



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Coordinación de Estudios de Posgrado
Escuela Nacional de Música

El candombe y la Música Popular Uruguaya

Un estudio aproximativo sobre el proceso de apropiación de la música afro-uruguaya, efectuado por los músicos populares, durante el periodo dictatorial en Uruguay

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Música en el área de Etnomusicología
presenta
Olga Blanca Picún Fuentes

Director de Tesis
Dr. Rolando Antonio Pérez Fernández

México 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mi querido amigo Andrés Bedó, que compartió conmigo muchas horas de escucha analítica de los candombes de El Kinto y de Tótem.

A mis entrañables maestros y amigos, Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián, por los comentarios y las críticas, siempre inteligentes y perspicaces, así como por poner a mi disposición su archivo personal.

A mis apreciados colegas Consuelo Carredano, María de los Ángeles Chapa, Julio Estrada y Áurea Maya por su apoyo y su tiempo, así como a Rolando Pérez por las sugerencias hechas a este trabajo.

A los músicos y bailarinas de candombe, en especial, a Cacho (†), Eduardo “Malumba” y Luis Giménez, Pedro “Perico” Gularte, Raúl “Neno” Magariños (†), Fernando “Lobo” Núñez, Sergio Ortuño, Gustavo y Édison Oviedo, César y Graciela Pintos, Rodolfo “Pelado” Rodríguez y Mimo Rosas, Fernando “Hurón” Silva, Waldemar “Cachila Silva y su esposa Margarita y a Juan Velorio (†), que colaboraron en la investigación de la música afro-uruguaya.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
I. ASPECTOS GENERALES	5
II. LAS CIRCUNSTANCIAS QUE DERIVAN EN LA RESIGNIFICACIÓN Y REDIMENSIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA Y DEL CANDOMBE	12
III. CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS Y CONTENIDOS	19
<i>Antecedentes en el estudio del candombe y de la música popular uruguaya</i>	20
<i>Fuentes documentales</i>	25
<i>Elementos teórico-metodológicos</i>	27
PRIMERA PARTE. EL TAMBOR AFRO-URUGUAYO Y LAS VERTIENTES TRADICIONALES DEL CANDOMBE	35
CAPÍTULO 1. EL TAMBOR AFRO-URUGUAYO	36
1. ANTECEDENTES EN EL ESTUDIO DEL TAMBOR AFRO-URUGUAYO: PRECISIONES SOBRE LOS TRABAJOS DE LAURO AYESTARÁN	38
2. ASPECTOS HISTÓRICOS: EL TAMBOR EN LA PRENSA Y EN LAS CRÓNICAS DEL SIGLO XIX, Y SU FUNCIÓN EN EL ÁMBITO SOCIAL	41
3. ASPECTOS ESTRUCTURALES: DEFINICIÓN, CLASIFICACIÓN, COMPONENTES Y CONSTRUCCIÓN DEL TAMBOR	49
<i>Rasgos generales respecto de la construcción del tambor</i>	53
<i>Tipos de tambores y su toque básico</i>	55
<i>Afinación del tambor</i>	62
4. ASPECTOS VINCULADOS CON EL APRENDIZAJE DEL TAMBOR	63
5. LAS CUERDAS DE TAMBORES Y SU CONFORMACIÓN	65
6. DINÁMICA DEL TOQUE	69
CAPÍTULO 2. LAS VERTIENTES DEL CANDOMBE	74
LAS VERTIENTES TRADICIONALES EN LA PRÁCTICA DEL CANDOMBE	74
<i>El carnaval montevideano y las Sociedades de negros y lubolos</i>	78
<i>Las salidas de las cuerdas de tambores por las calles de Montevideo</i>	102
SEGUNDA PART. EL CANDOMBE EN LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA	111
CAPÍTULO 3. EL MOVIMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA Y EL CANDOMBE	112
EL CANDOMBE EN LA MÚSICA CULTA URUGUAYA	114
MÚSICA POPULAR CON REPERTORIOS DE DISTINTO ORIGEN: MÚSICA PARA BAILAR Y MÚSICA PARA ESCUCHAR	117

<i>Música para bailar</i>	117
<i>La música para escuchar</i>	126
LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA	129
<i>El término Canto Popular</i>	130
<i>El movimiento en el contexto de producción y en el espacio social</i> 133	
<i>Etapas por las que transita el movimiento</i>	136
<i>Entre la música culta y la música para bailar</i>	145
CAPÍTULO 4.ELEMENTOS MUSICALES Y SIMBÓLICOS DEL	
CANDOMBE EN LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA	148
EL ANÁLISIS.....	149
<i>Aspectos generales en la composición e interpretación de candombes</i> <i>en la Música Popular Uruguaya (los conjuntos, la estructura de los</i> <i>candombes y los contenidos temáticos de las letras)</i>	149
CANDOMBES COMPUESTOS EN EL ÁMBITO DE LA MÚSICA POPULAR	
URUGUAYA: CASOS PARTICULARES	158
CONSIDERACIONES FINALES	193
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.....	196
DISCOGRAFÍA	215
ENTREVISTAS	217
ANEXO	218
LETRAS DE CANCIONES	218
EJEMPLOS MUSICALES	241

Introducción

I. Aspectos generales

La conquista de América dio lugar a una de las formas de sometimiento más crueles realizadas por el hombre: la esclavitud negra. No obstante, debemos a esta última una buena parte de las manifestaciones culturales de trascendencia y arraigo en nuestros pueblos. En el ámbito de la música los rituales y las fiestas realizadas por los esclavos en las distintas regiones de América, los cantos que acompañaban a largas jornadas de trabajo inhumano, así como la retroalimentación cultural, entre otros factores, dieron origen a géneros, estilos, ritmos o prácticas cuya relevancia es indiscutible. El *blues* y el *jazz* en Estados Unidos, el son en Cuba, la cumbia y el merengue en Colombia, el samba en Brasil y el *candombe*¹ en Uruguay son ejemplos del conjunto de transformaciones experimentadas por la red de culturas africanas, en combinación con la diversidad de nuestro continente.

