencia (o débil, en algunos casos) en “campos” de creación artística “distinguida” o “de mayor capital simbólico” en el sentido que da Bourdieu a dichos términos<sup>126</sup> y por otro lado, por la comparecencia en el campo popular de los poetas y músicos cultos que percibieron allí, una forma de compartir el destino de los más. Así como en gran medida los cantores populares no fueron nunca ajenos a la producción del campo literario o musical o al mundo “académico” en general, buena parte de las letras de las canciones fueron aportadas por agentes de

---

<sup>126</sup> Ver Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, España. Editorial Taurus, 2012.

la cultura letrada se interesaron por lo popular y le rindieron tributo toda vez que pudieron<sup>127</sup>. Que hubiera esa mutua apropiación en buena medida ocurrió por saberse políticamente *del mismo lado*. Es decir, aquí se vehiculó la sensibilidad por un riel político o ideológico más allá de que éste se hiciera explícito.

Incluso en muchos casos, como en Zitarrosa, ocurría una sentida vocación poética “cultura” latente o efectiva mientras desarrollaba composiciones más claramente populares. Guillermo Pellegrino nos recuerda:

*El joven y multifacético Zitarrosa era un lector compulsivo. Poseía una cultura importante para su edad y era, además, un apasionado por la poesía. A comienzos de 1959, obtuvo el Premio Municipal de Poesía Inédita por el libro Explicaciones. El jurado estuvo integrado, entre otros, por Juan Carlos Onetti y Basso Maglio<sup>128</sup>.*

La multiplicidad de intercambios entre lo culto y lo popular se da al unísono con la propia formación del sujeto revolucionario y la confluencia política: si obreros y estudiantes marchan juntos cómo no lo harían trabajadores “cultos” y “populares” de la música y la poesía. Es imposible analizar el fenómeno estético que nos ocupa sin referir la agencia y la conformación de un sujeto colectivo que inauguraba discursos y sentires donde arte y política se necesitaban mutuamente. Por otro lado, hay que recordar el universo de referencia: las masas o “el pueblo” e incluso “toda la humanidad” tomando en cuenta el necesario internacionalismo que suponían las luchas anticapitalistas. Las canciones hablaban del pueblo y efectivamente buena parte del pueblo las aceptó como suyas, lo cual no supuso ninguna concesión, por ejemplo en el sentido de elegir determinado vocabulario o armonización primaria, sino la existencia real de un universo común, un “capital cultural” (en el sentido que da Amparo Menéndez al término) y su acumulación para la primera mitad del siglo en Uruguay. Para que aquella poética tuviera la aceptación popular que tuvo hubo un terreno previo indudablemente rico y especialmente nutrido de inestabilidad política e ideológica. A partir de allí, lo estético y lo poético pudieron –desde la

---

<sup>127</sup> Mario Benedetti nos dice al respecto: “en Uruguay al público poco le preocupa que las letras provengan de poetas como Idea Vilariño, Líber Falco, Juan Cunha, Wáshington Benavides, Circe Maia, Sarandy Cabrera, Carlos María Gutierrez, Julián García, etcétera, sino que sencillamente las identifican como integrando los respectivos repertorios de Viglietti, Numa Moraes, Zitarrosa o Los Olimareños. Y cabe señalar que más de un poeta oriental se siente hoy particularmente orgulloso de que la gente en la calle coree y tararee una canción suya que sin embargo ha perdido su identidad, se ha vuelto anónima, se ha convertido en cantar del pueblo” En: *Daniel Viglietti, desalambrando*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, p. 62

<sup>128</sup> Pellegrino, Guillermo, *Alfredo Zitarrosa. La biografía*, Montevideo, Estuario, 2013, p. 38

conformación de aquel sujeto político- nutrirse mutuamente toda vez que la percepción de la desigualdad o la capacidad de rebelarse iba en la búsqueda de alguna armonía o encontraba la palabra justa –desprovista de superficialidad o grandilocuencia- en la poesía.

Un importante conjunto de artistas daban cuenta de una particular producción que el musicólogo argentino Vega ha llamado “meso-música” en el que un buen arte puede establecer un encuentro fructífero con el pueblo al que consideraba un igual (y no un “público” al que entretener, complacer o educar-civilizar). El término, tal como Vega lo despliega en su ensayo<sup>129</sup>, reafirma el valor “inferior” atribuible a lo “meso” con respecto a la música que aparece en su clasificación directamente como “superior”. Ya he expresado mi discrepancia con establecer niveles de superioridad o inferioridad sobre cuestiones cualitativamente distintas, más aun teniendo en cuenta que la música o los textos nunca son solo música o textos sino otra obra, con otras exigencias y *cualidades*. Sin embargo, el término “meso” denotaría con exactitud cierto espacio creativo diferente que se instala tomando aportes de uno y otro extremo. Mario Benedetti, con respecto a la obra de Zitarrosa, dice:

*De haber cumplido su sueño de ser tan sólo poeta, no sé si hubiera llegado a la gente de la misma manera. Realmente no lo sé, y tal vez no lo creo. Las letras y la música de sus canciones se complementan muy bien. Si se lee una letra sola, sin la música, la repercusión y la comunicación es menor, aunque las palabras sean las mismas. Alfredo con la música le insuflaba a sus versos una cosa muy particular. Eso se puede apreciar muy bien canciones como “Si te vas”, “El violín de Becho” y “Adagio a mi país” (...) Evidentemente, la canción es un género más popular, más penetrante, y a veces la gente llega a apreciar la letra después de que pasó por la canción ”<sup>130</sup>*

La canción popular de raíz folclórico-rural, recuperaría el reclamo de los desplazados del campo a la ciudad por el crecimiento del latifundio. Este origen agrario es una prueba de la forma en que la canción popular bebe del sentido común y a la vez, de su carácter caótico y contradictorio ya sea como fuente de sumisión o aceptación de la desigualdad como de su necesaria crítica. La canción que nace por estos años tiene el carácter de responder a un proceso que va desde

---

<sup>129</sup> Vega, Carlos; *Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos* En la Web: <https://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>. De igual manera, el crítico Pablo Rocca ha propuesto hablar de “meso poesía” en una nota recientemente publicada: “Una deuda teórica: de la mesomúsica a la mesopoesía” Brecha, 13/09/17

<sup>130</sup> Benedetti, Mario, ob. cit. p. 68.

la antigua y traicionada reforma agraria artiguista, de alguna manera viva en la tradición libertaria, hasta el reciente desplazamiento forzado de los pobres a la ciudad. Si a principios de los sesenta Montevideo tiene ya la mitad de la población del país, no puede olvidarse el origen social común que tenía buena parte de su población, tanto en relación a la inmigración interna como a la inmigración externa, fundamentalmente española e italiana pobre y campesina. Los elementos simbólicos, los giros interpretativos dan cuenta de la desigualdad y se expresa en términos como “patrón”, “estanciero”, “copetudo” de un lado y “peón”, “trabajo”, “sudor” del otro. De forma previa a la emergencia de la canción que nos ocupa, y con extraordinaria asiduidad en recitados y payadas criollas, las “tradicionales” desigualdades del medio rural emergían como crítica a la injusticia y la explotación nacida en la colonia y continuada en el latifundio, el racismo y el trabajo casi esclavo de la “peonada”.

Un ejemplo de tal continuidad histórica es la poesía de Serafín J. García (1905-1985). Transcribo algunos versos de un poema de este autor publicado en su libro “Tacuruses” de 1936, y luego musicalizado por Los Olimareños (luego también muy popular) “El orejano”:

Yo sé que en el pago me tienen idea  
porque a los que mandan no les cabresteo;  
porque dispreciando las güeyas ajenas  
sé abrirme caminos pa dir ande quiero  
(...)  
Porque al copetudo de riñón cubierto  
-pa quien n’usa leyes ningún comisario-  
lo trato lo mesmoque al que sólo tiene  
chiripá de bolsa pa taparse 1 rabo<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> García, Serafín, *Tacuruses*, Montevideo, Ed. Tacuruses, 1947, p. 41. La dedicatoria a su compañera dice: “(...)A ella que, como yo, procede de la entraña desgarrada del campo, y conoce la raíz de su angustia y el obstruido rumbo de su llama” (p. 9)

La perspectiva gauchesca de las clases populares, su tradición libertaria - casi anárquica- propia de los tiempos artiguistas de donde procede el dicho “naides es más que naides” vendrá a contraponerse, desde los comienzos de la nación, a una legalidad hecha a medida de “los copetudos” de la primera Constitución (1830) y afirmada durante el militarismo de fines de siglo XIX. La rebeldía popular fue “absorbida” por un nuevo conflicto que (simplificando mucho) se establece por el reparto de utilidades de agentes dominantes del campo (federalismo, caudillismo, poder de los estancieros) y la ciudad (unitarios, doctores, poder del comercio y el puerto). Será recién hacia los años sesenta que la tradición artiguista encontrará un nuevo reducto político más genuino a la demanda de los más pobres acercándose ideológicamente a las influencias anarquistas y socialistas europeas, tempranamente importadas y empecinadamente resistentes a partir de sucesivas oleadas migratorias de principios de siglo. La primera mitad del siglo XX despliega en Uruguay, la afirmación hegemónica de una élite política (como sucesivos acuerdos entre los partidos tradicionales) que reprime la solución violenta del conflicto ostentando importantes niveles de autonomía en sus decisiones administrativas de los sujetos económicamente más poderosos, realizando importantes transformaciones en la consolidación de un orden capitalista de carácter nacional de carácter “amortiguador”. Sujeto político que quedará cada vez más expuesto a la crítica en la misma medida que no logra controlar la pobreza (y el éxodo) rural ni resolver la crisis que, inevitablemente le tocaría vivir a este pequeño país en el reparto mundial. La debilidad del “político” se expresa ya en el poema de Serafín García como “vendedor de ilusiones” ante penurias que se viven con más intensidad en el medio rural que en la ciudad:

*Porque no m'enyenan con cuatro mentiras*

*los maracanases que vienen del pueblo*

*a elogiar divisas ya desmerecidas*

*y' hacernos promesas que nunca cumplieron*<sup>132</sup>

La misma percepción ideológica, que pone foco en una forma de “hacer política” ocupará –varios años después- a la crítica intelectual de la *generación del '45* a través de destacados poetas y escritores. La historiadora Vania Markarián, citando a “Mario Benedetti (en *El país de la cola de paja*, de 1960), Carlos Real de Azúa (en *El impulso y su freno*, de 1964) y Alberto Methol Ferré (en *El Uruguay como problema*, de 1967)”, interpreta esa ensayística como:

---

<sup>132</sup> Ibid. p, 42

*parte integral del mismo ambiente de insatisfacción y crítica que hizo eclosión en 1968, sin causalidades simples ni reducciones de los complejos procesos de circulación y consumo de los productos culturales”*<sup>133</sup>

La operación de unir canto y rebeldía social es especialmente esquivada por el tango, género para el que la desigualdad podía mirarse de forma irónica o trágica pero siempre inevitable. La crítica social en la canción aparece, en aquel medio siglo pasado, en la milonga y la payada (por ejemplo, en Osiris Rodríguez Castillo o Carlos Molina) y en la parodia murguera del Carnaval. Por otro lado, a partir del avance en la producción y distribución fonográfica de carácter global, se van incorporando a la escucha masiva uruguaya canciones brasileras como las de Chico Buarque, españolas como las de Aute, Serrat o Paco Ibáñez y del folk norteamericano como las de Joan Báez o Bob Dylan, donde lo político o las preocupaciones de índole social –en todos los casos– formaban parte de sus contenidos explícitos. La vertiente de la canción popular que tomó sus orígenes agrarios y críticos, en el plano internacional fortaleció sus relaciones estéticas con buena parte del folclore argentino y sobre todo con algunos artistas extraordinarios como Atahualpa Yupanqui. Poco a poco, luego, el sentido crítico acerca del mundo que nos tocaba vivir comienza a servir de vehículo para que el público y los artistas transitaran de una forma musical o poética a otra albergando preocupaciones comunes y por esa vía sugerir, a lo propiamente estético, crear hibridaciones.

La continuidad histórica relativa a los orígenes agrarios se expresa en el papel relevante que jugaron varias experiencias situadas en el *interior* de la República para la construcción de la canción popular de los años sesenta y setenta, donde la música folclórica era bastante más escuchada que en la capital. Una se refiere al grupo de Tacuarembó donde surgen importantes escritores como Víctor Cunha, Tomás de Mattos y especialmente Wáshington Benavidez, cuya influencia docente y poética, dará lugar a un conjunto de creadores musicales muy destacados, entre ellos: Eduardo Darnauchans, Numa Moraes y Eduardo Larbanois. La intención declarada de Benavidez era dar lugar a una “canción de texto”<sup>134</sup> Otra experiencia similar aparece en Treinta y Tres donde surge el dúo Los Olimareños. En ambas experiencias hay que imaginar cierta espacialidad acotada, muy cercana a lo rural, así como un intenso intercambio poético, musical y político. Para ilustrar estos fenómenos transcribo algunas palabras del escritor

---

<sup>133</sup> Markarián, Vania, *El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Universidad de Quilmes, Argentina, 2012, p. 107

<sup>134</sup> Ver reportaje a Benavidez, Brecha, 29 de diciembre de 2017

Gustavo Espinosa que ofrece, según lo entiendo, una descripción concreta pero ricamente ilustrada del concepto de Rancière, más arriba comentado, sobre el “tejido de la experiencia sensible”:

*Hay toda una mitología sobre esa movida. De ahí surgieron Los Olimareños –el emergente que dio el gran paso a las grandes ligas de popularidad nacional e internacional-, pero ellos crecieron en un caldo de cultivo de muchos cantores, de gente que componía versos y canciones, un pueblo con tres elencos de teatro independiente, con peñas folclóricas, con el primer cineclub del Interior, con un fuerte movimiento en torno a la parroquia y a lo que se llamaba el Instituto Normal, que era el instituto de formación docente, al Museo de Bellas Artes...Eran todos centros de actividad que tenían interconexiones y que ejercían como polo cultural...Y existían también –eso me lo han contado amigos mayores- unos centros de bohemia muy importantes que se llamaban los ranchos, o los cotorros: La Vaca Azul, El Rebelde, el rancho del Nico...y otros”<sup>135</sup>*

¿Qué energía movía a toda esa gente? Acertadamente, Amparo Menéndez indica la densidad que ha ganado la defensa de los espacios públicos en el transcurso de más de medio siglo XX. Refiere a algo “que permanece”<sup>136</sup>, algo que está en el pasado y que aún es importante defender. De todas maneras no existe realidad –por más densidad que haya adquirido en un desarrollo histórico- que no incluya alguna expectativa importante sobre el futuro. La defensa de lo público hecha durante el período que nos ocupa, contiene -como energía movilizadora- un futuro posible, una expectativa de transformación profunda de la sociedad bastante más que con la defensa de lo logrado hasta el momento.

El devenir de la canción popular de origen agrario supuso, en medio de ese proceso, un tránsito desde lo crítico-descriptivo a lo propositivo, ya indudablemente político. De la denuncia a la acción. Ilustraré esto con dos ejemplos. En “Patrón” de Aníbal Sampayo (1966) la descripción de la explotación se cierra con amenaza, es decir, con el anuncio de que ya no sólo era necesaria la denuncia de una realidad injusta sino una actitud distinta de los explotados:

*Patrón,*

*esa sombra que tiritita tras sus reses,*

---

<sup>135</sup> Ver reportaje a Espinosa, Brecha, 29 de setiembre de 2017

<sup>136</sup> Menéndez, opus cit. En particular es clara la defensa teórica que la autora realiza sobre “lo que permanece”, ver obra citada, vol. I, p. 94

*huella y harapos, comiendo a veces;*

*patrón, por sus intereses,*

*ahí va su peón*

*Patrón,*

*esa sombra que levanta sus galpones,*

*sudor trenzado con otros peones;*

*patrón, por sus ambiciones,*

*ahí va su peón.*

*(...)*

*Patrón,*

*si esa sombra en luz estalla y ve que avanza,*

*como una aurora, en su garganta,*

*patrón, se le vuelve daga,*

*ése es su peón<sup>137</sup>.*

Por su parte, “Los Orientales” (1973) con letra de la poetisa Idea Vilariño y música de José Guerra (Los Olimareños) está ya claramente ligada a la necesidad de lucha y posiblemente, a una referencia al MLN Tupamaros<sup>138</sup>:

*De todas partes vienen,*

*sangre y coraje,*

*para salvar su suelo*

---

<sup>137</sup> Texto de “Patrón” en la Web: <http://www.cancioneros.com/nc/1197/0/vea-patron-o-patron-anibal-sampayo>

<sup>138</sup>Johansson, Teresa; “Los sesenta de Idea Vilariño. Poesía, política y canción” <http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/file/83335/1/20-los-setenta-de-idea-vilarino---m.-teresa-johansson-m.pdf>. En nota al pie se lee: “De acuerdo a varios testimonios, la canción inicialmente decía “los tupamaros” pero probablemente debió cambiarse debido a la censura, cuando el gobierno de Pacheco Areco prohibió la referencia al movimiento en medios masivos y en la prensa” (p. 289).

*los Orientales*  
*vienen de las cuchillas,*  
*con lanza y sable,*  
*entre las hierbas brotan*  
*los Orientales.*  
*Salen de los poblados,*  
*del monte salen,*  
*en cada esquina esperan*  
*los Orientales*<sup>139</sup>.

Estos versos son comentados así por la crítica Teresa Johansson:

*Mediante una sincronía de temporalidades, la canción ensambla las caballerías del ejército artiguista armadas con lanzas y sables con la presencia inminente de la guerrilla urbana situada en las “esquinas”; Idea Vilariño se vale del imaginario “foquista” expresando la aparición de grupos revolucionarios diseminados en una geografía nacional extendida por cuchillas, montes y campos. El dinamismo en la versificación y un ritmo de “irrupción” subrayan el imaginario de los “focos guerrilleros” vinculado con una retórica heroica y nacionalista de tradición gauchesca. Por tanto, Los Orientales que fue considerada un himno de resistencia e identidad nacional conecta dos momentos emancipatorios: la primera independencia nacional y el presente de la revolución.*<sup>140</sup>

Con la agudización de la crisis económica y la multiplicación de intercambios dialógicos y sensibles entre trabajadores y estudiantes, se conforma un terreno común en el que nacía la “canción de protesta”. Definida así por un público de izquierda, la canción podía concebirse como “un arma más” de lucha política. Sin embargo, Viglietti no tardó en rebautizar tal canción como “de propuesta”<sup>141</sup> seguramente en atención a su alto nivel de autoexigencia poética y musical: condición que descartaba su mera instrumentalización.

---

<sup>139</sup> Texto de “Los orientales” en la Web: [letras-uruguay.espaciolatino.com/vilarino/orientales.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/vilarino/orientales.htm)

<sup>140</sup> Johanson, Teresa, Ob. cit. p. 289

<sup>141</sup> Benedetti, Mario, ob. cit., *Viglietti...*p. 79

Que la referencia en aquel momento a los pobres, a la injusticia, a la lucha y a la revuelta tenga un significado político resulta algo obvio y esa es la primera relación que interesa observar de cerca, en este caso *explícita*, directa, que el arte (como canción popular) tiene con lo ideológico y lo político. Una teoría que indague en toda otra relación más compleja entre arte y política no puede desconocer esta primera posibilidad absolutamente legítima; es la necesaria heteronomía del arte que explica haber ofrecido tal “servicio” como eventualmente otros muy distintos o incluso antagónicos<sup>142</sup>.

Pero ninguna idea política, ningún reclamo, por más justa, ninguna descripción de situaciones opresivas se constituye en una pieza artística por la legitimidad de sus exigencias, es decir, por alguna exterioridad a lo artístico por más fuerte que sean sus razones. ¿Qué movía o conmovía a cantantes y público cuando se presenta la situación desvalida del peón rural, por ejemplo en la canción de Sampayo? Por cierto que no es lo meramente descriptivo, aquello representado, sino el sentido poético que, por ejemplo, hace contrastar uno de los primeros versos: *esa sombra que tiritita tras sus reses* por la que el ser que importa es apenas una sombra con otro verso que al final “enciende” al peón: *si esa sombra en luz estalla...* De la misma manera lo que conmueve de *Los Orientales* es una alternancia entre dos bloques de texto y música que se valoran mutuamente por el contraste entre uno que es milonga reflexiva y otro que es entusiasta danza. Por cierto que esa canción es *a la vez maestría sensible* poética y musical sirviendo a una *causa social*: el arte como particular encuentro de lo formal con la vida en general (y por tanto con probabilidad de ser también política). Buena parte de los poetas “cultos” del momento eran bastante conscientes de esta perspectiva. En el prólogo de una recopilación de sus poemas musicalizados, Idea Vilariño nos dice:

*Mi estrella, digamos, me acercó un día a esa pléyade de grandes cantores populares que se dio aquí hacia la década del setenta; entre ellos se contaban los que forman algunas de estas canciones. Estos, y algunos otros, empujaron a varios poetas a transitar un nuevo y hermoso camino. Nos pidieron letras, y las escribimos*<sup>143</sup>.

La obra de Alfredo Zitarrosa, que abarca los años sesenta y ochenta sintetizó con gran intensidad la tradición rural con la nueva ciudadanía montevideana. Si lo ideológico y lo político están ya allí, en las preocupaciones

---

<sup>142</sup> Por los años sesenta y en dictadura, por ejemplo, fue muy difundida la canción “Disculpe” del grupo folclórico “Los nocheros” sobre el extrañamiento campero ante la prédica “foránea” del comunismo.

<sup>143</sup> Vilariño, Idea, *Canciones*, Montevideo, Banda Oriental, 1993, p. 5

del sentido común, no hay razón para entenderlas como algo “exterior” a la obra sino como parte constitutiva de la misma. Sin dudas la obra de Zitarrosa continuaba una tradición contestataria retomando el mismo tenor crítico-campero de Serafín J. García. Veamos por ejemplo, algunos versos de la temprana *Mire amigo* del cantor:

*pero eso sí le digo:  
no me interesan las elecciones;  
los que no tienen plata  
van de alpargatas;  
y todo sigue igual  
(...)  
Fíjese, por ejemplo,  
en Don Segismundo, con diez mil cuabras:  
tiene dos hijos mozos  
que son doctores en la ciudad;  
yo tengo cuatro crías,  
y a la más grande tuve que darla;  
ninguno fue a la escuela  
y pa' que hagan muela me falta robar.*

Para que la pobreza volviera a ser el tema popular fue necesario un cambio de la experiencia sensible afectando no sólo a la gente del campo emigrando a la ciudad sino a las capas medias montevideanas. Los años sesenta construyeron un imaginario disidente en la misma medida que perdía peso la simbología emanada del viejo liderazgo político y su apología de un país “integrado”. La reconfiguración del espacio simbólico afectó, de forma muy dramática, a importantes sectores medios incapaces de reproducir la vida que habían imaginado. El carácter genuinamente popular de la obra de Zitarrosa avanzó bastante más allá de la “denuncia”, hizo suya la sensibilidad de un paisano, un gallego, un milico, una negra pobre, un obrero...

Las mejores canciones de Zitarrosa son “perceptos”, “bloques de sensación” (Deleuze y Guattari) muy lejos de alguna copia o representación de los personajes populares. Hay siempre allí rasgos del pueblo pero nunca para girar sobre sí mismos o agotarse en la mera descripción sino para comenzar un movimiento imprevisible -incluso de negación de la condición que se esboza en ellos- y regresar convertidos en otra cosa: en compasión, en ternura, en rabia. No son esas canciones “políticas” en el sentido de hablar sobre una idea o una convicción previamente del campo político; en todo caso serán “políticas” a posteriori, en tanto el devenir sensible de la obra se incorpore a nuestra forma de ver el mundo exigiendo un plus que no estaba antes de su escucha. Algo que se ha incorporado a través de un lenguaje sencillo y por eso con el doble y raro atributo de profundo y popular. Un buen ejemplo es una canción de Zitarrosa muy difundida en la época, *Doña Soledad*:

(...)

*Mire, Doña Soledad,*

*Yo le converso de más,*

*Doña Soledad,*

*Y usted para conversar*

*Hubiera querido estudiar*

*Cierto que quiso querer*

*Pero no pudo poder,*

*Doña Soledad,*

*Porque antes de ser mujer*

*Ya tuvo que ir a trabajar,*

La música de candombe que sugiere la negritud del “personaje”, reafirma la condición subalterna de una mujer pobre y vieja. *Doña Soledad* se mueve –y nos mueve- entre la distancia que contiene al poeta (que “le habla de más”) y la dura condición de clase. En los versos siguientes el “bloque sensible” conforma un terreno de deuda espiritual que sitúa la muerte en la mera corporeidad; a la azarosa “salud” se une una forma despojada y radicalmente secular de medir la pobreza por el costo de su ataúd. Un devenir que no puede sino desplazar al sinsentido la promesa de libertad:

*Mire, Doña Soledad,  
Póngase un poco a pensar,  
Doña Soledad,  
Qué es lo que quieren decir  
Con eso de la libertad.  
Usted se puede morir  
-eso es cuestión de salud-  
Pero no quiera saber  
Lo que le cuesta un ataúd.<sup>144</sup>*

La canción es ejemplo de movimiento poético *en* el sentido común, negándolo, transformándolo: la vida de Doña Soledad resulta *algo más* de lo que hubiéramos imaginado y nos hace pensar la condición humana dirigiendo nuestra mirada –la de todos- hacia los más pobres en el supuesto implícito que debemos comprender tal condición. (Es interesante contrastar esta predisposición con la actual, plena de extrañamiento, violencia o miedo). Es decir, esa canción, como un conjunto importante de canciones populares de la época (y especialmente muchas de Zitarrosa), no está destinada a “expresar” lo político, sino a *indicar el camino sensible* de nuestra mirada como insumo necesario para cualquier posterior conocimiento o formulación discursiva.

La obra de Zitarrosa surge de múltiples encuentros (y contradicciones) entre los que está la que protagoniza el propio artista como parte del “pueblo” pero alejado de él por su pertenencia al “mundo artístico”; pero también la que contiene la obra en sí: vieja milonga vuelta al presente; poesía elaborada y prosa caótica popular; intención política o ideológica y masividad. La intensidad expresiva aquí resulta de la apertura de un canal de traducción, la habilitación de una “membrana sensible”, técnicamente dotada y parte de un “campo” que en lugar de cerrarse sobre sí mismo recibe y devuelve las intensas contradicciones que forman parte de la vida misma. No suceden “afuera” para ser “recogidas” por el genio creador sino que pasan *a través de él*. Por eso, la contradicción más importante en juego es –para el artista como profesional necesariamente implicado en la división moderna del trabajo- *la de vivir y no vivir* el profundo

---

<sup>144</sup> Forlán Lamarque, Raúl, Migliónico, Jorge, *Zitarrosa, La memoria profunda*, La República, Montevideo, 1989, p. 45

dolor de los demás- que se sintetiza, finalmente, al ser capaz de hablar de tal dolor sin sentirlo directamente siendo por lo demás, perfectamente consciente de ello (“yo le hablo de más”). No es la mimesis, la semejanza o la comprensión teórica que produce la obra que nos ocupa sino la tensión dialéctica, la distancia que termina salvándose en el propio hecho artístico que toma “lo natural” volviéndolo extraño, no natural. Que exista esa habilitación sensible es efecto del doble movimiento de inestabilidad material y simbólica que disloca el reparto normal entre la profesión y la desigualdad (pronto siempre a restablecerse para beneficio del capital). No resulta forzado recordar aquí a Adorno cuando reclama la posibilidad de acercarse a la realidad negándola, de ser aquello otro que desmiente la naturalidad de la contradicción social:

*Hay que juzgar el contenido de verdad de las obras de arte de acuerdo con esto: hasta qué punto son capaces de configurar lo otro a partir de lo siempre igual*<sup>145</sup>.

Hay también, cierta correspondencia del pensamiento gramsciano con buena parte del trabajo de Zitarrosa: tomar el sentido común y el “folclore” para encauzarlo hacia una concepción filosófica de orden superior. El carácter pedagógico es invisible o en todo caso muy sutil, está *contenido*, no invade el ser negándolo sino que lo afirma ya antes de su intervención como algo que merece - por su propia existencia- el máximo cuidado o respeto. Resulta, por tanto, una lección ejemplar sobre el mejor acuerdo entre “las letras” y el pueblo. “Doña Soledad” es, en sí misma y en primer lugar, un objeto al que comprender y querer, al que la canción puede, con extrema modestia sugerir apenas *ponerse a pensar*. Pero acaso lo más importante, desde el punto de vista propiamente artístico: “Doña Soledad”, como “Stephanie”, “Becho” o tantos otros personajes populares en la obra de Zitarrosa, no son la *representación* de una persona o conjunto de atributos que podría denotar una persona real, sino entidades que participan de condiciones de posibilidad *humanas* en virtud de lo cual adquieren su carácter de “mónada” (en el sentido que también da Adorno al término) dispuesta a desprenderse de las “condiciones sociales” (políticas, ideológicas, etc.) preservando su verdad en el tiempo. Hay una profundidad poética que invierte allí el orden de la referencia: el bloque sensible puede ser desligado del *mundo real presente* y convertirse en *referencia* como dispositivo dinámico donde escrutar la condición humana.

La metáfora, “más allá de lo cual tal vez no haya nada más”, tal como la describe la propuesta de Ricoeur, está destinada a invertir una y otra vez los

---

<sup>145</sup> Adorno, Theodor, op.cit. *Estética...*,p. 413

términos de lo real y lo simbólico, tras lo cual, sólo quedan conjuntos diferenciados de prácticas humanas que nos invitan –por lo menos así lo creo- a reflexionar sobre si son capaces o no, de construir un mejor posible para todos, sin son eficaces o no para afirmar la igualdad en la desigualdad. Versos como el que describe la imposible felicidad de una prostituta: *no hay dolor más atroz que ser feliz* (“Stephanie”) o la paradoja creativa del violinista: *amar y cantar eso cuesta* (“El violín de Becho”) son figuras de *orden humano* que contienen una belleza particular plena de austeridad estética, por la que el lenguaje cotidiano revela la honda –y vieja- condición de la desigualdad.

La obra de Zitarrosa está, en otras oportunidades, claramente atada a las circunstancias políticas y eso es en muchos casos muy evidente. Por ejemplo, en los versos de su *Milonga de contrapunto*, una “payada” plena de alusiones muy inmediatas (hay personajes como el propio presidente Pacheco). El “bloque de emoción” da paso a una intervención política directa y eso sucede porque Zitarrosa asume sin prejuicios, una perspectiva lúcida de que el arte “sirve” siempre a otra cosa que no es arte, pero además, porque su obra se producía en circunstancias que exigían con urgencia, definiciones sobre qué gobierno podía ser posible. La canción de Zitarrosa es, por tanto y de conjunto, una muestra lo suficientemente amplia de la inevitable tensión entre lo heterónimo y lo autónomo del arte como disciplina moderna que, de acuerdo a una particular confluencia de lo culto y lo popular, afirma esa doble condición habilitando un canal sensible donde se traducen de una manera particular los dramas de la desigualdad.

En el exilio y cargando mucha nostalgia, Zitarrosa compone *Guitarra Negra*, prosa poética magistralmente dicha donde la circunstancia de un trabajo característico del Uruguay está regido por la violencia y la tortura: la metáfora une el dolor humano con la suerte de una res en el proceso de producción de la principal exportación uruguaya:

*Allí se va alzando (...) en plena media tonelada de monstruoso dolor incomprensible, absurdo, balando, plañidera y tonta (...) mientras medita lentamente por qué duele tanto y por qué duele qué parte de quien que es ella misma, la res, abierta al descuartizamiento atroz por todas partes, que nunca habían dolido y que eran tantas partes, tan extensas...Y que pastando nunca habían dolido (...) Ya está colgada...Las patas delanteras se enderezan, se endurecen y avanzan hacia adelante y hacia arriba, implorantes y fatalmente rígidas, rematadas en cortas pezuñas que hace un instante amasaban el barro del corral, el estiércol de otros cien balidos Dinosaurios del siglo de las máquinas,*

*nacidos para morir de un marronazo...Ahora ya es carne azul colgada en la heladera: "Uruguay for export".*

Poesía irremediamente unida a lo más circunstancial y directo, también es compromiso con la condición humana universal. El cadáver de la res colgada resulta algo tan grave y potente como un bisonte de la cueva de Altamira sobre el que se habrían lanzado las flechas simbólicas y reales de una cacería. Hay una relación directa entre la obra y la vida que recíprocamente se reclaman hondura, la convicción de que el arte como la vida no puede ser algo superficial o "entretenido". Aun cuando no aceptemos tal exigencia como norma sobre lo que debe ser o no el arte, la obra de Zitarrosa (y de muchos otros cantores populares de la época) está más lejos de la mera opinión que de un desplazamiento emocional hacia problemas demasiado grandes como para exigirnos a *todos*, finalmente hacer algo.

La poética de Zitarrosa está preñada de un sentido de *profundidad* que vuelto espejo poético insta volver al mundo con igual profundidad. Momento de un sujeto que creía en la igualdad y daba cuenta de la "distorsión" de su incumplimiento. Pero obra que *era* ya esa igualdad antes de alcanzarla en el ordenamiento social como disposición a volver común "lo personal" e igual al desigual. Ser voz de los que no tenían voz le hacía sentir a la suya propia -que "hablaba de más", "como ajena". El individuo creador, decía Adorno, no existe como tal, el sujeto se resuelve en la creación<sup>146</sup>. Zitarrosa parece confirmar esa idea en estos versos en "La canción del cantor":

*Canta el cantor su pena y sus alegrías*

*Pero nunca ha podido cantar las mías*

*Yo tampoco las canto, porque mis penas,*

*De ser tan sólo mías, son como ajenas.*

*Y cuando estoy contento tampoco canto,*

*No sea que de las risas vengan los llantos*

---

<sup>146</sup> Adorno, obra citada, *Estética*: "El carácter lingüístico del arte conduce a la reflexión de qué habla desde el arte; propiamente, su sujeto es eso y no el productor ni el receptor", p. 223

## Capítulo 4-2 – Esquivando el entretenimiento.

La heteronomía relativa a lo ideológico en el arte cuando hace suya una particular visión del mundo no sirve, en la actualidad, a una causa única en el mismo sentido que pudo hacerlo, por ejemplo, el arte religioso en el Medioevo. Es una heteronomía en disputa, incrustada en las luchas por la hegemonía. Este trabajo se detiene especialmente en la relación entre arte y contrahegemonía, sin embargo es importante reconocer cuales fueron las que aparecieron claramente vinculadas a las aspiraciones hegemónicas (o por lo menos fueron así interpretadas por parte de los agentes contrahegemónicos. Como servicio a los intereses del capital el arte de ayer y de hoy se presenta especialmente ligado a diversas formas de entretenimiento, en relatos que aceptan la vida presente como única vida posible y de manera general, rechazando las atribuciones autonómicas propias de los artistas más consustanciados con sus disciplinas; es decir, cediendo ante lo fácil y ya trillado para lograr la más amplia y directa comunicación con las masas. Aún allí, desde mi punto de vista, tal cosa sigue siendo “arte” y no mero entretenimiento (aunque lo contenga como su atributo más común o buscado), es decir, arte al servicio del capital en alguna medida sometido a una ley formal y habilitando el reconocimiento intra e inter-subjetivo aunque la primera condición sea demasiado débil o vulgar y la segunda refiera a mecanismos dominantes o hegemónicos.

Tales productos artísticos rechazan operaciones de índole simbólica compleja centrando la atención en estados anímicos o emocionales simplificados. En apariencia importan bastante menos los contextos que dichos estados, sin embargo, el miedo, la rabia, la atracción sexual o cualquier otra emoción en juego (que suponemos en principio común) reafirman –la mayor parte de las veces consciente y voluntariamente– los mecanismos reproductivos del capitalismo: la competencia, el éxito personal, la cosificación, etc. Son tales contextos los que habitualmente asumen su parte ideológica que –justamente al no ser “tratada”– penetra sin exigir reflexión alguna, simplemente como *lo que es el mundo*. Tal

arte ha ido evolucionando de la mano de una importante incorporación tecnológica dispuesta a vestir siempre con nuevos ropajes el viejo propósito que fija –una y otra vez- el orden del capital. Estos objetivos son plenamente complementarios con la posición dominante de tales productos en el mercado global como mercancías “culturales” requiriendo (y consiguiendo) creciente inversión y rédito económico.

Una rebaja tal en las potencialidades autonómicas del arte justifica la visión acerca de su carácter “falso” o mero entretenimiento. De todas maneras, es imposible negar a cualquier canción “vulgar” las mismas condiciones –mínimas- (en lo formal y en lo subjetivo) que adjudicamos a una “obra maestra”. Por otra parte, el arte simple o vulgar – puede contener “en sí” más de una posibilidad de realización ideológica o incluso no contener ninguna. ¿Cómo interpretar si no, la escasa elaboración formal o poética de muchas canciones revolucionarias? ¿O cómo ubicar “ideológicamente” una simple canción de cuna? Que el arte al servicio del capital recurra –como criterio más usado- a la simplicidad o incluso, a la banalidad, no vuelve a estos atributos los únicos en juego cuando se preserva allí condiciones propiamente artísticas: una canción o un film mueve y conmueve la sensibilidad, provoca reconocimiento intra e inter subjetivo más allá que afirme lo hegemónico tal como también puede hacerlo un espectáculo deportivo (o incluso su relato o interpretación), éste sí concebible meramente como entretenimiento.

El problema de la categoría de “arte verdadero” –según lo entiendo- no puede confundirse con su potencialidad autonómica cumpliéndose siempre en forma relativa. Un plano artístico cualquiera habilita su recepción de sensibilidades muy distintas que hacen de él para unos una revelación y para otros, una mera reiteración. He preferido usar una acepción lo suficientemente amplia sobre el arte porque habilita, mejor que otras, explorar sus capacidades autónomas y heterónomas relativas al necesario encuentro –tal como lo he referido a ideas de Fló y Escobar- de lo propiamente artístico con lo no artístico. La autonomía contemporánea de las obras se resuelve, materialmente, en el hecho de que su producción está volcada en un mercado (como cualquier otra mercancía) o al “mundo del arte” (como producto altamente especializado). Pero tal mediación entre las obras y quienes se erigen finalmente como su público o consumidor (más allá que aún sean posibles formas de encargo o mecenazgo) no responde, para el primer caso a la existencia de una “mano invisible” ni para el segundo a un análisis imparcial o desinteresado, sino más bien a un conjunto de dispositivos de poder y lucha que trascienden, y mucho, los atributos que puedan tener las obras. La heteronomía relativa a los servicios del capital en la canción popular se manifiesta intensamente en la capacidad de promoción y realización

mercantil cuando existen atributos que calzan, en primer lugar, con su posibilidad de realizar el capital invertido, y en segundo lugar, con la necesidad de adecuación ideológica al capital en general, es decir a su promoción y reproducción simbólica.

La música popular uruguaya de los sesenta emerge al mismo tiempo del gran dinamismo que adquieren las *industrias culturales*<sup>147</sup>, sobre todo de la mano de los primeros canales de TV y la relación de dependencia con los productos de entretenimiento argentinos que promovieron el encuentro entre artistas -salvo excepciones- visiblemente desprovistos de conocimientos técnicos o formación musical y un público seducido por la vía de una gran simplicidad rítmica, armónica y textual.

El recorrido del arte como entretenimiento en la canción popular presenta, desde los años sesenta en Uruguay, una primera fase de amplia difusión y distribución de “enlatados” argentinos. Sin embargo, buena parte del público masivo de la región –por efecto de una creciente politización y acceso a bienes educativos y culturales y del creciente peso que ganaron los jóvenes como “consumidores de bienes culturales”- pudieron situarse en un lugar distinto, abriéndose una brecha que permitió el surgimiento de la canción que se estudia aquí. Las fuertes sumas invertidas en producción, promoción y distribución regional destinada a la difusión de aquella música cumplía con otra característica del consumo masivo que comenzaba a expandirse con fuerza en todo el mundo poniendo en creciente valor las “mercancías intangibles” sobre las tangibles. Es decir, la música popular quedaba indisociablemente unida a vender otras mercancías intangibles que ayudarían a sustentar simbólicamente las prácticas vitales del “capitalismo tardío”: aparecen una serie interminable de productos “ideologizados”, que en habían tenido en el mundo del cine y sus “estrellas” su modelo más logrado. No solo las canciones, sino la vida privada de los artistas y su interminable búsqueda de éxito y dinero formarán también, cada vez más, parte de la idiosincrasia de las grandes ciudades del sur. Los ciudadanos de Sao Pablo, Buenos Aires, Río y otras mega-ciudades inauguraban, poco a poco, su forma “masiva” de vivir el cambio cultural más importante del siglo mirando la televisión y adorando a sus artistas. Y seguramente, buscando identificarse con ellos.

---

<sup>147</sup> Ver Adorno, ob. cit., *Estética*, p. 29

Sin embargo, tal cosa chocó con cierta resistencia cultural. Una expresión del estilo del programa de TV el “Club del Clan”<sup>148</sup>, por ejemplo, tuvo su contracara en la propia Argentina con un importante desarrollo de la música folclórica y el surgimiento de un movimiento de rock con aspiraciones estéticas y poéticas de muy distinto calibre. Algo similar ocurrió en Brasil por la presencia de un alto nivel de iguales exigencias en el movimiento llamado “Tropicalia” (Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil y otros excelentes artistas). En Uruguay la resistencia no se jugó, como en los países limítrofes (con mercados inmensamente más grandes), a través de las propias contradictorias del capital y los medios masivos, sino por la mediación de espacios y producciones que promovieron un contacto directo del público con los artistas crecientemente sostenidos, en principio, por prácticas culturales críticas y luego, decididamente políticas<sup>149</sup>. Aunque los canales de TV uruguayos privados inauguraban, para ese entonces, una ruta que extienden hasta hoy en la compra de malos enlatados sin ninguna preocupación por “la cultura” y múltiples agentes promovieron las nuevas formas de consumo del entretenimiento, debe destacarse la actitud y la decisión que tomaron muchos músicos y poetas populares uruguayos, (así como argentinos y brasileños) para que en buena medida, el espacio sonoro se configurara de una manera y no de otra. Algo importante también a la hora de explicar la existencia de programas de televisión nacionales muy vistos que dieron cuenta de tal resistencia. Es posible detectar un rechazo manifiesto y reiterado a las propuestas de los mass media, por ejemplo, al atribuir connotaciones de música “fácil” o “comercial” para la “canción moderna” que sobre todo provenía de Argentina. Algo similar ocurrió con la “música tropical”, de importante desarrollo y difusión sobre todo entre las clases bajas en Uruguay.

Recientemente se ha dado mucha relevancia a la música “tropical”<sup>150</sup> ya de gran alcance popular en Uruguay durante los años sesenta y setenta. La creciente

---

<sup>148</sup> Programa de la televisión argentina que se emitió en varios países de Latinoamérica desde 1962 a 1964.

<sup>149</sup> Ver de Milstein, Denise, “The interactions of musicians, mass media and the state in the context of Brazilian and Uruguayan authoritarianism”. E.I.A.L., Vol. 17- No. 1 (2006) Sociology Department, Columbia University. Allí se hace hincapié en la escasa incidencia de los mass media en Uruguay, tan decisiva en Brasil: “By contrast, in Uruguay, politically engaged and counter-cultural singer-songwriters seldom performed on television in the 1960 and 1970s. Musicians encountered audiences in live recital organized by small producers, leftist political parties or movements” (p. 84)

<sup>150</sup> Sobre la movida hay un acercamiento mediático inédito por ejemplo, el actual ciclo documental de TV Ciudad “Memoria tropical”. Pero también la reflexión teórica comienza a abordarlo; ver

y actual aceptación pública de esta movida ha logrado trascender los espacios de las clases bajas y adentrarse en las capas medias y altas de la población. Aunque su principal condición rítmica-bailable situó a tal música bastante alejada de la experimentación estética y la preocupación política, (aspectos que, en general, aún hoy tampoco importan a los músicos “tropicales”)<sup>151</sup>, es interesante reflexionar sobre una actual intención teórica de revocar un carácter acaso elitista (¿de clase?) propio de la época que nos ocupa, por el que se generó cierto “desprecio” por una música que –a fin de cuentas- solo aspiraría al movimiento, al goce y al erotismo.

Cuando en las diversas manifestaciones del arte no aparecen connotaciones de orden ideológico o político, ellas pueden comprenderse como parte natural de lo que somos todos los seres humanos y en todas las épocas o simplemente como parte de “nuestra cultura”. Debemos presuponer, entonces, siempre un campo de sentido común lo suficientemente amplio como para albergar extensas zonas de neutralidad ideológica para un momento histórico dado. Sin embargo, sobre tales formas de arte pesarán, irremediamente, interpretaciones ideológicas y políticas capaces de hacerlas suyas o no. En su búsqueda hegemónica articularán para sí, la mayor parte de manifestaciones sensibles capaces de viabilizar una mayor y más calificada circulación reticular de sus objetivos. Obviamente, la canción popular que nos ocupa tenía en igual medida que cualquier otra forma de arte, algo del carácter “no contaminado” e imposible de traducir ideológicamente: de otra manera los compositores deberían haber borrado de su repertorio la mayor parte de sus canciones de amor. Sin embargo, no existe música, canción, (ni siquiera una forma de bailar) que no contenga en sí la posibilidad de relacionarse por diversos mecanismos, con aspectos ideológicos o políticos: los caminos de aproximación son siempre más numerosos e insondables de lo que parecen a simple vista.

Una interpretación ideológica de la música tropical de la época, hecha por sectores medios y cultos sobre un goce que seguramente contradecía una parcial visión de las clases “explotadas”, se unió al registro de tal manifestación, no sólo como espacio “poco culto” o directamente “banal” sino, sobre todo, como absolutamente ajeno a la política y los dramas de la época. La explicación como

---

Remedi, Gustavo: “El apagón cultural y la música tropical uruguaya” en *Studies in Latin American Popular Culture*, p. 3 y ss.

<sup>151</sup> Hay hoy, sin embargo, una incipiente exploración por la cual se desmiente tal “necesidad”. Ver por ejemplo, las actuales propuestas poética-musicales de Diego Azar o de Nelson Díaz. (de todas maneras impensadas para el período que analizo aquí)

goce “alienado” se unía a cierta aceptación de lo dado, al escape u olvido, como podrían hacerlo otras manifestaciones de carácter popular (como el fútbol, por ejemplo). La música y las letras de la canción tropical en Uruguay se sometieron irremediabilmente a lecturas ideológicas porque no pudieron sino transitar por espacios comunes donde diversos mundos posibles –hegemónicos y contrahegemónicos– intentarían interpretarla. Tales operaciones no pueden “alterar” los rasgos propios de la música, sus ritmos, sus armonías o su neutralidad ideológica, vienen a hacerlos partícipes del mundo y sus contradicciones y tal vez –como en la música y poesía que aquí nos ocupa– a empujarlos hacia búsquedas antes impensadas.

Las agencias ideológicas y políticas asignan valor, cercanía o lejanía a cada forma musical, volviéndola necesaria (o prescindible), ejemplar (o revulsiva), suficientemente compleja (o demasiado sencilla), innovadora (o meramente convencional), música verdadera o mero entretenimiento. En buena parte de los acuerdos intersubjetivos de la época, donde incidía crecientemente el sujeto revolucionario, la música tropical resultó tan rechazada como la canción “comercial” que venía de Argentina. En su alejamiento de la crítica política como de la experimentación sonora deben buscarse las razones de este importante rechazo que, por cierto, nunca totalizó la sensibilidad de los propios sectores populares: la música tropical continuaría un viaje triunfal a medida que se disolvían las agencias contrahegemónicas de la época y se afirmaban las pautas culturales de los mass media, es decir, las formas de la canción que afirma la hegemonía del capital.

Las formas musicales populares que vinieron a articularse mejor con la ideología revolucionaria fueron primero la milonga y el folclore rioplatense y luego el candombe y la murga. Eso sucedió no sólo por decididas intervenciones ideológicas sino también, por las aspiraciones de los propios músicos y poetas populares. Las influencias de la música beat y rock, fueron posteriormente incorporadas de una forma bastante más relativa y trabajosa. El previo acercamiento, ya consignado, de lo culto a la milonga y el candombe (recuérdese el valor que habían asignado al candombe algunos músicos cultos) así como el posterior intercambio fructífero que la murga tiene con lo culto de izquierda durante la dictadura y después, resultaron instancias decisivas para instaurar formas de complementariedad ideológica y artística. Por el contrario, no parecen reproducirse –para la época estudiada– los mecanismos de mutua complementación de lo culto con lo popular viabilizados por lo político y lo ideológico, para otras formas de arte popular o masivo, incluyendo la música tropical.

De igual manera, la actual revalorización de la música tropical contiene una nueva operación ideológica que no sólo registra y reinterpreta el pasado prejuicio culto de la clase media ante el inexplicable goce de las clases bajas, sino –de una forma menos clara pero no menos fuerte- recusa las posibles relaciones “saludables” entre la música y la política renovando cierto rechazo a las heteronomías ideológicas o de cualquier otro tipo, para el arte.

Tales problemas que no sólo atañen a la letra de las canciones tropicales (o su intención “apolítica”) sino a las formas musicales, a las “plantillas culturales” allí contenidas, nos lleva a preguntarnos: ¿existe una forma por la que la música – como lo hace la letra en una canción- quede *directamente* unida a una forma política o ideológica explícita, directa, de pensar el mundo? La respuesta es claramente negativa. Al reconocer que la poética de las canciones puede establecer tales relaciones con lo ideológico ya sea en forma explícita o implícita (como vimos en la obra de Zitarrosa), damos por sentado una asimetría con la música, sin embargo ésta contiene potencialmente, tantas o más probabilidades de volverse ideología.

En principio la música da cuenta de ciertas construcciones de orden cultural, de las formas de *ser* que pueden traducirse y significarse de manera muy diversa en el plano ideológico. Sin embargo, no hay ningún particular encadenamiento armónico o rítmico que pueda hacerlo de manera directa. Por ejemplo, el tango era una forma de ser en sujetos urbanos, arrabaleros e inmigrantes pero sólo las letras pueden ser interpretadas ideológicamente o, por lo menos, participando de los antagonismos políticos (aunque ello no necesariamente se cumpla de forma clara). En todos los casos, sería imposible hacer lo mismo con sus músicas. Su carácter formal oculta su “contenido” que sin embargo existe como característica cultural, como “forma de ser” de sujetos colectivos particulares de un espacio tiempo determinado. Puede argumentarse que el horror que sintieron las clases altas frente al tango a principios de siglo es similar al que pudieron sentir (o aún sienten) las clases más ilustradas ante la música tropical. Sin embargo, decidir el acercamiento o el extrañamiento implicará, necesariamente, un asunto ideológico, o “discursivo” que otorgará sentido a tal decisión. Por tanto, realizan la misma operación quienes, en el pasado, rechazaron la música tropical como los que hoy intentan reivindicarla. Apelar a la autonomía y desacreditar formas políticas de intervención sobre el arte no hace sino reafirmar ideológicamente (o filosóficamente, según el grado de abstracción con el que pueda argumentarse) lo que entiendo como una imposible separación del arte con la vida.

En tanto avanza la profesionalización, la autoconciencia del creador como agente que debe cumplir con tal rol especial y específico en la división del trabajo, por encima del cumplimiento de cualquier otro objetivo, el juego formal que toma a sus medios o procedimientos como tema relevante y a veces excluyente, avanza en todas las ramas del arte, incluso en aquellas donde aparece el texto: los contenidos explícitos parecen desdibujarse, presuponerse menos relevantes o “superficiales” desde un punto de vista “estético”. El “tema”, el origen social, comunitario o práctico que relaciona al artista con los demás pierde interés frente al superior dominio de los mecanismos propios del trabajo artístico que debe demostrar el especialista. Sus rasgos tienden a negar el mundo compartido aproximándose a la experiencia profesional por la que sus “elementos” (palabras, trazos, colores, sonidos, silencios, relaciones tonales, etc.) construyen el mundo del arte. La formalización que reivindica la autonomía es lo que hace, justamente, que el arte sea hoy entendido como tal y negaríamos sus extraordinarias posibilidades de búsqueda, de creación de nuevos sentidos del mundo si rechazáramos esa forma histórica de ser del arte moderno (y posmoderno). Pero ninguna sucesión de sonidos (como ninguna sucesión de palabras, trazos, colores, etc.) existen aisladamente desprendidos de todo aquello que nos hace humanos, animales simbólicos. Su origen y destino *es* el mundo compartido. Un permanente retorno de lo artístico a lo no artístico constituye el movimiento contrario, por cierto siempre menos costoso para arte popular que para el arte culto<sup>152</sup>, ya que aquel a diferencia de éste, no puede mediatizar demasiado su relación con la sensibilidad y la vida cotidiana de los más.

Una forma musical no es sólo una manifestación de las facultades humanas, un inocente “juego de lenguaje”: tiene al mundo desigual y contradictorio como destino inexorable y por esa vía, arte “culto”, arte “formal”,

---

<sup>152</sup> En las artes visuales la ruptura del arte Pop con respecto a la formalización de las vanguardias es un buen ejemplo de una crisis de necesario retorno de lo artístico a lo no artístico en el campo del arte. El costo parece demasiado alto si comparamos las destrezas perdidas en el manejo de lo propiamente pictórico de la anterior pintura abstracta, pero “necesario” ante un avance que se percibió como “reclusión formal”. El Pop surge en el preciso momento que la formalidad (y la “informalidad” pictórica) daba muestras de un posible vaciamiento de su capacidad simbólica así como del progresivo aislamiento de los artistas del mundo. La solución que habilitó el mundo del arte americano de los sesenta condujo a una reconfiguración de las artes visuales en torno a propuestas “conceptuales” (el modelo más exitoso es el de Warhol con el mecanismo de tematizar la “imagen de la imagen”). El surgimiento del arte conceptual fue capaz de preservar la distancia entre lo culto de lo popular donde se efectivizara la validación simbólica, (también mercantil y financiera) del “arte verdadero”, el estatus “distinguido” donde proliferaran experimentaciones a medio camino entre lo sensible y lo filosófico (en general, rebajando ambas pretensiones) tras un agotamiento del formalismo de la primera mitad del siglo.

arte “popular”, arte “comprometido”, arte “entretenimiento”, etc. participan todos por igual de un mundo marcado por la desigualdad y las luchas hegemónicas. Ninguna forma de arte, ni siquiera la música, quedará fácilmente libre de tal exigencia por más que reconozcamos zonas de no inclusión, de no participación política o ideológica. Diversas agencias se apropian de las artísticas, las hacen suyas o las excluyen, las interpretan o malinterpretan, las acosan o desprecian, las sepultan al olvido o las catapultan a la mayor difusión posible: es decir, las vuelven siempre parte de un mismo mundo que no resiste la atracción de los antagonismos que se dan en su seno. Un residuo hoy imposible de ser interpretado espera siempre por la operación hegemónica capaz de hacerlo.

Si los acuerdos intersubjetivos que estudiamos aquí, desde los sesenta a los noventa, esquivaron –hasta donde pudieron- la música como entretenimiento propio las industrias culturales o el goce de la música tropical propio de sectores bajos ajenos a los conflictos políticos de la época, era porque esa negatividad fue el reverso de lo que sí propusieron: una gran dosis de autonomía artística junto con otra dosis, igualmente importante, de cercanía y preocupación por los problemas ciudadanos.

## *Capítulo 5-2-. De las “invasiones inglesas” a la autonomía nacional.*

### *De Los Shakers a Mateo.*

Los jóvenes, que al decir de Hobsbawm, en los años sesenta, se encontraron en un mundo que finalmente les asignaba un espacio relevante en la sociedad, ya fuera como nuevos consumidores o destinatarios de un sistema educativo ampliado, lo hicieron enfrentando los nuevos desafíos de la industrialización y las comunicaciones de una historia global, en permanente y acelerada transformación. Esta tendencia mundial se manifestó en Uruguay con gran empatía con otros jóvenes del mundo, en primer lugar, con músicos exitosos de EEUU y el Reino Unido que inundaron con sus discos las plazas locales. A dicha influencia se la llamó “invasiones inglesas” recordando las que habían ocurrido a principios del siglo XIX: venían a repetir el nuevo flujo de formas y contenidos que estrechaba el vínculo cultural con el hemisferio norte y sus modelización tecnológica. Llegó, con grandes chances de imponerse, una música como condición ineludible de una industria altamente redituable y de característica arborescente: espectáculos masivos, moda, diseño, shows televisivos, cine, amplificación sonora, instrumentación eléctrica, etc. Una reconfiguración industrial que acercaba a empresarios, técnicos, productores musicales y medios de comunicación hacía de la música popular una mercancía de gran potencialidad productiva tangible e intangible.

Pero algo importante que atrajo su buena receptividad local fue el hecho que buena parte de la producción musical importada no renunciaba a ciertos estándares de calidad (por ejemplo, si se la comparaba con algunos productos argentinos). Nuevos mecanismos formales en las letras, melodías, ritmos e instrumentación componían una nueva forma de *ser* y de sentir el mundo que ya no era la del jazz o del viejo rock and roll aunque incorporaran buena parte de sus lenguajes. Pero tampoco era simple, llana o vulgar. La canción inglesa y norteamericana de los sesenta tomó para sí la simbolización de un salto

generacional. Una subjetividad -cada vez más joven y con mayor apego al “riesgo”- tomaba a su cargo el mandato moderno del *cambio*.

La influencia en Uruguay y en muchos jóvenes fue inmensa. El caso del grupo británico The Beatles fue paradigmático; al repasar testimonios de los jóvenes músicos uruguayos de la época, casi todos coinciden que la escucha de sus primeros discos significó uno de los principales incentivos para dedicarse a la música. Emergieron en Uruguay, durante los sesenta, una impresionante cantidad de bandas que –al igual que los Beatles- armonizaron dos guitarras eléctricas con bajo eléctrico y batería. La inclusión de un teclado (generalmente órgano o piano eléctrico) rendía tributo a la influencia jazzística anterior. Aquella música cumplía con dos condiciones primordiales: en primer lugar, podía emularse y reproducirse creativamente ya que la “capitalización simbólico-musical” de muchos jóvenes uruguayos, que en su infancia y adolescencia habían estudiado guitarra y piano, permitía resolver el desafío con solvencia. Por otro lado, la música que tocaban era –en alguna medida- lo que ellos también eran: buena parte de la vida de jóvenes ingleses o americanos coincidía con la de muchos jóvenes uruguayos (y de todo el mundo) de clase media. Compartían buena parte del sentido común: gustos claramente occidentales; apego a cambios tecnológicos impactantes influyendo en la vida cotidiana (electrodomésticos, comunicaciones, etc.); rebeldía generacional a partir de una brecha mayor entre experiencias vitales de padres e hijos; nueva agencia ciudadana asumida más tempranamente que las generaciones precedentes; oposición a los privilegios de cuna; culto a la vida urbana en contraposición al “atraso” agrario; mayor acceso a bienes culturales (sobre todo educación media); necesidad de éxito y reconocimiento individual; rechazo relativo a lo cotidiano y obligatorio (particularmente a la disciplina laboral). A eso se sumó cierto prestigio del idioma inglés (como forma “natural” de dar voz a lo nuevo) que hizo –hasta finales de los sesenta- que buena parte de la música juvenil se cantara en ese idioma<sup>153</sup>. Esos trazos eran por cierto comunes a aquel movimiento globalizador que –según Hobsbawm- conformó un cambio social y cultural “que nos separa para siempre del mundo del pasado (...) la muerte del campesinado”<sup>154</sup> y la sustitución de una vida acotada a lo “ya

---

<sup>153</sup> El mayor ejemplo de calidad musical, éxito comercial, imitación a los Beatles y canto en inglés lo propuso por un breve período el grupo Los Shakers (1964-1968) de los hermanos Fatorusso, referentes, hasta ahora, de la música popular uruguaya. Para esa época las bandas “beat” montevideanas –algunas muy exitosas- solo cantaban en inglés (Delfines, Shakers, Moonlights, etc.)

<sup>154</sup> Hobsbawm, Eric, obra citada, *Historia del siglo XX*, p. 252

conocido” por un vida en enormes urbes hiperconectadas, donde lo desconocido tiene infinitamente mayores posibilidades de emerger.

Pero Uruguay no era EEUU. La cultura occidental había fijado en el sur una residencia periférica destinada a tomar a bajo costo los productos primarios y vender cara su industria y alta tecnología: el déficit y la deuda resultante fueron condiciones insalvables de dependencia. Exigencias muy concretas eran espejo de tales circunstancias: muchos jóvenes realmente muy creativos debían reunir sumas extraordinarias de dinero –dado lo menguado de sus ingresos o de sus padres- para alcanzar una tecnología similar que –a todas luces- resultaba habitual para cualquier músico inglés o norteamericano. Por otra parte, en nuestro territorio, la supuesta homogeneidad global se desmentía por cercanías culturales propias largamente sedimentadas: relevancia de la vida pública y la palabra, cultura negra y carnaval, luchas obreras, agencia política revolucionaria... A partir de estas similitudes y diferencias era posible, en tanto hubiera capacidad creadora, como la que hubo, de concebir una “música uruguaya” que incorporara el legado de las invasiones inglesas sin imitarlas.

Obviamente, no puede obviarse aquí el universo sonoro de la ciudadanía – sobre todo, montevideana- que hasta aquel entonces bailaba y se reunía en pequeños cafés, clubs y teatros al son del folclore, el tango, el jazz, la música brasilera, cubana o colombiana<sup>155</sup> o se expresaba con intensidad en las calles y en los tablados de carnaval a través de la murga y el candombe. Es interesante observar –dada la apertura musical que reinaba en Montevideo- que “la globalización” era ya una realidad antes de los sesenta, sin embargo, tal significativa –paradójicamente- recién alcanzará su actual y extendido significado a medida que otras identidades propias o ajenas –incluso europeas<sup>156</sup>- ceden ante los rasgos anglosajones asumidos como decisivamente universales.

Las transformaciones modélicas culturales que se extienden de norte a sur tienden a ser hegemónicas porque se percibe allí el movimiento mismo de la historia, contienen el carácter dinámico que impone la modernidad capitalista y se interpretan, al fin y al cabo, como referencia última de “nuestra” cultura

---

<sup>155</sup> Según Aharonián, la música tropicalailable tuvo un punto alto en “la presencia prolongada de conjuntos como los Lecuona Cuban Boys y los Haavana Cuban Boys (...) (Después de) la Revolución Cubana (...) llevó a un desplazamiento del consumo hacia otros productos caribeños, y ese corrimiento coincidió con el éxito de algunas otras danzas lanzadas a través de los Estados Unidos, como la plena puertorriqueña o la cumbia colombiana” Ob. Cit. p. 29

<sup>156</sup> Por ejemplo, si recordamos la enorme influencia del cine o la canción italiana hasta los sesenta y comienzos de los setenta.

occidental. Desde ese punto de vista, la cultura uruguaya, como cualquier otra cultura “subalterna”, estaría obligada a realizar un movimiento reflejo de “incorporación”. Lo interesante del momento histórico es que tal capacidad arrolladora del centro tuvo, por efecto de lo que ya existía en Uruguay (el punto que acertadamente valora Amparo Menéndez), un “freno crítico”. O sea, más allá de que tal influencia podía interpretarse –como queda arriba expresado- como algo *propio*, tal cosa no obligaba a la incorporación y mucho menos a otorgarle “exclusividad”. El freno más duradero no fue político o ideológico (que también lo hubo) sino *cultural* a partir de sucesivas traducciones e interpretaciones locales. Tal resistencia finalmente cuestionó el uso del idioma inglés y –de una forma más general- produjo algo original por efecto de procesos de hibridación. La música popular generada en este período propone nuevas “plantillas culturales” capaces de hacer emerger obras únicas que finalmente *son parte de la realidad* uruguaya: a fin de cuentas una manera de hablar, por primera vez, de “música uruguaya”.

Claro que “lo propio” y anterior a las invasiones era también demasiado fuerte como para que muchos artistas, plenamente incluidos en el tejido sensible en construcción, no lo tuvieran en cuenta. Nuevas maneras de simbolizar el mundo se formaban en Uruguay en la misma medida que se percibía el decaimiento de la sensibilidad y la ideología dominante. Y es en este punto que, para los sesenta, emerge una situación paradójica: al explosivo ascenso de la sensibilidad anglosajona se suma la también ascendente sensibilidad transformadora y crítica que, en principio, percibió aquella como clara expresión del “enemigo imperial”. Sin embargo, al promediar los sesenta y por la mediación y la reflexión de muchos artistas e intelectuales, algunos de ellos claramente de izquierda como Viglietti<sup>157</sup> se produce una progresiva asimilación crítica (no mimética) de la música beat dando lugar a algunos eventos artísticos que combinaron algunas de sus influencias con otros géneros musicales.

En gran medida buena parte de este proceso fue liderado por Eduardo Mateo, primero a través de los espectáculos llamados *Musicaciones* en Montevideo (Teatro El Galpón, junio de 1969) y con la formación del Kinto, una banda que propuso –como nunca nadie lo había hecho- una síntesis entre

---

<sup>157</sup> Dice Viglietti: “Los Beatles son (...) una inyección de vida, de confianza en las cosas (...) Cuando uno (los oye) siente esa convicción de que la vida seguirá adelante a toda costa (...) Forman parte de una lucha que cada día deseo más tenaz, una lucha contra los prejuicios y los modelos, contra las cosas establecidas. En ese sentido han sido revolucionarios” Ver en Peluffo Linari, Gabriel, *Crónicas del entusiasmo, Arte, cultura y política en los sesenta, Uruguay y nexos rioplatenses*, Uruguay, Banda Oriental, 2018, p. 151, (cita tomada de F. Peláez y de V. Markarián: “A propósito de Los Beatles opina Daniel Viglietti”, *Época*, 21 de diciembre 1966, p. 17)

influencias anglosajonas, de bossa nova (con la que Mateo tuvo un acercamiento de primera mano por residir y actuar en Brasil durante 1964) y sobre todo del candombe. Los espectáculos “Musicaciones” prolongaron las experiencias previas de los “Conciertos beat” (al que se agregó uno de “Música beat y de protesta” del año 1967). Eran una mezcla de recital y “performance” donde se mezclaba poesía, teatro y música. Fueron verdaderos laboratorios creativos de Eduardo Mateo, Horacio Buscaglia y Verónica Indart. La confluencia con algunos teatreros (como Pepe Vázquez) alentó la sátira crítica hacia gobierno autoritario pero –en general- los contenidos se orientaban de una forma surrealista o descacharrante a desestabilizar las orientaciones hegemónicas sobre la vida en tópicos como el amor, la guerra y la política. Algunas consideraciones de Buscaglia sobre las “Musicaciones” son recogidas por Alentar Pinto:

*O sea las Musicaciones tenían, más allá de los delirios y la locura, un compromiso, una actitud política, ¿no? Que en aquella época era inevitable. Vivir en los sesenta en este país y no tener una posición política sobre las cosas era medio imposible (...) Cuando nos proponemos hacer las Musicaciones, cuando ponemos como norma en las Musicaciones que todo fuera en castellano, que haya candombe, que la gente participe, no era porque sí (...) Sabíamos que eso significaba cosas importantes, que eso significaba una recuperación de cosas nuestras y latinoamericanas, en fin. Había una cabeza política, y Mateo la tenía...*<sup>158</sup>

Pippo, un músico participante de aquellas experiencias, cuenta una secuencia de la tercera *Musicación* dedicada a la guerra donde queda claro el tenor de los espectáculos:

*Había un sketch donde el general estaba jugando al ajedrez y venía el soldado a avisarle al general que se había terminado la Nivea en la guerra –la crema Nivea para las manos- Taban (sic) todos muy preocupados. Que era una cosa increíble: se pasaba autoreverse. Pasaba el sketch con ese argumento, donde había un estornudo, se decía “Salud”. Después se pasaba todo al revés, se decía Salud, se estornudaba, decían “¿Quién es?”, después tocaban la puerta.*

---

<sup>158</sup> Pinto de Alencar, Guilherme, *Razones locas, el paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*, Buenos Aires, Zero Ediciones, 2002, p. 140

(Agrega Buscaglia) *El General lo hacía Pepe Vázquez, y en algunos momentos se identificaba con Pacheco<sup>159</sup> también. Entonces salía con los guantes de box colgando<sup>160</sup>*

Dice el músico Urbano, (siempre en el libro de Pinto):

*Era un toco de vivencias y de magia, de sueños, de cosas de él (Mateo), que te mostraba, que se ligaba a lo que estaba pasando en Uruguay, en Montevideo en ese momento. Y claro, una época muy creativa, creo que para toda la gente<sup>161</sup>*

Tales formas artísticas recogen una preocupación especialmente culta que, en buena medida, viene del hemisferio norte y es no sólo crítica con el capitalismo sino con toda forma ideológica sistémica, cerrada, (o autoritaria) de comprender el mundo y el propio quehacer artístico. La cultura juvenil reproduce una problemática existencial, una *actitud* que –por estos lares- se manifiesta en diversos encuentros artísticos –publicaciones, exposiciones, espectáculos, etc.- donde los márgenes entre lo culto y lo popular se vuelven difusos en aras de una creciente politización. Más adelante veremos cierto retorno, paradójicamente contrario a tal politización, de esa “dislocación individual” tal como la describe el crítico Peluffo Linares:

*Esta “actitud visceral” alude a una necesidad de dislocación individual respecto al sistema, a un “fuera de lugar” que implica, al mismo tiempo, una reconfiguración de los factores culturales que hacen a la identidad. Ninguna de estas opiniones es, sin embargo, capaz de demostrar que los jóvenes actuaron sin convicciones políticas, porque muy por el contrario, se trató de una masa estudiantil altamente politizada; lo que tales testimonios muestran es que el despertar de la actitud rebelde no obedeció, por lo general, a una convicción política previa, sino que se debió a una sintonía entre las problemáticas etarias que afectaban a esa juventud (incluyendo circunstancias anímicas comunes) y la repentina apertura histórica de un espacio de actuación social en el que esas problemáticas encontraban una promesa de respuesta política<sup>162</sup>*

---

<sup>159</sup> El autoritarismo de Jorge Pacheco Areco, Presidente por aquel entonces, solía vincularse, jocosamente, con su pasado de boxeador amateur.

<sup>160</sup> Pinto de Alencar, Guilherme, ob. cit., *Razones locas*... p. 138

<sup>161</sup> *Ibíd.* p. 134

<sup>162</sup> Peluffo, Linares, ob. cit. *Crónicas del entusiasmo*... p. 128

Es en este mismo proceso que se encuentra la formación del grupo “El Kinto” (1967-1970) de Eduardo Mateo y Rubén Rada, artistas que resultarán extraordinariamente influyentes en la canción popular. Nada de lo que se proponía aquí era imitación sino creación y síntesis. Nos dice el crítico Andrés Torrón:

*Una de las cosas que más sorprenden cuando se escucha hoy al Kinto es su cosmopolitismo musical, algo que sería una constante en la obra de Eduardo Mateo, aún en sus momentos de mayor enajenación. En el Kinto hay una lógica influencia de los Beatles, pero también de la bossa nova, de la música tropical, la canción francesa y el flamenco, todo conviviendo naturalmente en canciones (...)De la misma manera, posteriormente Mateo haría convivir en su obra solista bossa nova con música hindú, música de vanguardia con milonga o tecno con candombe<sup>163</sup>*

Tal como dice Buscaglia, parecía imposible vivir en aquella época sin tener una posición política, era parte indivisible del mundo en que vivían. Pero tal cosa no basta para comprender el fenómeno. La canción de Mateo nacía tironeada por dos ascensos en la forma de simbolizar el mundo que trabajosamente buscaron armonizarse: la creencia en un futuro absolutamente distinto y mejor plenamente compartido con la subjetividad política revolucionaria en ascenso –con fuerte contenido “nacional”- y los cambios culturales que proponía el capitalismo alejándose aceleradamente de su pasado agrario y construyendo acercamientos masivos en grandes urbes crecientemente conectadas. Cantar en español, asimilar creativamente distintas influencias musicales, incluir el candombe, preservar el valor de lo acústico y armónico sobre lo amplificado y tecnológico, pero sobre todo, “inventar” un sonido propio para una emergencia local de la canción (algo que sólo pudiera producirse aquí y en ninguna otra parte del mundo) son –según creo- las características que definen la canción que nos ocupa.

He intentado en este trabajo distinguir una relación *explícita* del arte con la ideología y la política de una *indirecta o mediada*. La primera puede “servir” a una orientación política o ideológica determinada como manifestación heterónoma del arte. La forma *indirecta o mediada* del arte con lo ideológico o lo político surge de la posibilidad, siempre latente, de que el arte sea tomado por lo político como parte de sí, como una forma más de afirmar su discurso. Es el caso, por ejemplo, del acercamiento ideológico a algunas músicas folclóricas latinoamericanas y el rechazo a otras como la de la música tropical. Es también el caso, como veremos, de las operaciones políticas ideológicas que propusieron los artistas en plena dictadura para sentirse aún parte del sujeto revolucionario o para

---

<sup>163</sup> Torrón, Andrés: “Polvo que el viento lleva”, diario El Observador, Julio, 19, 2015.

“amplificar” la emergencia de una nueva subjetividad anti-dictadura: algunas palabras de canciones no políticas fueron interpretadas como políticas porque los contextos y el tejido sensible actuante creaban una predisposición simbólica para que eso ocurriera. Estos son claros ejemplos de cómo la política –o lo ideológico– toma para sí lo artístico y lo traduce de acuerdo a su discursividad.

La variedad que pueden alcanzar las operaciones ideológicas mediadoras de lo sensible puede ilustrarse en por lo menos cuatro momentos que tuvo “la izquierda uruguaya” con la obra de Eduardo Mateo. El primero de rechazo: la izquierda era “representada” por referencias claras y explícitas de canciones de tenor folclórico tradicional de artistas que militaban “en sus filas”: las modas beat eran propias de la cultura imperial y no tenían por qué incorporarse a nuestro universo sonoro. El segundo momento transitó hacia su *inclusión* en la medida que se ampliaba el *tejido sensible* y diferentes creadores y obras componían (como en el caso de “Musicaciones”) una serie de nuevos vínculos entre lo culto y lo popular, abriendo las puertas tanto a lo anglosajón como al sujeto revolucionario. Ese momento marca el vínculo de Mateo con el teatro El Galpón y su intervención musical en espectáculos claramente “de izquierda” alcanzando importantes niveles de público como el de “¡Libertad, Libertad!” (1969). Un tercer momento, hacia fin de la dictadura, lo marca su exclusión del “Canto Popular”: en sus canciones no hay referencias claras anti dictadura (no hay “entrelíneas” o actitud “combativa”) y su vida personal es la de un outsider, lejos de una sensibilidad “normalizada” que comenzaba a erigirse como modelo pos dictadura (también para la izquierda). Por fin, el último movimiento es liderado por la reivindicación hecha –en primer lugar– por los propios músicos populares aparentemente sin necesidad de hacer reflexión alguna que ligue su obra a una visión particular del mundo<sup>164</sup>. Simplemente intuyen que su música provoca algo necesario y positivo para pensar el mundo, más allá de estar o no “en la izquierda”. Sin embargo, esa reivindicación también puede reflexionarse desde un punto de vista ideológico –tal como la propongo aquí– en la medida que es apologética de un esfuerzo creativo original, culturalmente diverso, territorializado y de factura bastante más compleja que la tendencia “pop” que vendría luego a convertirse en dominante.

Tal devenir demuestra que una obra si explícitamente no contiene en sí declaraciones políticas o ideológicas que ya existen como tales fuera de ella, bien puede invertirse el orden de la “referencia” y lo político o lo ideológico deben

---

<sup>164</sup> Ver por ejemplo, el homenaje musical de “Mateo por seis” (2010 Montevideo Music Group) de seis de los músicos populares uruguayos más relevantes de hoy: Ney Perazza, Jorge Schellemborg, Martín Ibarburu, Alberto “Mandrake” Wolf y “Pitufu” Lombardo

tomarla como parte del mundo: el trabajo artístico y sensible que está ya ahí puede interpretarse para rechazar o afirmar ciertas posturas, o incluso, crear otras nuevas que reafirmen las anteriores. Tal relación recíproca y virtuosa puede considerarse estratégica por el trabajo político: las obras artísticas no solo pueden “reflejar” su forma de simbolizar el mundo sino que su emergencia –como acontecimiento o novedad- da cuenta de una forma nueva y especial de ser el mundo que merecerá –o no- ser luego incorporada discursivamente. En ese sentido, la música de Mateo –según lo entiendo- anima una reflexión sobre el valor de *ser, a la vez, fiel a una confluencia cultural diversa y a una territorialidad que vuelve a tal confluencia única e intransferible*. Nos habla de una forma de estar musicalmente en el mundo que brinda un modelo de estar políticamente en el mundo.

El trabajo de Mateo (y de todos aquellos que lo acompañaron porque, en gran medida, fue un trabajo colectivo) es vanguardista en el sentido de permanente búsqueda e innovación formal, cuestión que ha generado múltiples simpatías, en primer lugar, de los propios músicos populares uruguayos hasta hoy. Ya me he referido a esa condición como propia de la evolución del capitalismo: su necesidad constante de renovarse a sí mismo, de apostar a lo nuevo y explorar la originalidad como atributo inestimable, del valor autonómico de las disciplinas artísticas de conocer y transformar su legado técnico y procedimental. Sin embargo, también he hecho hincapié en la posibilidad del arte –y no así de las fuerzas productivas- de “volver sobre sus pasos”, del rescate y la recontextualización del pasado para atribuirle otro sentido. La música de Eduardo Mateo cumple con ambos aspectos y –en especial uno no necesariamente *vanguardista*-: creía en el valor de lo que es propio de una territorialidad dada y resistía, por esa vía, la mera mimesis del conjunto de influencias externas. En un momento de máxima complejidad e influencias, “repetía” el mismo gesto de cantores y payadores del siglo XIX que mezclaban sus decires de las provincias argentinas, de Río Grande, con el cancionero europeo. Sólo que ahora estaba exigiendo a sus recursos musicales sintetizar aspectos extraordinariamente tan disímiles como la música impresionista de Debussy y el candombe negro. Esa fidelidad territorial es, en definitiva, una muestra de una capacidad creadora que no se funda en el rechazo de lo que viene “de afuera” (que reconoce valioso y a la vez diferente) obligándonos a explorar qué notas debe contener nuestra perspectiva situada del mundo, qué particularidades irrepetibles se producen aquí y en ninguna otra parte.

La “aculturación” supone ese movimiento de supresión identitaria, histórica y territorial. La música aquí surgía, por el contrario, del convencimiento de que lo que podía llegar a suprimirse era demasiado valioso, reconocía un *ser* – como conjunto de plantillas culturales- lo suficientemente fuerte como para evitar

su supresión. Mateo se autopercibía –antes que nada- como un músico, sin embargo, tanto su sensibilidad popular, lo alejaban de una posible “reclusión” en la formalidad del “mundo de la música” y lo dejaba expuesto a sus varias formas de *ser propias* de muchos sujetos colectivos que lo atravesaban: los negros del barrio sur de Montevideo, la ciudadanía montevideana y la de los países fronterizos, los teatreros del absurdo, los músicos cultos, el sujeto revolucionario... El extraordinario valor de sus canciones supuso una combinación creativa, única, de todos esos “seres” negando con hechos musicales (en realidad los únicos que puede producir un músico) que no existe una única historicidad, que la globalidad no significa uniformidad sino diversidad.

Desde la perspectiva de este trabajo es importante señalar que si bien la obra de Mateo no contuvo una relación explícita con la política revolucionaria o anti dictadura, de conjunto quedó inscripta en un mismo tejido sensible, crítico y esperanzado, del cual su obra fue una manifestación extraordinaria. El atributo más importante de ese tejido sensible, de esa forma de organizar el tiempo y el espacio (que incluía encuentros entre creadores cultos y populares, de teatro independiente, de militantes políticos, etc.) era compartir cierta certeza, por cierto que muy productiva, de que el mundo pronto dejaría de ser aquel mundo y sería otro. Un mundo otro que nadie sabía con certeza cómo sería y que en Mateo se expresaba en el minimalismo de letras cuyo propósito era reforzar hallazgos propiamente musicales en aras de una fuerza expresiva en buena medida “directa”, conceptualmente despojada.

Mateo estuvo tan “tironeado” por lo popular (y su territorialidad) como por un concepto de origen romántico del Arte y la Música (así con mayúsculas) que obligaba a su corporeidad lastimada y a su “espíritu libre” servir como un monje sirve a Dios. Es decir, creía en una máxima autonomía del arte –a lo que solía unir una visión espiritual, mística de su quehacer- que contrastaba y mucho con los dictados del capital, sin renunciar (como sí lo haría el monje) a la particularidad de un espacio-temporal y las múltiples influencias estéticas y no estéticas que en él convergían.<sup>165</sup>

La capacidad del creador es la de verse sensiblemente atravesado por las contradicciones de la época. Por eso fue posible hablar de una traducción poética de la desigualdad social en Zitarrosa. Por eso es posible hablar de una traducción

---

<sup>165</sup> La observación e insistencia sobre su condición marginal (por ejemplo en relación a sus ardides para que le pagaran el café, los cigarros o “las pastillas”) están íntimamente ligadas al extraordinario “disciplinamiento” que el autoritarismo logró y al que Mateo se resistió como pudo o como sabía, es decir, apartándose cada vez más de las normas.

de lo múltiple o lo diverso en la música de Mateo. La hibridación que nacía así como “música uruguaya” se prolongaría en la obra de importantes artistas populares continuando la ruta de Mateo hasta nuestros días como Rubén Rada, Fatorusso, Jaime Roos, Lazaroff, Cabrera, etc.

Cuando finalmente el autoritarismo se impone con fuerza y buena parte del sujeto revolucionario es encarcelado, pasa al exilio o al “insilio”, emerge una resistencia cultural como transformación y adaptación del *tejido sensible*, que se manifiesta –en buena medida- en la canción popular<sup>166</sup>. La música de Mateo pareció, en aquel momento, pasar a un segundo plano. Crecieron otras formas de vincular lo político con el arte que, por su efectividad en sostener y transformar el tejido sensible y aportar las pruebas palmarias del crecimiento resistente, opacaron una obra que pareció cada vez más inclasificable, más extraña o alejada de “la realidad”. Múltiples dispositivos prolongaron –hasta donde fue posible- el recuerdo del sujeto revolucionario por un trabajo simbólico propiamente *indirecto*: una sola palabra en un texto, una silla vacía en un escenario, una reconocida introducción musical de una vieja canción censurada...es decir, un sinnúmero de señales –no necesariamente estéticas- envolvieron las creaciones de aquella nueva etapa. Se prolongaban viejos compromisos en el convencimiento de que no habría forma de desligar el arte de la política. Algo que, paradójicamente ya había dicho Mateo, bastante antes que –justamente durante ese período- se lo señalara como un ser “apolítico”:

*Todo lo que se hace en cuanto al arte tiene que ver con la política, y viene de la política que tiene que ver con la sociedad. Y viene de mí, que tiene que ver con la sociedad y con la política*<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> Por supuesto que hubo otras importantes formas de resistencia cultural tan importantes en “la cultura” como, por ejemplo, en el teatro independiente. Véase, Roger Mirza, *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental, 2007

<sup>167</sup> Pinto, Guilherme de Alencar, ob. cit., *Razones locas...*p. 231

## Capítulo 6-2- En dictadura

La emergencia de un sujeto colectivo cívico-militar capaz de “restablecer el orden” de acuerdo a la necesidad de los agentes económicos dominantes, dividió sus funciones en tres ejes complementarios: el primero, *militar* de control represivo (se extendió el uso masivo de la cárcel y la tortura sistemática contra el sujeto revolucionario); el segundo, de pleno *servicio a los dictados imperiales del capital* proponiendo para la administración local un claro acento en el lucro financiero (inicios del proceso “neoliberal”) y finalmente, de *control ideológico-comunicacional* (por la acción del sistema educativo y de los grandes medios de comunicación). Se afirma en el Estado un núcleo de nuevos funcionarios beneficiados con la usurpación de la totalidad sus potestades administrativas; una sustitución tan arbitraria como significativa numéricamente dado papel que el batllismo había otorgado al Estado (por ejemplo, prácticamente toda la educación era estatal).

La dictadura resulta imposible de comprender como mera imposición y ejercicio de la fuerza. Es decir, sin la producción de *hegemonía* capaz de articular elementos de apego y aceptación de carácter práctico e ideológico al régimen. Sin una simbolización de aspectos vitales masivos que reforzaran la necesaria sujeción a la autoridad y la eliminación de “la política” y “los políticos” como responsables del empobrecimiento y las sucesivas crisis económicas.

Un estudio de Campodónico, Massera y Sala: *Ideología y educación durante la dictadura* analiza algunas fuentes ideológicas explícitas de carácter medioeval y católica de la dictadura. Allí se estudian sus dos vertientes: por un lado, “el jusnaturalismo neotomista” y por otro la “Doctrina de la Seguridad Nacional”. La primera (continuado en el “catolicismo ultraderechista”) refiere a la afirmación de la existencia de un derecho natural anterior y jerárquicamente

superior al derecho positivo<sup>168</sup> a partir de la encíclica de Pío IX, por las que son restauradas las concepciones de Santo Tomás de Aquino en los documentos papales, en respuesta a la radicalidad de las luchas obreras de fines del siglo XIX.

La otra vertiente del pensamiento dictatorial, la *Doctrina de la Seguridad Nacional*, es analizado por las autoras a partir de una investigación de Joseph Comblin: “Le pouvoir Militaire en Amérique Latine. La idéologie de la Sécurité Nationale”. Se repasa allí la historia por la cual los EEUU sustituyen el enemigo del nazismo por el enemigo del comunismo, y la instalación de la guerra fría como la forma hegemónica que configuró la geopolítica, desplazando cualquier otra consideración aun cuando ellas refirieran a cuestiones en franca disputa como la autodeterminación de los pueblos o el colonialismo político o económico. La fundamentación del mencionado autor está estrechamente relacionada con la teoría de la bipolaridad. Transcribo del trabajo citado un fragmento de un documento secreto redactado por un grupo de expertos, cuyo destinatario era el Consejo Interamericano de Seguridad de EEUU, llamado “documento de Santa Fe” de 1980:

*EEUU debe tomar la iniciativa ideológica. Es esencial que se estimule un sistema educacional en América Latina que enfatice la común herencia cultural de las Américas. La educación deberá inculcar el idealismo que sirva de instrumento de supervivencia. La guerra es inherente a la humanidad*<sup>169</sup>

El autoritarismo sustentó no sólo un proyecto ideológico o educativo, viendo en las instituciones de Enseñanza un campo especialmente propicio (panóptico) para ejercer el control y la represión; sus objetivos incluían la formación de una mentalidad colectiva –incluyendo aspectos estéticos- que reforzaba la aceptación acrítica de un orden trascendente, a través de varias disposiciones y prácticas: el culto de lo autóctono o nacional (tradición rural), la organización militarizada de actos, desfiles y eventos y la aceptación de la autoridad y la vigilancia como parte insoslayable de la vida y la seguridad colectiva.

Al hacer un balance del proyecto autoritario, resulta clave comprender en qué medida fue necesario para tal agencia *articular discursivamente* (en el sentido referido de Mouffe y Laclau) el sentido de autoridad “natural”, “orden nacional”, “patria”, etc. (que incluía la solución represiva) con las nuevas formas de

---

<sup>168</sup> Campodónico, Silvia, Massera, Ema, Sala, Niurka, *Ideología y educación durante la dictadura. Antecedentes, proyecto, consecuencias*, Montevideo, Banda Oriental, 1991, p. 14

<sup>169</sup> *Ibíd.* p. 53

“liberalismo” de apertura mercantil y financiera que debilitaba, en los hechos, el rol del Estado en el diseño de la economía nacional. La imposibilidad de capear exitosamente la crisis económica de principios de los ‘80 se sumó a una creciente lucha que resolvió con éxito la emergencia de un nuevo sujeto político anti-dictadura, dispuesto a movilizaciones crecientes y masivas. La identidad que asumen los sujetos políticos no es el resultado de una *esencia* previa sino la que se construye en la propia lucha hegemónica<sup>170</sup>. Al cambiar la configuración de lo que era posible pensar y hacer políticamente, es decir, al haberse desplazado masivamente a lo imposible –por lo menos de una manera temporaria- el mundo posible del sujeto revolucionario, la contrahegemonía tendió, progresivamente, a identificarse con la defensa de los derechos humanos y el retorno a la democracia. Es decir, el campo en disputa se reconfigura por efecto de un “realismo” donde emergen, de forma cada vez más decisiva, un conjunto de sujetos colectivos antidictadura que confluyen adoptando el único discurso disponible: la defensa de los derechos humanos y la denuncia del horror, cuestiones, por otra parte, plenamente aceptadas y promovida por los organismos internacionales<sup>171</sup>.

Es importante ver cómo en este lapso, el sujeto revolucionario ya no pudo reconfigurar el antagonismo a su favor, por ejemplo entre dictadura-clases dominantes y revolución-clases populares: la disminución de su alcance reticular por la disminución cuantitativa y cualitativa de sus agencias obligaron a sus restos a plegarse, paulatinamente, dentro de nuevo sujeto anti-dictadura emergente, “disolviendo” sus rasgos en una totalidad dudosa ya que el socialismo y la revolución habían sido claramente contrarios a la democracia, sobre todo, al carácter “sustantivo” (como “la” democracia) a la que habían calificado de “burguesa” y escasamente “participativa”.

La canción popular de la época se desplegó en un campo sensible muy amplio de oposición al autoritarismo no pudiendo sino implicarse en la sustitución del viejo antagonismo (capitalismo-socialismo) por el nuevo (dictadura-democracia). El rechazo claro y crecientemente compartido de los rasgos autoritarios de la dictadura contenía en sí una contradicción: por un lado, una fidelidad relativa al sujeto revolucionario; y por el otro, la necesaria adhesión a un

---

<sup>170</sup> “la hegemonía supone la construcción de la propia identidad de los agentes sociales y no la coincidencia racionalista entre agentes pre-constituídos” Ver : Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal, en ob. cit.: “*Hegemonía...*”, p. 90

<sup>171</sup> Markarián, Vania, “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976)” en Cuadernos del CLAEH, No. 89, Montevideo, 2004

sujeto político emergente anti-dictadura, restaurador de la democracia representativa y crecientemente crítico con el anterior propuesta revolucionaria.

Tanto la política como la producción de arte durante dictadura resultaron condicionadas y acechadas por la acción represiva y en ese sentido, una multiplicidad de sujetos colectivos (sociales, cooperativos, culturales, etc.) confluyen para formar el nuevo sujeto político contrahegemónico que apela al “estado de derecho” como única estrategia de supervivencia. El campo antagónico recoge, entonces, los derechos perdidos como componentes irrenunciables ya presentes en sentido común y la memoria popular. Por otra parte, la represión al ocultar de la luz pública hechos de violencia (desapariciones, torturas, etc.), provoca una permanente denuncia –nacional e internacional- que hacen cada vez más incómoda la aceptación pasiva de tales atrocidades por parte del conjunto del pueblo uruguayo.

Comenzaba a invocarse la “verdad” como asunto político cuando, paradójicamente en el mundo, tal categoría aparecería crecientemente cuestionada desde el punto de vista filosófico e ideológico. La denuncia y la valoración pública, por ejemplo, de la muerte por tortura del médico de San Javier, Vladimir Roslik en el año 1983, apeló –con éxito- a la “búsqueda de la verdad”, o sea, a ciertos criterios humanos generales que –en circunstancias como aquellas- resultaron definitorios para validar un relato y no otro. Mientras que el sujeto cívico-militar debía esconder tales hechos, el que proponía el fin de la dictadura debía aportar pruebas empíricas de su existencia.

A la par del “Canto Popular” crecen, con igual vigor, el “teatro independiente” y la “Cinemateca Uruguaya” (que alcanzó por esa época un record histórico de treinta mil socios) reafirmando siempre por la vía de “la cultura” (como confluencia de cultura letrada y cultura popular) mecanismos de deslegitimación del poder de turno. Proponer escenarios comunes para las diversas manifestaciones del arte y “la cultura” y conformar un público *resistente* que rebase ampliamente las motivaciones políticas o ideológicas del anterior sujeto revolucionario contribuyó, decisivamente, a reconfigurar el antagonismo. Los cada vez más numerosos festivales de “Canto Popular” se unen a crecientes “lugares de encuentro” de la cultura de la resistencia. Los artistas fueron, sin dudas, por aquellos años, agentes políticos de primer orden porque lograron congregarse, primero a centenares y luego a miles de personas. La “cultura” (y “la cultura popular”, imposible de separar para la época) en su acotada acepción de reunión más o menos especializada de agentes dispuestos a trabajar sobre lo simbólico, realiza la nada desdeñable tarea de *hacer posible la política*. Claro que este movimiento no fue el único.

Al desfibrarse las distintas organizaciones políticas que componían el sujeto político revolucionario por la muerte, la cárcel y el exilio de buena parte de sus exponentes, los movimientos obrero y estudiantil que habían conformado junto a esos sectores de “la cultura” las vertientes de su emergencia, retienen buena parte de su identidad golpeada regenerando dirigencia y organización. Se funda sobre las bases y la memoria de la CNT, el PIT (Plenario Intersindical de Trabajadores, que pronto fusionaría ambas nominaciones como PIT-CNT). En su vertiente estudiantil se crea, en 1982, la ASCEP (Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública) que pronto también fusionaría su nombre con la antigua Federación de Estudiantes Universitarios conformando la ASCEP-FEUU). Sin dudas que la supervivencia que logró mantener, a pesar de numerosos golpes represivos, el Partido Comunista y particularmente su sector juvenil (Unión de Juventudes Comunistas), fue un factor decisivo para recomponer aquella actividad así como para renovar la unidad de la izquierda reivindicando la sobrevivencia del Frente Amplio. Esta coalición había sido la última expresión de acuerdos políticos explícitos entre el sujeto revolucionario y sectores escindidos de los partidos políticos tradicionales (de tendencia social demócrata) cuya corta vida (de 1971 a 1973) pudo haberse olvidado o extinguido sin la agencia resistente de aquella organización y la prédica, desde la prisión, de su candidato a la presidencia, el General Líber Seregni.

Hacer posible de nuevo la política fue entonces, el resultado de múltiples encuentros que partieron de la capacidad regenerativa de los entramados de “la cultura”, así como de los obreros y estudiantiles donde se había gestado el origen social del sujeto revolucionario y que, por entonces y dictadura mediante, debían recomponer nuevas formas organizativas que se identificaron –tal como lo propone Laclau y Mouffe- en una nueva relación antagónica. Un nuevo polo contrahegemónico reivindicaría lo “aprendido” durante la dictadura; tal fue el mensaje de lo que se conoció como la “generación del ‘83” que intentó recomponer –en clave democrática- las luchas sindicales y estudiantiles alejándolas de las prácticas precedentes pautadas por la necesidad de vanguardizar propio de las organizaciones políticas del sujeto revolucionario.

Lo que vino a llamarse “Canto Popular” de la época se constituyó básicamente por la confluencia de dos vertientes: la “urbana” (beat, candombe, murga) y la folclórica de origen rural. La influencia “cultá” en la canción estuvo marcada por la participación de personalidades clara y públicamente identificadas con la lucha contra la dictadura. La intervención poética y periodística de Wáshington Benavídes fue decisiva en la canción de raíz folclórica, especialmente para la actividad de Eduardo Larbanois y la formación del dúo Larbanois-Carrero así como para la obra de Eduardo Darnauchans. Por otro lado, la actividad

de los músicos Coriún Aharonián (también por su carácter de musicólogo y productor musical<sup>172</sup>) y su pareja, la compositora Graciela Paraskevadíes, fue importantísima para proponer la experimentación musical vanguardista y la formación del extraordinario grupo “Los que iban cantando” así como contribuir en la formación de otros importantes artistas. Si la continuidad de Zitarrosa y Los Olimareños era notoria en la primera vertiente, la de Viglietti, Mateo, y los intentos rockeros, fuertemente reprimidos por la dictadura<sup>173</sup>, se combinaron con éxito en la segunda.

Una segunda subdivisión, que atraviesa la anterior, puede realizarse entre la vertiente más popular, entre otros con Rubén Rada, Jaime Roos, los hermanos Fatorusso, el dúo Larbanois Carrero y las murgas y otra más “cultura”, de “Los que iban cantando”, Eduardo Darnauchans, Leo Masliah, Fernando Cabrera, Lazaroff y otros. Lo culto y lo popular proponían nuevas y fructíferas influencias renovando su preocupación política que –una vez más– ataba los hilos productivos de una u otra manera (muchas veces sin querer proponérselo los propios creadores). Una nueva tarea por delante marcaría encuentros y desencuentros de

---

<sup>172</sup> Sobre Aharonián nos informa Guilherme de Alencar Pinto: “Nacido en 1940, alumno de (entre otros) Héctor Tosar y Lauro Ayestarán, durante los años sesenta ejerció como compositor de música erudita, director de coros y periodista, y realizó sus primeros acercamientos musicológicos como asistente de Ayestarán (...) El primero de esos grandes emprendimientos (de “gestión cultural” que llevó adelante) fue el Núcleo Música Nueva, fundado en 1968 con el propósito de difundir la música erudita contemporánea. (...) Otra iniciativa fructífera y duradera fue Ediciones Tacuabé, una empresa fonográfica fundada en 1971, actualmente más conocida por el nombre de su sello de música popular Ayuí (...) Ayuí- Tacuabé, en la medida de la viabilidad económica, muchas veces asumió como deber producir y/o editar ciertos discos a sabiendas de que sus chances de venta eran nimias, pero teniendo en consideración su relevancia cultural, además de consideraciones políticas-ideológicas (...) Pero Ayuí se distinguía de los demás sellos en la proporción de riesgo, y en el hecho de que algunas veces rechazó la posibilidad de hacer trabajos lucrativos pero que contradijeran sus criterios de calidad y direccionamiento ideológico. (Pinto, Guilherme de Alencar, Montevideo, Tump, *Los que iban cantando, detrás de las voces*, 2013, p.166/ 167)

<sup>173</sup> Existe una disputa (recogida por Pinto en obra citada, *Los que iban cantando...*) acerca del nacimiento del “Canto Popular” como expresión de canto resistente durante la dictadura. Puede apreciarse cierta rivalidad entre el núcleo promovido por Washington Benavidez por un lado y los vinculados a Aharonián por el otro. La disputa pudo ser reflejo de tendencias encontradas al interior de los sucesivos sujetos políticos: los primeros se sintieron mayormente herederos de las tendencias legalistas (Partido Comunista y otros) y los segundos de la opción armada (MLN y otros)

una generación de artistas que, en oposición a la del '68, fue llamada del '73 (o del '77).<sup>174</sup>

La condición retrógrada a la que apeló la dictadura como sostén ideológico chocó, irremediablemente, con la condición vanguardista con que artistas uruguayos –en la pintura, el teatro y la música culta- habían acostumbrado históricamente a modelizar su creación. La forma en que las enseñanzas vanguardistas de Aharonián penetraron en las concepciones de la música popular en muchos de sus alumnos fue, en gran medida, resultado sui géneris de su personalidad altamente crítica y entusiasta que no tuvo empacho en recategorizar lo culto y lo popular para mejor provecho de artistas dotados, en muchos casos, de bastante más sensibilidad musical y poética que de conocimientos musicales académicos.

Según Guilherme de Alencar Pinto:

*(Aharonián) Veía la complejidad como expresión de un pensamiento más cuantitativo que cualitativo, que asociaba a la cultura burguesa (eurocéntrica) Opuesto a las estéticas de lo complejo y lo monumental, veía en al culturas mestizas latinoamericanas varias manifestaciones de una expresión despojada, con pocos elementos, y que podían tener tanto valor como obras o sistemas musicales basados en mayor complejidad(...) En sus clases y escritos Violeta Parra, Chico Buarque y Los Olimareños de pronto se apreciaban no solo como músicos-intérpretes defendibles porque sus letras explicitaban ideas de izquierda o porque encarnaban ciertos rasgos auténticos del “pueblo”, sino como músicos originales y excelentes, lo cual llevaba a una apreciación muy rica de ellos, opinión desarrollada a un punto que quizá ningún opinante calificado se había atrevido a llevar a esa dimensión hasta ese momento, y que implicaba una importante revisión de qué elemento pueden ser dignos de atención (los acordes de guitarra de los Olimareños pueden configurar armonías simples, pero los juegos de sus arreglos a dos voces son complejos y originales en la interacción entre la interválica y muy variadas formas de emisión vocal)<sup>175</sup>*

El carácter experimental que pudo añadir al cuidado armónico, instrumental y vocal, el grupo “Los que iban cantando” (creado en 1977) es – como en el caso de Mateo-, la razón por la que su “popularidad” refiere su

---

<sup>174</sup> Milita Alfaro propone la primera opción, en cambio Aharonián la segunda. Ver: Alfaro, Milita, *Jaime Roos, el montevidiano*, Planeta, Montevideo, 2017 y Pinto, Guilherme de Alencar, obra arriba citada.

<sup>175</sup> Pinto, Guilherme de Alencar, Ob. cit. Los que iban.... p. 176

capacidad de regresar, una y otra vez, a la consideración del público y sobre todo, de los propios músicos populares que lo toman como referencia. El cuidado armónico y gran amplitud sonora (por ejemplo, con la inclusión de instrumentos especialmente fabricados para su uso una sola vez) en canciones que requerían varios meses de ensayo<sup>176</sup>, serían los rasgos salientes de una obra a la vez compleja y lúdica creada en medio de una reflexión política. La necesidad de acercamiento popular chocaba con un lento pero resuelto descreimiento en toda enunciación en forma de consigna, máxima o ley que pudiera, a la vez, ser fácilmente comprendida. Ese camino también ensayado en artistas como Masliah, Cabrera o Darnauchans da lugar acaso a un alejamiento –tal vez a contrapelo del deseo de los propios artistas- de la clara condición “popular”, de lo apreciado por las grandes mayorías. La percepción de múltiples contradicciones en lo político y en lo “cultural” instó una reflexión teórica de Jorge Lazaroff, de uno de los integrantes de aquel grupo, conteniendo una profundidad inusitada.

La obra del grupo “Los que iban cantando” constituyó un fenómeno colectivo seguramente irrepetible para la canción uruguaya. Su obra se desarrolla en medio de fuerzas diversas y contradictorias que intentaron llevar a la consciencia: la imperiosa y urgente necesidad de reemplazo del gobierno autoritario; la dolorosa transformación del tejido político sensible que había acompañado al sujeto revolucionario; la sensación de derrota en tanto miembros de tal sujeto; el papel de las vanguardias estéticas en la música popular; la tendencia irrefrenable a ejercer un pensamiento relativista sin encontrar referencia posible; todo ello acompañado de una continua afirmación neoliberal en el mundo y en el Uruguay a pesar de la caída de la dictadura.

Transcribo algunas reflexiones de Jorge Lazaroff que dan cuenta de tales preocupaciones. Parecen confirmar lo que se ha calificado como una necesidad vanguardista (y “pos vanguardista”) de confluencia del arte con la filosofía. Uno de los teóricos del arte más influyentes hoy, Arthur Danto, señala esa confluencia a partir de la aparición de diversos “ismos” (futurismo, cubismo, dadaísmo, etc.) como tendencia del arte contemporáneo a devenir “conceptual”<sup>177</sup> La intensa reflexión de los artistas puede explicarse también, según creo, como “mecanismo

---

<sup>176</sup> (Voz de otro integrante del grupo) DI PÓLITO-(...) Era sincera convicción de que cada canción tiene un mundo sonoro a ser descubierto por el arreglador. En general se trabaja de otra manera, se trabaja: “Bueno, ¿qué tengo yo? Tengo cuatro músicos, tres guitarras y un charango. Bueno, muy bien: voy a hacer un arreglo para tres guitarras y un charango” Ahí era al revés “Bueno, ¿qué necesito?” Y entonces nos multiplicábamos para lograr sorpresas sonoras (Pinto, Gulherme de Alencar, Ob. cit., *Los que iban...* p. 242)

<sup>177</sup> Véase, Danto Arthur, *Después del fin del arte* España, Ed. Paidós 1999

de defensa” ante la angustia e imposibilidad de resolver el destino y el propósito de un trabajo concebido autónomamente pero irremediamente resuelto en el mercado y el mundo del arte.

Contra el individualismo sistémico y sobre la función resistente ideológica y sensible en beneficio del común nos dice Lazaroff:

*El cantor poco a poco va perdiendo su actividad colectiva, aunque parezca mentira, porque poco a poco va perdiendo conciencia colectiva: él es el artista, él es él solo, el individuo, el empleado que vende su caripela, él, al revés que todos los trabajadores, realiza su tarea sólo sin consulta, sin discusión, sin un grupo de gente que represente lo mismo que él y lo apoye en su formación ideológica artística. Aparecen las exigencias del éxito (...) El artista, a instancias del empresario o del sello discográfico, poco a poco entra en el convencimiento de que el asunto es vender cosas al público y pierde la perspectiva de que el asunto es comunicar cosas al público, sensibilizar, hacer evolucionar (...) el artista se empieza a olvidar de que su función en beneficio de la comunidad es de militancia artístico y cultural, y no de empresa artística<sup>178</sup>.*

Con respecto al papel de la vanguardia y de lo popular –espacios donde seguramente él quería ver su obra-:

*¿Creemos ideológicamente en esta división cultural-popular o pensamos que se trata solamente de una frontera ficticia, de un esquema clasista, impuesto por los que detentan del poder? (...) Hay que luchar mucho y muy obstinadamente para comenzar a construir otra cosa. (...) Hay que transferir el papel de la vanguardia, aún en manos de la música culta, a los músicos populares<sup>179</sup>.*

Esta última idea, sin dudas influenciada por las enseñanzas de Aharonián, es contraria a toda noción bourdiana de acumulación de “capital cultural”, en primer lugar, porque supone más de una forma o dirección de aparecer. Lazaroff nos está recordando que “lo popular” puede demostrar su propio desarrollo vanguardístico, experimental e innovador, muy lejos de cualquier reproducción desmerecida de la cultura dominante. ¿Acaso una marginal producción poético-musical de origen popular (y la reflexión filosófica que la acompaña) en un rincón alejado del hemisferio sur, no demuestra, en los hechos, que la dirección que puede tomar el arte no ha de estar prefigurada en el hemisferio norte para luego

---

<sup>178</sup> Lazaroff, Jorge, *Escritos*, Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2014, p. 19

<sup>179</sup> *Ibíd.* p. 33

ser meramente tomada como propia por otras latitudes y otras perspectivas? ¿Acaso una experimentación que no ha solventado todos sus problemas en la tradición musical europea, sino también en el devenir claramente territorializado que propone una particular mezcla de lo culto y lo popular, no revoca el eurocentrismo en el arte que naturalmente tiende a separar lo uno de lo otro? ¿Acaso no es posible la crítica cultural porque ha quedado atrapada en la afirmación de *una* política, *un* arte y seguramente *una* forma de dominación? Hay en la aseveración de Lazaroff mucho más que temeridad teórica: hay una praxis poético musical que buscó extenderse en una reflexión filosófica, no para hacer del arte filosofía sino para objetar –creo que con razón- no quedar presa de un único devenir histórico donde, no sólo la música sino la propia filosofía, se ha construido –sobre todo en nuestro continente- desde el extrañamiento de su propia historia y territorio.

Finalmente y en torno a lo europeo:

*¿Sabías que la teoría de los armónicos con predominancia de la quinta y la tercera fundó todo el edificio de la armonía tonal? ¿Sabías que ese edificio coincide con la época del racionalismo en Europa?*<sup>180</sup>

En la misma medida que la dictadura expresaba sus rasgos retrógrados por el que todo trabajo intelectual era pasible de verse un día en la hoguera, la resistencia de “lo culto” comenzó a ser cada vez más refractario del fuerte pesimismo que comienza a teñir a la cultura occidental. Las reflexiones de Lazaroff parecen acoplarse a la cada vez más frecuente defensa de lo particular y la crítica a “los grandes relatos”. Sin embargo, en tales reflexiones aún se percibe la necesidad de terminar con la universalidad capitalista. La canción popular, durante la dictadura, plenamente condicionada y acechada por la acción autoritaria, expande la respuesta de una veta “cultura” de creadores muy difíciles de clasificar como el propio Lazaroff, Darnauchans, Fernando Cabrera, Masliah y otros que –lógicamente- perciben el autoritarismo y las visiones únicas y maniqueas del mundo como su mayor enemigo. Las contradicciones entre el optimismo revolucionario y el pesimismo de su cada vez más palpable derrota, el entusiasmo por un mundo nuevo y su imposible conquista a través de fórmulas simplificadoras de la realidad, dan lugar a un fenómeno extraordinariamente rico que, cada vez más, querrá explicitar –sin ambages y gran angustia- la pérdida de certezas.

---

<sup>180</sup> *Ibíd.* p.51

En la misma medida que las previas simbolizaciones autoritaria y revolucionaria perdían peso por igual en todas las manifestaciones públicas, políticas y “culturales”, crecía la alianza política capaz de realizar la sustitución del gobierno. El tejido sensible comenzaba a transformarse lentamente a través de un cuestionamiento, cada vez más claro, hacia la perspectiva revolucionaria sobre el futuro y por la necesidad de unir todas las fuerzas para derrotar al enemigo común y “volver a la democracia”. La relación del canto con el sujeto revolucionario, aún presente como referencia ineludible para los artistas que se han formado en el tejido sensible de los sesenta y los setenta, ya no es la misma partir de los ochenta: la canción no puede esquivar la reconfiguración del campo antagónico. Veamos esto con un ejemplo: una canción que se transformó en verdadero “himno contra la dictadura”, “A redoblar” de Rubén Olivera y Mauricio Ubal. Con ritmo de murga proponía un movimiento sensible en dirección a una transformación-recuperación. Estamos en presencia de una canción claramente política como devenir sensible sobre la necesidad de una decisión de unión y lucha apelando tanto al pasado como al futuro. Ya el primer verso propone una particular vuelta al pasado donde subsista la alegría de la lucha:

*Volverá la alegría*  
*a enredarse con tu voz.*  
*A medirse en tus manos*  
*y a apoyarse en tu sudor.*  
*Borraré duras muecas pintadas*  
*sobre un frágil cartón de silencio*  
*y el aliento de murga saldrá.*  
*A redoblar, a redoblar*  
*a redoblar, a redoblar*  
*muchachos esta noche,*  
*cada cual sobre su sombra,*  
*cada cual sobre su asombro*  
*a redoblar, desterrando,*  
*desterrando la falsa emoción,*

*el "la-la-la", el beso fugaz,*

*la mascarita de la fe.*

El texto se mueve en el particular juego entre la nostalgia del pasado y la alegría del porvenir expresada en términos estéticos: la murga no es lo que la autoridad quiere que sea, “mueca” o “silencio” sino aliento vital: la capacidad de *ser* lo que realmente somos coincide –no casualmente– con lo que fuimos en el pasado. La idea de recuperación se entrelaza con el futuro de lo indecible propio del sujeto revolucionario. La sensibilidad poética liga una doble carga emotiva de sufrimiento y esperanza: de “sombra” y “asombro”. Seguramente ese *bloque de emoción* habla mejor que cualquier tratado político, sobre la necesidad del sujeto revolucionario de ir, finalmente y después de tantas postergaciones, a un encuentro con el pueblo sin perder su profunda necesidad de decir sus “razones”, lo cual para un arte “verdadero” siempre exige desterrar “la falsa emoción”, “lo fugaz”, lo banal. Claramente esta obra cumple, una vez más, con las altas exigencias estético- poéticas y de preocupación por lo común tan cara al trayecto de la canción popular emergida en la década del sesenta. Pero algo ya será diferente y –de aquí en más– demasiado importante y definitorio. Han pasado veinte años y tanto la lucha política como el canto debían hacerse cargo de un dolor desconocido y nunca antes imaginado. Cada vez más lejos de sus objetivos y más cerca del necesario consuelo y comprensión humanitaria, el sujeto revolucionario atisba en la vida de las masas, en su sentido común y su memoria, llena de “balcones y zaguanes”, la urgente ayuda de “otros redoblantes” para superar el dolor:

*a redoblar, a redoblar*

*a redoblar, a redoblar*

*A redoblar muchachos que la noche*

*nos presta sus camiones*

*y en su espalda de balcones*

*y zaguán, nos esperan,*

*nos esperan otros redoblantes,*

*otra voz, harta de sentir,*

*la mordedura del dolor.*

La canción es extraordinariamente ilustrativa de lo que a la vez sucedía en la calle y en el arte popular. Las contradicciones más dolorosas y más esperanzadas de nuevo pasando “a través” de una sensibilidad especial y plena de recursos para traducirla.

Se procesó, aceleradamente, la necesidad de unión y acción antidictadura en públicos, escenarios, producciones y actuaciones artísticas en la nueva reformulación del antagonismo cuya discursividad recoge la urgencia humanitaria (libertad a los presos, cese de las torturas, etc.). Lo que se llamó “Canto Popular” sorteó la censura y la prohibición política potenciando, a extremos inimaginables, la capacidad simbólica *indirecta* que he reseñado: cualquier hecho, cualquier palabra en una canción *tenía esa significación política* aunque la mayor parte de las veces, nadie se lo hubiera propuesto.

Sin embargo, a medida que se vuelve más hegemónica la condición antidictadura, se procesa una reorientación crítica que –en buena medida- reafirma un vacío discursivo que corresponde a un sujeto colectivo que ya no está y por eso será cada vez más difícil apelar a significantes tan caros –y debatidos- en el pasado: pueblo, revolución, compañero, socialismo...cada uno de los significados que habían estado inscriptos en la cadena discursiva revolucionaria paulatinamente se vuelven impronunciables. A esa deslegitimación se une la crítica cultural sobre nuestra condición eurocéntrica apegada a “grandes relatos” que, a pesar de la sangre derramada, no han llegado a buen puerto.

En el hemisferio norte, el concepto de “verdad” había iniciado ya en los sesenta, una deriva filosófica e ideológica que no tardaría en permear la cultura uruguaya. La propia temática de lo absurdo, (“el sentido del sinsentido”), que acompaña la cultura juvenil de los sesenta en Uruguay y que Peluffo Linares califica, tal como vimos, como “una necesidad de dislocación individual respecto al sistema” ostenta una penetración que puede desplazarse más allá de las ideas políticas que en aquel momento pudo acompañar o plegarse a otras de signo contrario.

Un pensamiento relativista, en buena medida motivado por sucesivos fracasos políticos de presupuestos ideológicos de carácter universalista –sobre todo marxistas- propició el nacimiento de lo que vino a llamarse la “postmodernidad”. La historia reciente de Uruguay venía a replicar –poco a poco y con cierto retraso- la desazón y el descrédito europeos masivos a partir del ascenso del fascismo, la constatación del horror y los fracasos del socialismo. Los estados de ánimo predisponen cierta reflexión filosófica y perspectiva política; un acontecer sensible anticipa la capacidad simbólica sobre mundos posibles. La postmodernidad uruguaya se volvió contra la izquierda como espejo tardío a las

desventuras de las certezas revolucionarias. La solidaridad que tuvo lo absurdo con la revolución en artistas como Mateo o Buscaglia, para fines de la dictadura, se transforma en solidaridad del absurdo con la crítica de aquellas certezas.

Al analiza buena parte de la producción literaria y artística del Uruguay en dictadura, “la verdad” aparece como algo velado, de imposible acceso, especialmente ominoso o terrible muy lejos, por cierto, de la certeza revolucionaria. Hay una decidida búsqueda hacia la relativización de algunas “verdades” del pasado y cierta conciencia en el rechazo de las masas sobre acciones y posturas políticas del sujeto revolucionario. En esta sensibilidad está el origen de algunos textos inmediatamente anteriores o posteriores a la caída de la dictadura muy populares, como algunos de Jaime Roos (me detendré más adelante en uno de ellos) así como otros más “intelectuales” de Leo Masliah. Por ejemplo, su versión de “La muralla” se ubica críticamente ante las operaciones ideológicas destinadas a poner de un lado o del otro la canción (y por tanto también a la posibilidad de hacerlo del lado “correcto”). La obra incluye además un gesto osado al reescribir irónicamente un texto de autores muy caros para la sensibilidad revolucionaria: la poesía de Nicolás Guillén y la música del grupo chileno Quilapayún:

(...)

*Tun tun. ¿quién es?*

*Creo que el lobo feroz.*

*Cierra la muralla*

*Tun tun ¿quién es?*

*No sé pero viene cantando una canción*

*de Pablo Milanés*

*Abre la muralla*

(...)

*No sé, mirá. Es un tipo que viene con un acorde medio raro.*

*No sé qué hacer. Si dejarlo entrar o no.*

*Y bueno, hacéle un test.*

*Preguntale por ejemplo, si él*

*entre una cosa buena y una cosa mala*

*eligiría la cosa buena o la cosa mala*

*Si te dice la cosa mala, no lo dejes entrar*

*porque es un aliado del imperialismo*

*Si te dice la cosa buena, delajo entrar*

*porque evidentemente es un compañero*<sup>181</sup>

La revocación del carácter ideológico de la canción supone tanto la reivindicación de la autonomía del arte como de un pensamiento libre de ataduras ideológicas constrictoras (dogmas). La participación de Masliah en el movimiento de resistencia cultural frente a la dictadura, así como sus convicciones “de izquierda”, estaban fuera de duda. Pero seguramente la letra que transcribo resultó bastante molesta para la subjetividad revolucionaria. Esta canción es, entonces, el síntoma de un alejamiento operado en las propias filas de la izquierda por la que se vuelve a proclamar la autonomía del arte frente a la ideología, es decir, a romper la fuerte alianza que sustentaba la canción en el pasado al percibirse estéril y acrítica. Pone en el orden del día la divergencia: mientras el arte aspira a la apertura y el asombro ante lo desconocido (la metáfora del “acorde raro” como necesidad de no reproducir lo conocido), la ideología –y la política- no pueden sino proponer operaciones de clausura pragmática (quien canta una canción cubana es un “compañero”) La crítica se rebela ante la simplificación y el vacío ideológico que no es sino la contracara de la continua desaparición –en buena medida inconsciente para diversas agencias políticas de izquierda en la época- del sujeto revolucionario. Masliah reafirma la necesidad de preservar cierto grado de autonomía creativa sólo que ahora parece volverse hacia quienes antes compartían filas. La autonomía puede, en definitiva, concebirse no sólo amenazada por agencias ideológicas imperiales o autoritarias sino por una alta politización acrítica que impregnaba el “Canto Popular” como movimiento propagandístico (apelar, por ejemplo, a la agitación política como criterio de aceptación estética).

Pero la crítica sugiere “continuar” la reflexión del texto de Masliah con la pregunta: ¿si no se está de un lado o del otro de la muralla? ¿Quién ocupa ese espacio imaginado? Sin dudas que allí están las masas, tantas veces ignoradas, tantas veces convertidas en objeto de instrucción o movilización. Y algo aún más

---

<sup>181</sup> Letra de “La muralla” del disco I lique roc de 1988 en: [www.diazepan-leomasliah.blogspot.com.uy](http://www.diazepan-leomasliah.blogspot.com.uy)

incómodo preguntar: ¿Dónde había estado “el “pueblo” –si era posible aún referir a esa categoría- durante doce años de dictadura? Obliga a toda agencia política de la época responderla en su provecho, es decir, descartando alguna adhesión a un régimen que, de allí en más, deberá formar parte del pasado.

Durante la dictadura comenzó, lentamente, a perderse la esperanza en un mundo nuevo como condición que unía al sujeto revolucionario con el tejido sensible del que formaba parte y en ese momento, los artistas de cuño más intelectual oscilan entre afirmar la crítica y la desazón.<sup>182</sup>

Los “contenidos políticos” o representacionales en relación a los hechos de aquel presente (que durante la dictadura lograban escapar a la censura), marcan –en gran medida- una transformación sensible y discursiva. Comenzaba a interpretarse lo sucedido no ya desde la revolución o el socialismo sino desde la perspectiva de las víctimas o los dominados, una perspectiva que la historiadora Vania Markarián ubica tempranamente en la adaptación de las organizaciones de izquierda en el exilio al discurso de organismos internacionales<sup>183</sup>

La perspectiva contrahegemónica que incluía la posibilidad de resimbolizar el mundo contra los intereses del capital cedió su espacio, paulatinamente, a la plena reivindicación de los valores “civilizados”, “democráticos” y críticos de “toda verdad única”. El tejido sensible, que en buena medida había sostenido la contrahegemonía, comenzaba a tejerse con los hilos de la duda sobre cuán democráticos habían sido las vanguardias revolucionarias, cuánto habían olvidado consultar y consensuar sus proceder con las masas.

---

<sup>182</sup> Otra canción de Masliah “Imaginate m’hijo” del mismo disco es claramente desesperanzada. Refiere a una sucesión de generaciones precipitada al vacío de lo que se repite y no tiene sentido. El cambio del tejido sensible se reflejó con igual fuerza en el teatro uruguayo de la época, ver en: Roger Mirza: *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*, Montevideo, 2007. Con respecto a la literatura del momento nos recuerda el crítico Oscar Brando: “Narrativa de imaginación” llamó Teresa Porzecansky (Sosnowski, 1987) a la practicada por los escritores antirrealistas en los años de dictadura (...) plantearon la realidad como monstruosa, como profundamente “irreal” (lo que) sirvió, según la escritora, como acto de resistencia al conformismo que buscó instalar la cultura de la dictadura. Disgregación de la personalidad, dificultades para el autorreconocimiento, sensación de estar siendo acechado, necesidad de huida, vivencia del miedo, sentimiento de estar frente a un escenario montado a los efectos de una representación, asfixia de los espacios cerrados, sensación de estar perdidos, son censados por ella” Brando, Oscar: “La de ayer y la de hoy: 50 años de cultura uruguaya”, en Benjamín Nahum y Oscar Brando (eds.), *Medio siglo de historia uruguaya (1960-2010)*, Montevideo, Banda Oriental, 2012, p. 541.

<sup>183</sup> Markarián, Markarián, op. cit.: “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias....”

Así, la nueva lógica política, aliada con los restos de un fracaso político propició el nacimiento de una nueva identidad de la izquierda. En resumen, la intervención del sujeto dictatorial, no sólo como fuerza represiva que extendió el miedo como sistema, sino también ideológica hegemónica había logrado reconfigurar el antagonismo político, neutralizando cualquier amenaza –de allí en adelante- a la plena vigencia de los dictados del capital.

Emergía un tiempo posdictadura donde el tejido sensible será crecientemente permeado por una “contra-cultura” juvenil claramente expresada con el resurgimiento del rock nacional y nuevas escrituras que, entre otras, ubicaron en el banquillo de los acusados a sus propios “padres”, “consagrados” y antiguos revolucionarios que percibieron –finalmente- sin palabras y demasiados eslóganes vacíos.

**Capítulo 7- 2. Derrota del sujeto político revolucionario y reconfiguración del tejido sensible.**

Cuáles fueron las razones de la derrota del sujeto político revolucionario y si es posible fechar tal circunstancia son preguntas que nos conducen directamente a lo vivido durante la dictadura que se extiende desde la disolución del Parlamento (en 27 de junio de 1973) hasta establecimiento de un gobierno surgido de elecciones (restringidas, con candidatos inhabilitados) instalado el 1 de marzo de 1985. Una tragedia que ha marcado, según la mirada de Marcelo Viñar, diversas *fracturas de la memoria* afectando masivamente a la sociedad uruguaya:

*Tenemos la certeza de que el período de terror político (el Nazismo, las guerras, dictaduras militares) es decir, situaciones catastróficas creadas por el hombre, tienen efectos en toda la comunidad, que la división o dicotomía entre comunidad indemne y afectada es una apariencia ilusoria.*<sup>184</sup>

Si no nos adentramos en lo que sucedió a “toda la comunidad”, a sus prácticas vitales y simbólicas, resultarán inexplicables doce años de dictadura. Un equilibrio favorable al régimen no puede explicarse sin las armas pero tampoco sin cierta aceptación masiva.

En principio es bueno recordar que el antagonismo anterior no había logrado articular buena parte de las prácticas vitales y simbólicas masivas que, en gran medida, se mantuvieron fieles a cierta recomposición del antiguo modelo amortiguador y desde el inicio de la dictadura no contaron con una agencia política capaz de “representarlos”, tal como ocurría en el pasado. Finalmente, la lenta conformación de una contrahegemonía anti dictadura, construida en la

---

<sup>184</sup> Viñar, Maren y Marecelo, *Fracturas de memoria*, Montevideo, Trilce, 1993, p. 53

defensa de la discursividad democrática previa al autoritarismo, otorga identidad y viabilidad pública a una porción importante de tales ciudadanos y esto sucede sobre todo en la instancia del plebiscito del año 80 y el período siguiente. Paradójicamente, los sectores más activos en la aparición de esa identidad son herederos directos del sujeto revolucionario. La tradición “legalista” de los comunistas –principal grupo resistente a la dictadura-<sup>185</sup>, oficia –según creo- de bisagra para la conformación de tal identidad.

La coerción cívico-militar era tan efectiva como “latente”, por lo tanto sus operaciones hegemónicas contienen una “sombra” que las desnaturaliza como tales. A nivel masivo, la sensibilidad que actuó en defensa del régimen supuso un moverse del miedo al recato; de la complacencia cautelosa a la colaboración, de la aceptación pasiva –porque “no hay nada que hacer”- a su activa defensa; del “no querer saber” al saber del horror y aceptarlo. La constelación sensible opuesta y también masiva –más allá de que adoptara la anterior discursividad revolucionaria o la posterior anti-dictadura- supuso un movimiento bien distinto: del miedo al desafío, de la humillación a la dignidad, de la expulsión y usurpación a la reconstrucción y emergencia de nuevos lugares de lucha, del insilio sufriente al insilio expresivo.

Dos formas, entonces, no simplemente determinadas por sujetos políticos en disputa, sino de tejidos sensibles más duraderos que incluyen o excluyen hilos a veces muy finos y precisos. Pertenecer a esos tejidos no obliga a una particular pertenencia discursiva o filiación ideológica, institucional, sino acciones acaso imperceptibles que nos involucran a todos como la lectura de un material censurado, atender el significado de un verso de una canción, mover el dial de una radio, decidir o rechazar la escucha de algo, cantar una canción o sentir cierta

---

<sup>185</sup> Palabras del historiador Gerardo Caetano en ocasión de la presentación del libro *El fantasma de la resistencia* de Miguel Millán: “Con Álvaro (Rico) y otro grupo de compañeros tuvimos el triste compromiso de recorrer los documentos de la represión de los años del terrorismo de Estado. En los momentos más terribles de ese tiempo terrible de persecución, cuando aparecía un conflicto por más derechos y libertades, un principio de protesta, allí donde se diera un esbozo de resistencia en una fábrica, en un liceo, en una facultad, allí donde había una movilización, por supuesto que no estaban solos los comunistas, que la rebeldía de la lucha antidictatorial provenía de muchas tiendas, dentro y fuera de la izquierda, pero siempre estaban los comunistas. Y eso los represores lo sabían. Por eso las operaciones focalizadas en el Partido Comunista en la clandestinidad y todas sus redes, ese ensañamiento de la represión que supo tener como uno de sus objetivos centrales el aniquilamiento personal y político de los comunistas. No puede haber razón alguna para perder esos relatos. Esta es una tarea no solo de los militantes sino también de los investigadores” En la Web: <http://www.uypress.net/auc.aspx?55457>

afinidad hacia algunas personas más que hacia otras. Es el aspecto sensible que predispone la identificación discursiva que otorgará verdadera identidad política.

La canción popular fue, en ese sentido, durante la dictadura, mucho más que versos con “entrelíneas” o subterfugios para integrarse a la lucha política, fue parte de un tejido sensible que había sabido albergar al sujeto revolucionario y que, en su ausencia, se recreó más cerca del sentido común y por lo tanto de las masas que aspiraban a reconstruir el modelo amortiguador del pasado que ahora añoraban. Y esto sucedía en las calles, en las cooperativas de vivienda, en los teatros, en la cinemateca, en los pasillos de un centro de estudio, en una fiesta de cumpleaños, en una cancha de fútbol y en multiplicidad de gestos que se buscaron entre sí como se busca una risa en otra. Se transitaba un nuevo camino de encuentro con (o en) las masas. El elemento claramente amenazado pero aún resistente del antiguo tejido sensible era el carácter esperanzado de lo político. Aquello que Ricoeur entiende como complementario a lo ideológico y refiere a *lo utópico* como espacio infinitamente abierto hacia un futuro indecible, el “no lugar” que puede imaginarse siempre mejor que el presente, capaz de “enamorar” como tierra prometida.

A la salida de la dictadura, los “hechos” comenzarán a pensarse despojados de ese carácter esperanzado. Cumplido el propósito más restringido de recuperar la democracia se instaló una pregunta de imposible respuesta: ¿Qué utopía tenemos ahora que los “hechos políticos” están colonizados por la eficiencia y el pragmatismo, que no tenemos referencia posible a un pasado al que nunca terminaremos de negar y un futuro que cada vez más parece la continuación infinita del presente? El enorme vacío que comenzaba a ceñirse, en primer lugar, sobre los más jóvenes, generó lo que vino a llamarse una “contra-cultura” como gesto de rebeldía, como continuación reivindicativo del sinsentido. Hay una película documental de Guillermo Casanova *Mamá era punk* que refleja muy bien ese momento: los jóvenes descreen de la política y se quieren ir del país o quieren asumir el lugar del disenso y la esperanza en medio de la represión policial y la creciente normalización de la política. Y en medio de eso, algo más difícil de tratar (ya como un trauma o tabú): el silencio del sujeto político revolucionario. Renacía el rock uruguayo reversionando –no casualmente- “Cambalache” de Discépolo<sup>186</sup>.

Se cerraba una época con la rotura de un tejido sensible que había contenido, primero al sujeto revolucionario y después –con inclusiones menos revolucionarias pero más populares- al sujeto anti-dictadura, compartiendo, hasta

---

<sup>186</sup> Disco *Cambalache*, Los Estómagos, sello Talent, Argentina, 1987

su derrocamiento, ese sentido utópico por el cual la política y la ideología podían aun ser concebidas como lugares infinitos a descubrir. Algo que no solamente era “idea” sino práctica vital que lograba *ser* ya el mundo nuevo en las historias obreras, en la solidaridad cooperativista, en la renuncia al éxito personal y el lucro. Y en la propia necesidad de cantarlo.

Un poema del colombiano Porfirio Barba Jacob, musicalizado por Eduardo Darnauchans y aparecido en su disco *Sansueña* en 1978 parece anticipar un sentimiento de “caída en la realidad” ante tanta expectativa irrealizada. Una reclamada u ofrecida *soberbia*:

*Le pedí un sublime canto que endulzara  
mi rudo monótono y áspero vivir  
él me dio un a alondra de rima encantada...  
¡Yo quería mil!  
(...)  
Le pedí una hoguera de ardor nunca extinto,  
para que a mis sueños prestase calor,  
me dio una luciérnaga de menguado brillo...  
¡Yo quería un sol!*

*Qué vana es la vida, qué inútil mi impulso,  
el verdor edénico y el azul Abril...  
¡Oh sórdido guía del viaje nocturno!  
¡Yo quiero morir!*

La obra de Darnauchans –especialmente dotada para hablar del sufrimiento- musicalizó este texto de una forma sutil, adosando un aire de vals de salón, añejando aún más la impronta modernista del texto. Hay un aparecer-desaparecer de la perspectiva utópica (aunque pudiera estar referida a otro asunto como el amor, por ejemplo) La posibilidad de que efectivamente estuviera nombrando al sujeto revolucionario sugiere que lo ofrecido por él puede comprenderse de dos maneras acaso opuestas: como fruto de la soberbia o

simplemente como impulso vital y por eso capaz de reiterarse una y otra vez. Darnauchans era un excelente poeta y lector de poesía; seguramente fue capaz de percibir lo inefable de un texto que invoca la muerte para quien pudiera concebirse de dos maneras opuestas: incapaz de apreciar el logro pequeño y posible y a la vez, renunciando al impulso de alcanzar la plenitud utópica. El triunfo de lo posible sobre lo utópico se procesa al término de la dictadura y se confirma con la caída del socialismo en el mundo. Veamos el proceso interno, antes de que algo similar ocurriera “globalmente”.

Los *hechos*, sobre todo algunos de tanto valor empírico como para ser reiteradamente negados, investigados o “hallados”, como la desaparición de personas, debieron incluir alguna interpretación que lograra esquivar un gran contrasentido: si la democracia, el diálogo y la paz eran atributos “esenciales” del pueblo uruguayo, ¿cómo pudo ocurrir un período de doce años en que tal esencia fuera negada con algún consentimiento mayoritario? Las agencias políticas, al constituirse como partidos –o fracciones de partido- u otras formas reducidas de participación, lo hacen siempre en tensión y posible negación de la capacidad de los más de ocuparse de sus propios asuntos. En el momento posterior a la dictadura, tal separación se sustanció sustrayendo a las masas de toda responsabilidad por lo sucedido en el pasado reciente. El dispositivo de reapropiación del control elitista se hizo efectivo en medio de una disputa sobre ese particular momento de negación democrática: salvando a las masas de toda culpa o responsabilidad anterior a través de la reducción de su agencia, reafirmando -tanto para el pasado como para el futuro- su incapacidad de intervenir<sup>187</sup>. Quienes explicaron el pasado debían argumentar sobre el mal proceder de minorías en disputa (vueltas ahora reflejo invertido de su propio proceder, también minoritario) omitiendo, desplazando o invisibilizando la participación de las masas. En realidad, había sido la suma y síntesis de *los actos masivos*, irremediabilmente contradictorios, lo único capaz de explicar los hechos históricos. El conjunto de fuerzas ejercidas por ellas (como en todos los que la historia quiera proporcionarnos), habían hecho una posible deriva entre muchas. Y por eso, solo una historia decididamente contradictoria, revulsiva o inquietante para las propias masas hubiera sido capaz de renovar su agencia.

La dictadura no hubiera sucedido sin un conjunto de aspiraciones masivas reprobables: la esperanza de salir del conflicto, la necesidad de confiar en otra autoridad que no fueran “los políticos”, la aspiración individualista de salir

---

<sup>187</sup> Este tema lo trato más extensamente en un artículo: Stagnaro, José, “Dictadura, Izquierda y Democracia en Uruguay. Transformación discursiva de la izquierda uruguaya pos dictadura” en Encuentros latinoamericanos, Vol. 1, diciembre de 2016, [www.enclat.fhuce.edu.uy](http://www.enclat.fhuce.edu.uy)

favorecido en el reino de la arbitrariedad...Pero, paradójicamente, tampoco la salida de la dictadura podía explicarse sin la intervención masiva votando el “no” de la reforma constitucional propuesta en 1980 (a contrapelo de la única publicidad masiva hecha por el “sí”), sin la resistencia de los movimientos obreros y estudiantiles, sin la multiplicidad de actos dignos, cotidianos y anónimos o la decidida movilización masiva en las calles...sin la canción popular. Todo eso – tan variado y tan decisivo debía ser silenciado: el primer asunto relativo al poder deviene de legitimar el dominio de los menos sobre los más: la “deformación” ideológica se relaciona con el poder, es decir y según cita introducida de Ricoeur, sobre “las cuestiones de (su) legitimidad”. La recurrencia a las individualidades y las historias épicas cuyo paradigma más aprovechado, desde el punto de vista político hasta hoy, es el del MLN Tupamaros, un claro ejemplo de cómo la ideología dominante, negando la intervención de los pueblos en favor de élites (en este caso capaces de actos heroicos o resilientes), puede encarnarse sin grandes cambios en sujetos colectivos “de izquierda”.<sup>188</sup>

Los pueblos delegan sus decisiones sobre lo que les es común para volver a sus menesteres diarios; son expulsadas de un espacio-tiempo que sí disponen las élites, sean las de los militares en sus cuarteles o los políticos en sus despachos. Tal restablecimiento se procesa relatando el pasado en el mismo sentido que se concibe el presente: la única responsabilidad sobre la tragedia debía achacarse a la acción de algunos grupos minoritarios que debían ser finalmente sustituidos... ¡por otros grupos minoritarios! Las masas debían dejar los puestos de lucha, volver a sus ocupaciones diarias y penosas de ganar el sustento (cuestión que luego sólo podrá agravarse) y atenerse a la búsqueda del mejor reemplazo de quienes (ahora sí y no antes) puedan demostrar capacidad de análisis y de gobierno. Esta cuestión se procesó tanto a nivel de los medios de difusión y la calle como a la interna de las organizaciones antiguamente revolucionarias. Las masas debían disciplinarse, atender el conocimiento politológico y elegir –entre opciones lo más parecidas posibles- quienes las gobernarían. El pacto delegatorio que los pueblos movilizados suelen aceptar se explica por su necesidad de vivir o sobrevivir, algo que el desarrollo del capitalismo tiende a incrementar: una espada de Damocles pendiendo sobre sus cuerpos, sus tiempos, sus espacios. Al desfibrarse los hilos que hacen a lo político como instancia necesariamente colectiva, la “conciencia individual” única fuertemente promovida por la hegemonía, debe desentenderse del espacio público y atender la urgente necesidad

---

<sup>188</sup> Los carriles épicos, de aventura con que tiende a escribirse un pasado reciente vacían la reflexión profunda. En ese sentido, véase la comparación que realiza Marisa Silva entre historias tupamaras y comunistas: “El Partido Comunista del Uruguay como objeto de estudio”: Revista Cuadernos del Clach · Segunda serie, año 34, nº 101, 2015-1, ISSN 2393-5979 · pp. 87-110.

de sobrevivencia y éxito personal. La consciencia (individualizada) termina entonces concibiéndose, disgregada, atomizada y por eso, de forma por demás “realista”, superflua o indeterminada en lo político. Lo social se vuelve –desde esa perspectiva- algo tan amplio e impenetrable, como fijo y duradero.

A partir de la lucha que se restablece por el gobierno, las masas pasan a ser comprendidas como suma de individuos, en el pasado *víctimas* o *indemnes*, en el presente futuros votantes. Construcciones ideológicas saturadas por la ambición de poder, entre las que se destaca la forjada en sucesivos *relatos* de ex guerrilleros, “elevaron” algunas figuras sobre las masas, haciendo posible la sustitución en el gobierno de antiguos políticos tradicionales por probados luchadores “de vuelta” de toda pretensión revolucionaria<sup>189</sup>.

Sin embargo, aun a pesar del relevo de las dirigencias y la vuelta del pueblo a sus ocupaciones cotidianas y urgentes, el pueblo había experimentado algo que sedimentará sus futuras luchas. Había logrado que prevaleciera una igualdad ciudadana transformándose en la voz de los “incontados” (Rancière), haciendo efectiva la condición –sin la cual sería imposible la democracia- por el que cada quien, más allá de su pertenencia en la partición de las desigualdades (obreros, cooperativistas, estudiantes, sindicalistas, comerciantes, etc.) experimentan hablar por todos y por ninguno. Eso había hecho caer la dictadura.

Citemos una vez más a Rancière:

*Nosotros no vivimos en democracias. Tampoco vivimos en campos de concentración, como aseguran ciertos autores que nos ven a todos sometidos a la ley de excepción del gobierno biopolítico. Vivimos en Estados de derecho oligárquicos, es decir, en Estados donde el poder de la oligarquía está limitado por el doble reconocimiento de la soberanía popular y de las libertades individuales. Conocemos las ventajas de este tipo de Estados así como sus límites*<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> El ex Presidente Mujica asciende a las élites gobernantes no sólo convirtiendo su acción revolucionaria del pasado en mito “bien intencionado” y un “realismo” pragmático (ambos aspectos plenamente compartidos por el Progresismo), sino –sobre todo- por el giro abstracto que imprime a su discurso sobre el necesario fin del capitalismo. El hecho de que ese discurso se encuentre desprendido de todo sujeto colectivo y reafirmando la conciencia individual bien lejos de praxis alguna, lo hace plenamente consustanciado con la hegemonía cultural que propone el capital.

<sup>190</sup> Rancière, Jacques, *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrurtu, 2006, p. 106

Sabemos que el actual estado “democrático” es inmensamente superior al autoritario que vivimos porque éste –y no aquel- se sostiene en el imperativo igualitario que –aun cuando sabemos que no se cumple plena y empíricamente- es asumido como condición inicial y *necesaria* de cualquier convivencia humana y vuelve casi imposible una enunciación pública que niegue tal punto de partida. Esa condición no es un regalo de una autoridad sino la lenta construcción de una buena parte de nuestro sentido común y memoria colectiva igualitaria. La historia aquí relatada es –de conjunto- una pequeña parte de esa construcción.

Que el sujeto revolucionario había fracasado en su intento quedó fuera de duda. La prueba de su fracaso ha sido el silencio: desaparecerían de la intención simbólica (“primaria”) cada uno los significantes que una década atrás había pronunciado en medio de las luchas obrero estudiantiles: en primer lugar “la revolución” pero también otras íntima e ideológicamente relacionadas: “socialismo”, “oligarquía”, “explotación”, “imperialismo”, “anticapitalismo”, etc. Todo esto vino, finalmente a confluír con la derrota del “socialismo real” en el mundo, sellando este hecho, el silencio del sujeto revolucionario. Sin embargo, ¿por qué hoy tales vocablos comienzan a reaparecer lentamente? Acaso el fracaso no lo haya sido del todo.

Sería infructuoso imaginar otro desarrollo de los acontecimientos en el caso de que el sujeto revolucionario se hubiera apegado más a su capacidad práctica y simbólica crítica del capitalismo, a su creciente vínculo con las masas en pos de un mundo posible que a cierta necesidad de tramitar con rapidez un total acceso al poder para lograr sus objetivos. Todo análisis contrafáctico es, además de infructuoso, imposible, sin embargo, es hermano del movimiento reflexivo de la conciencia que distinguiría los distintos y contradictorios atributos pasados de aquel sujeto para interpretar *el presente que contiene a ese pasado*, exigiéndonos recomponer estrategias en una lucha que, a todas luces, resulta plenamente vigente hoy. El capitalismo ha seguido avanzando, colonizando y cosificando cada vez con mayor inequidad, violencia y enajenación, la vida humana.

La revisión discursiva y sensible que efectivamente comenzó en los ochenta, de tenor “autocrítico” del sujeto revolucionario, alumbró una *distancia* entre las vanguardias políticas y la vida de las masas y tal revisión pudo también aparecer en la canción. Un candombe que estrena Zitarrosa el año de su multitudinario recibimiento del exilio (1984) nos habla de una paciencia histórica que pudo haber faltado:

*Crece desde el pie, musiquita,*

*crece desde el pie*

*uno dos y tres, derechita,*

*crece desde el pie*

*Crece la pared por hiladas*

*crece la pared*

*crece desde el pie amurallada*

*crece desde el pie*

*(...)*

*Crece desde el pie la semana*

*crece desde el pie*

*No hay revoluciones tempranas*

*crecen desde el pie*

Zitarrosa intenta sostener la vocación pedagógica del sujeto revolucionario. Pero el empuje hegemónico neoliberal buscando incluir en su programa a la propia izquierda, rechazaba ya con demasiado énfasis la palabra “revolución”. Las masas debían vivir libres de un pasado tan costoso en el que ese vocablo pudo instalarse, debía asumir eso tan real como imposible de sustituir que era la permanente penetración de las agencias del capital en todas las esferas de la vida. Los artistas “sesentistas” comenzaron a verse como exponentes de un pasado extraordinariamente remoto a pesar de lo “reciente” de su obra. Los más populares, Viglietti, Los Olimareños y Zitarrosa inician un gran silencio creativo que llegaría al presente.

Zitarrosa se queja que en un reportaje de julio de 1984 de una imposibilidad creativa:

*A mí me falta hoy la canción que proponga en términos apropiados profundidad ideológica y la operatividad política necesaria. La canción de hoy me está faltando, vacilo, escribo, escucho, leo, propongo cosas a los compañeros, consulto, pido crítica, y me sigue faltando la canción nuestra de hoy, necesaria, viable y en lo posible aquella canción que no pueda ser instrumentada por los*

*medios en beneficio del poder económico y político que hoy todavía es el poder de la oligarquía (...)*<sup>191</sup>

Pero, ¿quién podría hablar por fin de las masas más allá de las perspectivas revolucionarias o utópicas que comenzaban a desvanecerse y que dejaba mudos a los exponentes más claros de los sesenta? Ese espacio comenzó a ocuparlo una “contra cultura” de la segunda mitad de los ochenta como impulso revulsivo-juvenil, contraria todas las agencias políticas precedentes, incluidas las revolucionarias. El mismo gesto es propio de buena parte de la obra de Jaime Roos, tal vez el más popular de los compositores de su generación y heredero indiscutido de ese tejido sensible tan preocupado por lo propiamente artístico como por “lo nos es común”. Roos había acompañado a Lazaroff al exilio e integrado con él, Jorge Bonaldi y Julio Castro, el grupo “Patria Libre” (antecedente del grupo “Los que iban cantando”). Tomó a su cargo componer en clave murguera, hibridando dicho “estilo” con la música beat y otras influencias anglosajonas. Roos otorga una original dimensión a esa influencia encaminando una trayectoria intensamente marcada por la idiosincrasia popular: sus dichos, sus historias orales, la ciudad, la calle, los tablados, la difícil lucha por la sobrevivencia de aquellos que nunca alcanzarían a destacarse, es decir, las masas.

Nos podemos imaginar sus largas discusiones con Lazaroff en torno a lo popular, lo político y lo revolucionario en la canción cuyos testigos más inmediatos reconocen apasionadas e interminables<sup>192</sup>. Su propuesta, aparentemente, se construyó en parte como “espejo crítico” con la de sus compañeros de exilio pero seguramente más influido que sus compañeros por la obra de Mateo, Rada y los Fatorusso, a quienes reconocía una auténtica creación y recreación de “lo uruguayo”. Roos se propuso hablar del *verdadero* estado de las masas: especialmente en cuestiones sobre las que sentía la necesidad de revocar su aparente banalidad, como el fútbol o la tradición murguera no necesariamente “política” (tal como aparece en su excelente “Brindis por Pierrot” de 1989). En la

---

<sup>191</sup> Forlán, Raúl, Lamarque, Miglioni, Jorge, ob. cit., *Zitarrosa*...p.26

<sup>192</sup> Eso se relata en la obra citada de Guilherme de Alencar Pinto, *Los que iban cantando*... Allí aparece también un testimonio de Roos en ocasión de una actuación de “Patria Libre” en París, bastante crítico sobre una “latinoamericanidad” que pudiera reivindicarse desde un punto de vista meramente ideológico: “Roos (1987)- Me acuerdo que tocamos “Zamba de las toderías” y después vinieron cuatro mujeres que eran francesas, del grupo Aymará, y hacían carnavales y cuequitas. Y resulta que tocaban cincuenta veces mejor que nosotros. Entonces yo dije pero estos tipos saben más de Bolivia que nosotros. Yo nunca vi un boliviano en mi vida y París está lleno de bolivianos. Yo, a los latinoamericanos los conocí en París, no en Montevideo” (p. 153)

canción *El hombre de la calle*<sup>193</sup> hay una clara negación a todo “discurso” destinado a emitirse en escenarios de privilegio (como la radio) y sobre cierta imposibilidad de la representación política:

*El hombre de la calle*

*atraviesa el temporal*

*Porfiado, de sombrero*

*encorvado al caminar*

*(...)*

*No me hablen más de él*

*No me hablen más por él*

*Que yo lo veo en cada esquina*

*y lo escucho en el café*

*El hombre de la calle*

*Dice “No te aguanto más”*

*En medio del discurso corre*

*Bruscamente el dial*

*El sabe que ese hombre*

*Nunca lo verá en su hogar*

*Ni el vino ni la mesa*

*Junto a él compartirá*

*(...)*

*A veces compra un diario*

*Se lo lleva para hojear*

---

<sup>193</sup> “El hombre de la calle” en (www. letras.com) forma parte del disco “Estamos rodeados” editado en 1991

*Las fotos del partido*

*En la página de atrás*

(...)

Se iniciaba así un nuevo período histórico. La dictadura había reconfigurado el campo político. Si bien el antagonismo capitalismo-socialismo es, hacia el final del período, sustituido por el de dictadura-democracia de acuerdo a una nueva “lógica discursiva”, no menos cierto era que la experiencia del tejido sensible que se había desarrollado a la par del sujeto revolucionario debió asumir la súbita aparición de algo difícil de incorporar en cualquier análisis político: *el silencio* de aquel sujeto. Los tejidos sensibles –según lo ya dicho- se forman a expensas de un campo casi inconmensurable de sentido común, de memoria y expectativas futuras, por lo que las acciones emprendidas por cualquier sujeto colectivo nutren y se nutren allí compartiendo cuestiones siempre más extensas e indeterminadas que lo que siempre quisiera toda acción política o ideológica. En el caso que nos ocupa hubo cierta expectativa esperanzada en un mundo mejor: acaso el nodo más importante que unió el tejido sensible con el sujeto revolucionario. Allí radicaba, creo, la alianza más importante, la parte no necesariamente explícita pero esencial en *servicio* de la revolución.

El final de este período da cuenta de un paulatino desgaje de la canción con respecto a la política. Sin embargo, ¿quién puede dudar del aprendizaje realizado? Las luchas del sujeto anti dictadura contuvieron críticamente al sujeto revolucionario. Al recomponerse el campo político-administrativo y el pueblo retirarse a sus ocupaciones cotidianas, no sólo se ha confirmado la capacidad de mando de los menos sobre los más. Ha sido incorporada a su sentido común y memoria una experiencia popular que hizo valer “las lógicas de la igualdad sobre las de la desigualdad”. Nuestras canciones deberán recomponer un dolor difícil de olvidar y por lo tanto deberán medirse mejor en su capacidad de sanar y enfrentar la incertidumbre. Deberán ser canciones como saetas –tal como lo expresa Leo Masliah en su famosa canción *Biromes y servilletas*- salidas del dolor pasado, disparadas al cielo y retornando a la tierra. Persistencia en la búsqueda de una vida mejor, acaso con menos “soberbia” y sin dar tan fácilmente en el blanco...quizás porque hoy importe, más que nada, reconstruir el impulso utópico que –como quería Mateo- nace de esta ciudad, de esta tierra y vuelve a ella una y otra vez:

*En Montevideo hay poetas, poetas, poetas*

(...)

*Salen de agujeros mal tapados tapados tapados*

*y proyectos no alcanzados cansados cansados  
que regresan en fantasmas de colores colores colores  
a pintarse las ojeras y pedirte que no llores  
Tienen ilusiones compartidas partidas partidas  
pesadillas adheridas heridas heridas  
cañerías de palabras confundidas fundidas fundidas  
A su triste paso lento por las calles y avenidas*

*(...)*

*Andan por las calles los poetas poetas poetas  
como si fueran cometas cometas cometas  
en un denso cielo de metal fundido fundido fundido  
impenetrable desastroso lamentable y aburrido*

*(...)*

*Miran para el cielo los poetas poetas poetas  
como si fueran saetas saetas saetas  
arrojadas a un espacio que un rodeo rodeo rodeo  
hiciera regresar para clavarlas en Montevideo*

## ***CONCLUSIONES***

Quien quiera observar cómo se ha transformado la política en Uruguay desde los años 80 a hoy no tiene más que medir las manifestaciones masivas callejeras durante todos estos años y apreciar por un lado una merma en la participación ciudadana tras los partidos políticos y por otro, un crecimiento tras reclamos no esencialmente contenidos o efectivamente impulsados en ellos, principalmente en relación a los derechos humanos, los derechos de la mujer y los derechos sobre la diversidad sexual.

La interpretación que he propuesto intentó definir dos planos, uno propio de los tejidos sensibles tan unidos al sentido común y la memoria de las masas y el otro relativo a la construcción de mundos posibles propio de las agencias políticas e ideológicas. En la intersección de ellos he colocado a la canción popular. Planos que suponen intercambios discursivos, sensibles y epistémicos. El sujeto político revolucionario nace “hospedado” en, y a la vez promoviendo, un tejido sensible crítico y esperanzado. El sujeto que nos ha ocupado se formó en los sesenta al influjo de la Revolución Cubana y en la búsqueda de respuestas a una grave crisis económica que se manifestó con fuerza a partir de los años sesenta. Llevó adelante, desde mi punto de vista, la experiencia contrahegemónica más importante de la historia uruguaya al intentar revocar el carácter económico (productivo, mercantil, cosificador de la vida humana) de las agencias dominantes. Durante la primera mitad del siglo XX, un modelo amortiguador llevado adelante por élites políticas en gran medida autónomas se vuelcan –a partir de la crisis- en clara defensa de los privilegios económicos amenazados por el sujeto revolucionario. El golpe de estado y la agencia del sujeto cívico-militar surgidos del avance autoritarismo del último gobierno electo en 1966, plenamente imbuido de la doctrina de la seguridad nacional y preceptos pre-liberales, reconfigura los antagonismos con alta participación de la tecnología militar y las redes de apoyo imperiales. La cárcel, el destierro o el insilio del sujeto revolucionario marcan el inicio de su desaparición como tal.

El encuentro de sectores obreros, estudiantiles y de la “cultura” (que en su acepción uruguaya propició intercambios virtuosos entre lo culto y lo popular) y que habían engendrado el sujeto revolucionario, mantiene –durante la dictadura- buena parte de sus atributos sumando la importante adhesión del cooperativismo, especialmente el de la Federación Uruguaya Cooperativas de Vivienda por ayuda Mutua. Paulatinamente tales sujetos colectivos forman el sujeto político que finalmente volteará a la dictadura, plegando sus demandas a la de grandes mayorías que ansían volver al modelo amortiguador anterior a la crisis. Un sujeto político más amplio y difuso que el anterior supo incluir agencias políticas y sensibles tan heterogéneas como la resistencia juvenil comunista, la incipiente

actividad de los partidos tradicionales, el “Canto Popular” y las masas en las calles.

El fin de la dictadura a partir de 1985 y la rápida incorporación de la izquierda a las pautas políticas de la representatividad democrática, dan lugar a una sensibilidad desencantada asediada por la uniformidad de la “representación política” y las nuevas estrategias del “neoliberalismo”. La “contra-cultura” juvenil pos-dictadura (de que fue parte el resurgimiento del rock uruguayo) constituyó una respuesta crítica a los antagonistas del pasado sin capacidad de propiciar el surgimiento, en su seno, de un nuevo sujeto político. El fin de la dictadura se reveló pronto para aquella “contra cultura”, como imposible “punto cero” desde donde comenzar todo de nuevo: un pasado tan ominoso y reiteradamente evocado, interpretado y vuelto a interpretar por múltiples actores, configuró el alejamiento de la política de una generación que no pudo integrar el pasado a su propia historia. El impulso renovador tiende a disolverse mientras “lo real” desencantado avanza sobre los tejidos sensibles. Y obviamente sobre la canción uruguaya y el arte en general que ahora ve en la administración política una fuente importante de apoyos “oficiales” que los ayude a satisfacer sus ansias, cada vez más imperiosas, de probar suerte en el “mercado global”.

Pero los tejidos sensibles son más amplios y difusos que los mundos posibles y se prolongan por caminos muy diversos e imprevisibles. En ese sentido, todos los uruguayos fuimos herederos de una sensibilidad construida en espacios obreros, estudiantiles y “culturales” que se resiste a borrar marcas. Los propios músicos, en buena medida aún se reconocen en aquel legado que fue capaz de sostener, a la vez, altas exigencias creativas y una honda preocupación por lo que nos es común. También es posible detectar cierta fidelidad a la crítica anticapitalista: basta recorrer algunos repertorios del movimiento de “murga joven”, por ejemplo algunas letras de “Agarrate Catalina”, la agrupación más popular surgida en su seno, para confirmarlo.<sup>194</sup>

Por otro lado, tales herencias comparten con amplias masas su desconcierto político. Algunos artistas, hoy con gran reconocimiento público, como Fernando Cabrera, Leo Masliah o Rubén Olivera (como los tempranamente fallecidos como Jorge Lasaroff y Eduardo Darnauchans), han ofrecido sus

---

<sup>194</sup> La letra de “La violencia” (2011) es una reinterpretación crítica sobre el fenómeno de la inseguridad especialmente trabajado por la ideología dominante para generar insolidaridad y odio para con las más pobres: “(...) Yo soy el error de la sociedad/soy el plan perfecto/que salió mal/ Vengo del basurero que este sistema dejó al costado/ las leyes del mercado me convirtieron en funcional (...)”, en la Web: [www.musica.com](http://www.musica.com)

extraordinarios dotes musicales y poéticos -casi siempre inclasificables- en una búsqueda común conscientes de que no existe en el horizonte –como sí pudo existir antes- un “destino histórico” o certeza alguna sobre lo ideológico o lo político. Claramente separada de la contra-cultura emergente de los ochenta y en gran medida continuadora del tejido sensible donde se formó, esa corriente de artistas especialmente “raros” (junto con otros no tan raros pero igualmente valiosos referidos en este trabajo) están dispuestos a sostener tanto el rechazo al entretenimiento de la maquinaria industrial global, como la necesidad de compartir su poesía y su música masivamente. Persisten en una fragua simbólico-musical tan territorializada e híbrida pero, como nunca antes en lo político y lo ideológico, plena de incertidumbre.

Claro que el regreso al pop y al rock marcaba un nuevo “nacimiento” en la mente de aquellos jóvenes ochentistas para quienes “lo nuevo” se oponía dialécticamente al “Canto Popular” como confirmación de estar ante los “restos ideológicos” de un fracaso. Restos de una transformación radical que contuvo palabras, significados y esperanzas que ahora el canto ya no podía tomar.

Se fortalecerían, por otra parte y a partir de aquellos años, las pautas ideológicas del capital del lucro y el éxito individual y de la política como administración de la desigualdad. El problema para la canción, como para el arte en general, es que esa realidad es profundamente desencantada.

Si bien el sujeto político revolucionario fue derrotado, el tejido sensible que lo contenía no fue “borrado del mapa” en su totalidad porque el sentido común y la memoria guardan por él cierta estima: se intuye, ante tanta actual uniformidad del capital que, había allí algo *realmente diferente*. Claro que aún se percibe bajo una perspectiva que aun teme la arbitrariedad y el dolor sufridos. Nadie quiere volver al pasado y eso ha sido ley de un largo presente que se extiende de la salida de la dictadura a nuestros días. Sin embargo, la historia nunca es lineal y lo que un día se cree superado, emerge de nuevo motivado por razones absolutamente distintas de las que un día les vieron nacer.

El constante tributo a la obra de Eduardo Mateo, hecho por los propios músicos, ha sido posible porque en su obra intuyen algo muy distinto a las modas, el mercado global y la desterritorialización. Acaso hoy algunos artistas intuyen –creo que con razón- que la *canción uruguaya* no tiene un correlato político o ideológico tan rico y diverso como los contenidos de esa música.

Al insistir en el valor que Ricoeur atribuye a lo metafórico (y que en relación a la interpretación del mundo “posiblemente más allá de eso no haya nada”) damos por sentado que las obras de arte se constituyen en referencias para

la acción o el pensamiento tanto como a la inversa. He propuesto que el arte es *ya el mundo y no necesariamente una representación* de él y por lo tanto, lo imaginado, lo falso, la ficción son atributos del mundo y no solo del arte. No existe mundo humano que excluya el arte como no hay mundo humano que excluya sus herramientas ni sus sueños, modos de pensar o de hablar. Lo que hay, en primer lugar, son sujetos colectivos cuyas prácticas vitales simbolizadas transforman el mundo aun cuando lo hagan espectacularmente sobre algunas de sus notas secundarias en aras de mantener incambiadas las más importantes.

He puesto énfasis en las relaciones “directas” e “indirectas” de lo ideológico y lo político con la canción popular. Las primeras son fruto del carácter inevitablemente heterónimo del arte. Más allá del juego sensible y formal (lo “estético”) que inevitablemente contiene y lo distingue de otros objetos en el mundo, el arte –al decir de Escobar- tiene un carácter “poético” por el que siempre establece un vínculo con aquello que no es arte y ese vínculo puede tomar lo ideológico o lo político como cualquier otra preocupación humana (muchas de ellas parte del sentido común, la memoria o las expectativas difusas de los pueblos). Esa parte del problema refiere a lo que el arte puede hacer (o no) con lo ideológico y lo político; la otra es lo que lo ideológico y lo político hace con el arte. Todo mundo posible, toda ideología y decisión política tramita sus relaciones con el arte existente ya en el seno de la sociedad de acuerdo a la capacidad articuladora; hace un trabajo selectivo más o menos fundado (a veces de forma azarosa) al volver tales productos del arte algo propio o impropio y a esto esto he llamado una relación “indirecta” del arte con lo político o lo ideológico.

La relación de lo político e ideológico con la canción popular de la época fue muy prolífera en proponer gran variedad de relaciones directas e indirectas absolutamente legítimas tanto desde el punto de vista político como estético. La confluencia de lo popular y lo culto mediada por lo político unió la cercanía con la vida cotidiana de los pueblos con exigencias propias de la historia, la técnica y los procedimientos de las disciplinas artísticas modernas. La mediación política hizo que la canción desarrollara motivaciones utópicas comunes al arte y a las pretensiones del sujeto revolucionario relativas al advenimiento de un mundo mejor (no plenamente concebible lógicamente). Motivaciones contenidas en otras temáticas difusas y predominantemente sensibles, como el amor romántico para bolero o la nostalgia inmigrante para el tango, creó un encuentro natural de la canción con la subjetividad revolucionaria que, llegando a los noventa, se torna imposible cuando la política se vuelve administración.

Al reconfigurarse la política pos dictadura excluyendo al sujeto revolucionario, he propuesto que los sujetos políticos se constituyen, a partir de

aquel momento, según operaciones de control y poder sobre las masas, siendo éstas expulsadas de la política. Luego de la dictadura emergen, bajo ese paradigma, diversas tendencias de un sujeto político restaurador. Sin embargo, la transformación de la identidad revolucionaria en identidad progresista da cuenta de dos hechos que no pueden pasar inadvertidos en este análisis: en primer lugar, se ha neutralizado la agencia de los colectivos restauradores del autoritarismo y su natural aceptación de la desigualdad como punto de partida para cualquier enunciación política. Y en segundo término, las tendencias progresistas son las depositarias de un sentido común, memoria y expectativas “en conflicto”. Son claros reservorios que se actualizan toda vez que reaparecen las luchas contra las imposiciones del capital.

Como la desigualdad y el poder se manifiestan *en (y como)* una *relación*, las condiciones fundantes de la política de las que habla Rancière, pueden ubicarse en espacios muy distintos unos de otros pero absolutamente válidos para quienes *se reconocen iguales y a la vez, oprimidos, explotados, vulnerados, discriminados, humillados...*el vocabulario es lo suficientemente amplio para ilustrar la multiplicidad de la emergencia de la política. Pero en todo caso, hablamos siempre en plural, de situaciones que afectan a muchos y por lo tanto exige “visiones del mundo” o “discursos políticos” capaces articular situaciones diversas bajo una percepción situada y colectiva.

La reconfiguración actual de la política atiende pluralidad de “desigualdades” y supone percepciones ideológicas complejas -como la del “feminismo”- en primer lugar, porque la identidad feminista debería hablar en nombre de todos (incluso de los que no son mujeres) Otro tanto y más puede decirse de los demás reclamos particulares que hacen a la “nueva agenda de derechos”. Que la canción popular tenga hoy bastante más exponentes femeninos no es casual: las prácticas vitales que van unidas a lo simbólico corresponde a mujeres que asumen bastante más desafíos y hacen valer sus capacidades como nunca antes en el pasado.

Para el sujeto revolucionario todo el universo humano se comprendía atravesado por la lucha de clases y eso suponía –de entrada- la universalidad. El camino de la lucha por la igualdad económica aparecía como condición necesaria y suficiente para hacer efectiva toda lucha contra las demás desigualdades (raciales, de género, etc.) como manifestaciones secundarias de posterior solución. En ese sentido, el sujeto revolucionario intentó algunas prácticas y formas de simbolización avanzadas, sin embargo, de conjunto primaron –en sus propias filas- las tendencias más retrógradas y hegemónica. La canción no fue revolucionaria desde el punto de vista feminista y los derechos de las minorías

sexuales. La lucha contra la explotación o “lucha de clases” que caracterizó al sujeto revolucionario, hoy no alcanza a equilibrar el nivel de estas nuevas luchas. Según lo entiendo, los hechos que pautan ese “olvido” han sido, en primer lugar, el horror vivido y la imposibilidad de saldar con *verdad* y justicia aquel período. La historia reciente pauta un presente donde ha primado -no sin resistencias- la *necesidad de olvidar*, de no volver sobre el pasado porque todos allí tenemos deudas pendientes. Porque, tal como lo señala Viñar, nadie pudo quedar indemne tras la tragedia. Resulta por demás significativo que el silencio haya sido hasta ahora, la condición constante de varios años de marchas multitudinarias, por los “desaparecidos”<sup>195</sup>. Un silencio “activo” que nos sugiere la imposibilidad de olvidar. Debe explorarse en la tragedia vivida y en su recuerdo latente, la razón por la que las luchas contra el capitalismo (cada vez más destructivo y generando más desigualdad, es decir, en buena medida cada vez más evidentes para todos) no se expresan hoy con igual o más vigor, más allá de la derrota del “socialismo real”.

Las luchas por la igualdad de género o la diversidad sexual crecieron, en gran medida entonces, marcadas por aquella derrota y aquel horror: transitaron la “vía libre” donde pudo afirmarse la “verdadera política” que, según Rancière, hace posible el encuentro entre las lógicas de la igualdad con las de la desigualdad. Sin embargo, no todos lo leen así. Zizek, por ejemplo, interpreta la emergencia de estas luchas como directo “servicio” al capital:

*Es como si, dado que el horizonte de la imaginación social ya no nos permite considerar la idea de una eventual caída del capitalismo (se podría decir que todos tácitamente aceptan que el capitalismo está aquí para quedarse), la energía crítica hubiera encontrado una válvula de escape en la pelea por diferencias culturales que dejan intacta la homogeneidad básica del sistema capitalista mundial.*<sup>196</sup>

Esta perspectiva –desde mi punto de vista- no tiene en cuenta las diferencias de las luchas feministas en el mundo y parece atenerse claramente a lo que sucede en el hemisferio norte. No registra cierto movimiento de estas luchas en dirección a un reencuentro con la vieja crítica al capitalismo (cosa que, en buena medida, comienza a ser cada vez más perceptible en Uruguay). Por otra parte, en cualquier espacio imaginable (norte, sur, este, oeste) los microcosmos familiares, laborales, internos a las organizaciones o instituciones, etc. prefiguran

---

<sup>195</sup> Me refiero a las marchas del silencio que los colectivos de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos convocan cada 20 de mayo desde el año 1996.

<sup>196</sup> Zizek, Slavoj, obra citada, Estudios culturales...p. 176

y definen los grados de igualdad e igualdad concebibles para cualquier macrocosmos local, estatal o mundial. Los movimientos por los derechos de la mujer o la diversidad sexual aparecen crecientemente unidos ideológicamente a los críticos con las desigualdades sociales tal como lo demuestran declaraciones contenidas en recientes manifiestos leídos tras marchas multitudinarias realizadas en Montevideo.

La experiencia política del sujeto revolucionario está allí para ser analizada críticamente. Desde mi punto de vista, nos propone volver sobre el trabajo cultural y político sin necesidad de reeditar la lucha vanguardista o la actualización de la violencia pasada que determinaron un creciente alejamiento de las masas. El feminismo, así como otras luchas por el reconocimiento en Uruguay no se conforma a partir de “vanguardias” o personalidades destacadas: no se dirige hacia las masas para que éstas visualicen un futuro “liderazgo” capaz de guiarlas o ejercer un gobierno más justo sobre ellas, sino para que ellas mismas realicen un “cambio cultural”. Conforman un movimiento que exige, como exigía el sujeto revolucionario, cambiar nuestras “plantillas” de acción y simbolización “primarias” del mundo.

Que la movilización masiva de los uruguayos de hoy se concentre en los temas de la tragedia vivida vuelta silencio y las nuevas luchas por la igualdad crecidas a su sombra y sin culto a vanguardias, liderazgos o estrategias para la toma del poder, son asuntos plenamente concordantes a las experiencias políticas que he relatado.

¿Qué nuevas relaciones podemos esperar entre la canción y la política para el futuro?

Es innegable que la inclusión global, la participación en mercados bastante más amplios y la extraordinaria competitividad a la que están expuestos los artistas populares contribuye mucho a que sus propuestas se desterritorialicen y sean fácilmente permeadas por los intereses del capital bastante más atentos a la diversidad de formas de ganar dinero que a la diversidad de búsquedas estéticas y expresivas profundas. Cuando los que deciden –cada vez más informados y capaces de gestionar su dominio- les interesa reproducir la hegemonía saben que su producto debe usarse ideológicamente. Buena parte de su aprendizaje surgió del temor que pudieron sentir durante épocas como la que he referido, de perder no sólo el control de la producción del arte (que nunca la han tenido directamente) sino la de ser desplazados en su circulación, comercialización o cualquier otra forma de intercambio, cuestión sobre la que ninguna autonomía artística ha podido nunca avanzar. Las agencias del capital saben bien de qué se trata la heteronomía del arte y no tienen prejuicios en ponerla de su lado.

Sin embargo, el acervo cultural uruguayo está dispuesto siempre a volver –desde la gesta artiguista hasta ahora- a su vocación igualitaria. La canción no puede –no tiene cómo- renunciar a eso. Tal vez hoy pese demasiado una identificación con lo actuado por el sujeto revolucionario y el horror vivido. Y eso obligue, una y otra vez, al silencio. Sin embargo el folclore, la murga joven, los artistas que se formaron durante los ochenta -plenamente identificados con aquel tejido sensible esperanzado- son la mejor prueba de que no hay olvido y la esperanza persiste. Reiteran una y otra vez, su vocación de “saeta” nacida del dolor.

Creo que un nuevo sujeto político aún por nacer querrá cantar profundamente recuperando “la inminencia de una revelación”, al decir de Borges, y podrá hacerlo habida cuenta el inmenso trabajo creador disponible y la vocación popular libertaria contenida en nuestra memoria compartida.

## *Bibliografía*

Acosta, Yamandú, *Sujeto y democratización en el contexto de la globalización, Perspectivas críticas desde América Latina*. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad 2005.

Achugar, Hugo, et. al. *Imaginarios y consumo cultural, Primer Informe sobre consumo y comportamiento cultural, Uruguay, 2002*. Montevideo, Trilce, 2002.

Adorno, Theodor, *Introducción a la dialéctica*, Buenos Aires, Amazon/Cadencia Editora, 2104

Adorno, Theodor, *Teoría estética. Obra completa, 7* Madrid, Akal, 2004

Aharonián, Coriún, *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Tacuabé, 2014.

Aharonian, Coriún: “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero” *Revista Musical Chilena* LI (188), 1997

Alfaro, Milita, *Jaime Roos, el montevideano*, Montevideo, Planeta, 2017

Ayestarán, Lauro, *El folclore musical uruguayo*, Montevideo, 1967.

Benedetti, Mario, *Daniel Viglietti, desalambrando*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007.

Benjamin, Walter, *Conceptos de Filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Agebé, 2011.

Benjamin, Walter: “La obra artística en los tiempos de su reproducción técnica” en: *Textos esenciales, Walter Benjamin*, Buenos Aires, Lea, Bueno, 2014

Bloor, David, *Conocimiento e imaginario social*, Barcelona: Gedisa, 1998.

Bourdieu, Pierre *Las reglas del arte*, España, Anagrama, 1995

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, España, Taurus, 2012.

Campodónico, Silvia, Massera, Ema, Sala, Niurka, *Ideología y educación durante la dictadura. Antecedentes, proyecto, consecuencias*, Montevideo, Banda Oriental, 1991

Capagorry, Juan, Rodríguez Barilari, Elbio: *Aquí se canta. Canto Popular 1977- 80*, Montevideo, Arca Ediciones, 1980.

Demasi Carlos, Marchesi Aldo, Markarián Vania, Rico Álvaro, Yaffé Jaime, *La dictadura Civico- Militar*, Montevideo, Banda Oriental, 2009

Díaz, Nelson, *Memorias de un trovador, conversaciones con Darnauchans*, Montevideo, Planeta, 2008

Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990

Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo, Cuestiones sobre arte popular*, Buenos Aires, 2014.

Fló, Juan: *Imagen, Ícono, Ilusión, Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*, Montevideo, Universidad de la República, 1989.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

García, Canclini, Néstor y Moneta, Carlos (Coordinadores), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México, Grijalbo, 1990.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992

García, Serafín, *Tacuruses*, Montevideo, Ed. Tacuruses, 1947.

Garcé, Adolfo, *La política de la fe*, Montevideo, Fin de Siglo, 2012

Goodman, Nelson, *Formas de hacer mundos*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1990.

Gramsci, Antonio: *Antología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

Greinsing, Carolina, Pérez, Cecilia, Rostan, Elina, Silva, Marisa, *Historia Uruguaya, Vol. 11, La dictadura. 1973-1984* Montevideo, Banda Oriental, 2011

Graña, Federico, Aharonián, Nairí: “Murgas y dictadura, Uruguay 1971-1974”, Montevideo, FHCE, 2010.

Guiddens, Antony et. al.: *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1991.

Hardt, Michael, “Lo común en el comunismo” en Hounie, Analía (compiladora), *Sobre la idea de comunismo*, Argentina, Paidós, 2010.

- Hauser, Arnold, *Teorías del arte, Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid, Guadarrama, 1975
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Argentina, Crítica, 2012,
- Jameson, Fredic, Zizek, Salvoj, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Argentina, Paidós, 1998
- Jessop, Robert, *El futuro del estado capitalista*, Madrid, Catarata, 2008
- Keucheyan, Razmig: “Las mutaciones de la teoría crítica. Un mapa del pensamiento radical de hoy”, *Revista “Nueva Sociedad”*, Buenos Aires, No. 261/enero, 2016
- Laclau, Ernesto, Mouffe Chantall: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011
- Laclau, Ernesto: “Discurso”, Goodin Robert & Philip Pettit (Ed.). *The Blackwell Companion to Contemporary Political Thought*, The Australian National University, Philosophy Program, 1993.
- Lazaroff, Jorge, *Escritos*, Compilación y bibliografía: Graciela Paraskevaídis, Montevideo, Tacuabé, 2014
- Latour, Bruno: *La esperanza de Pandora*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos, ensayos de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- López, Sara: “La cultura toma partido, (1968-1969)” *Revista Encuentros* 7 Julio 2001.
- Lyotard, Jean-Francois: *La condición postmoderna*, Cátedra, 1989, Buenos Aires.
- Markarián, Vania: “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976)” Montevideo Graciela Paraskevaídis:
- Paraskevaídis, Graciela: “Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina”, *Cuadernos del CLAEH*, No. 89, 2004.
- Silva, Marisa, *Aquellos comunistas*, Taurus, Montevideo, 2009.

Silva, Marisa, “El Partido Comunista del Uruguay como objeto de estudio”, Montevideo, Revista Cuadernos del Claeh · Segunda serie, año 34, n. ° 101, 2015

Markarián, Vania, *El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Argentina, Universidad de Quilmes, 2012

Markarián, Vania: “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976)” Montevideo, Cuadernos del CLAEH, No. 89, 2004.

Marchessi, Aldo, *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo, Trilce, 2001

Martins, Carlos, *Música popular uruguaya 1973-1982, un fenómeno de comunicación alternativa*, Montevideo, Banda Oriental, 1986

Marx, Karl, *La cuestión judía y otros escritos*, España, Planeta-Agostini, 1994.

Menéndez-Carrión, Amparo: *Memorias de Ciudadanía, Los avatares de una polis golpeada, La experiencia uruguaya*, Montevideo, Fin de Siglo, 2015.

Milstein, Denise: “The interactions of musicians, mass media and the state in teh context of Brazilian an Uruguayan authoritarianism”. E.I.A.L., Vol. 17- No. 1 (2006) SociologY Departament, Columbia University.

Mirza, Roger, *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental, 2007

Pellegrino, Guillermo, *Alfredo Zitarrosa. La biografía*, Montevideo, Estuario editora, 2013.

Peluffo Linari, Gabriel, *Crónicas del entusiasmo, Arte, cultura y política en los sesenta, Uruguay y nexos rioplatenses*, Uruguay, Banda Oriental, 2018

Pinto, Guilherme de Alencar, *Razones locas, el paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*, Buenos Aires, Zero Ediciones, 2002.

Pinto, Guilherme de Alentar, Montevideo, Ed. Tump *Los que iban cantando, detrás de las voces*, 2013

Pinto, Guilherme de Alencar: “¿Crisis en la canción uruguaya? De cadencias” Brecha, 18 de agosto de 2000.

Pinto, Guilherme de Alencar, “La disolución del propósito”, Montevideo, Semanario Brecha, 18-02-14

Rancière, Jacques, *Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2013.

Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2012.

Rancière, Jacques, *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrurtu, 2006.

Rancière, Jacques: “La división de lo sensible. Estética y política”. En la Web: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

Remedi, Gustavo: “El apagón cultural y la música tropical uruguaya”: *Studies in Latin American Popular Culture*

Rey Tristán, Eduardo: *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya, Montevideo, Fin de Siglo, 2006.*

Rico, Álvaro, (Comp.) *Uruguay, cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo, Trilce, 1995.

Rico, Álvaro, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura*. Montevideo, Trilce, 2005.

Rocca, Pablo: “Una deuda teórica: de la mesomúsica a la mesopoesía” *Brecha*, 13/09/17.

Stagnaro, José: “Dictadura, Izquierda y Democracia en Uruguay. Transformación discursiva de la izquierda uruguaya pos dictadura” en *Encuentros latinoamericanos*, Vol. 1, diciembre de 2016.

Torrón, Andrés: “Polvo que el viento lleva”, diario *El Observador*, Julio, 19, 2015

Vega, Carlos: “Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos”, en la Web: <https://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf>

Vilariño, Idea, *Canciones*, Montevideo, Banda Oriental, 1993.

Viñar, Maren y Marecelo, *Fracturas de memoria*, Montevideo, Trilce, 1993.

Werner Boenfeld y otros, *Marxismo abierto, Una visión europea y latinoamericana*, Buenos Aires, Editorial Herramienta, 2007.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000.

Zizek Slavoj, *Repetir Lenin. Trece tentativas sobre Lenin*, Madrid, Akal, 2004.

Zizek, Slavoj (compilador), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.