En una primera aproximación al *candombe* diré, entonces, que es la música que surge de un proceso de transculturación como consecuencia de las migraciones forzadas de África subsahariana al Río de la Plata. En la actualidad esta música, en sus distintas manifestaciones, constituye un factor esencial en la construcción identitaria de los uruguayos y no de otros pueblos, aun cuando esta práctica haya sido compartida con Buenos Aires y actualmente se observe una presencia de esta música fuera de Uruguay.²

¹ Emplearé el término *candombe* como sinónimo de música afro-uruguaya.

² Pienso que en gran medida esta presencia del *candombe* fuera de los límites de Uruguay se debe a la migración de los propios uruguayos. Sin embargo, no descarto una presencia mínima del *candombe* en otros países, por ejemplo, Paraguay, acaso porque José Gervasio Artigas (Montevideo, 1764-Ibiray, 1850) fue acompañado de africanos o afrodescendientes en su exilio a este país. En los años noventa se presentó en el Desfile de Llamadas del carnaval uruguayo una Sociedad de negros y

El término *candombe*,³ que en el siglo XIX constituía uno de los vocablos para designar a los “bailes y músicas” de los esclavos africanos y sus primeros descendientes, así como a los lugares donde éstos se llevaban a cabo,⁴ presenta en Uruguay, desde hace varias décadas, al menos tres acepciones. La primera de ellas refiere al conjunto de prácticas musicales cuyo origen se encuentra en el mencionado proceso de transculturación. Sin embargo, considero importante precisar la ausencia de una continuidad total entre los *candombes* realizados por aquellos africanos y sus descendientes durante el siglo XIX,⁵ asociados en parte a las festividades de la religión católica, dado que éstos se dejaron de practicar en el último cuarto del siglo, tanto en Montevideo⁶ como en Buenos Aires.⁷ Lauro Ayestarán en su libro *La música en el Uruguay*, aunque refiere únicamente a la situación en Montevideo, ubica hacia 1875 el final de una segunda etapa en la evolución del *candombe* y el surgimiento de una tercera caracterizada por la comparsa de carnaval. Esta última se convierte, durante décadas, en el principal espacio de confinamiento de la cultura afro-uruguaya del lado oriental del Río de la Plata, aun cuando no ha sido la única manifestación del *candombe*.

Considero relevante referirme en este momento a la práctica del *candombe* en Buenos Aires, con el fin de aportar elementos a la comprensión del sentido de pertenencia que la misma ha tenido para el

lubolos procedente de Paraguay: las diferencias con el *candombe* que se practica en Montevideo eran importantes. Lamentablemente no documenté este hecho.

³ Asimismo el vocablo “tango”.

⁴ Goldman, 2003: 46.

⁵ Estos *candombes* realizados tanto en Montevideo como Buenos Aires, en términos generales, coincidían. No obstante, Vicente Rossi señala algunas diferencias, entre ellas, la que cito a continuación: “mientras el *candombe* fue en Buenos Aires un motivo de diversión y bullicio, en Montevideo era un culto racial”. (Rossi, 2001: 67)

⁶ Recuerde el lector que Montevideo fue fundada por los españoles en un proceso que abarca los años 1724 a 1730. El puerto natural de esta joven ciudad se constituyó como uno de los más importantes de Sudamérica, principalmente, porque facilitaba el comercio entre toda la región y con Europa.

⁷ *Ibid.*: 89.

conjunto de los uruguayos. Norberto Cirio argumenta la existencia de un proceso de desarrollo de la música afro-porteña desde la esclavitud a la actualidad. Este proceso se expresaría en un repertorio de música vocal, el cual permanece en la memoria de una escasa población negra dispersa en distintas provincias argentinas, así como en la composición de canciones, denominadas *candombe* por propios compositores, aunque –como el mismo autor anota- no remiten al *candombe* afro-uruguayo.⁸ Asimismo, Cirio refiere a una nota periodística publicada en 1949 por Héctor Pedro Blomerg –autor argentino de letras de tango- en la cual se aprecia cierta coincidencia con lo señalado por Ayestarán para el caso de Montevideo, respecto de la situación de la población africana y afro-descendiente:

Allá por el año 1870 todavía quedaban muchos [negros] en los mercados bulliciosos y las recovas populosas. Pero sus ‘tambos’, sus conventillos de San Telmo, Monserrat y San Cristóbal, ya no los vieron más. Los inmigrantes españoles e italianos, cada vez más numerosos, los desalojaban de sus antiguas viviendas y los reemplazaban en sus oficios callejeros.

El progreso los iba empujando hacia los suburbios más apartados. Y aunque sus dirigentes y patriarcas rememoraban con melancólica nostalgia las procesiones y los carnavales de Rosas, no dejaban de comprender lo inevitable y trágico de su decadencia. Era la negrada moribunda de la Gran Aldea, tan gráficamente descrita por Lucio V. López en su novela famosa.

Barridos de sus baluartes callejeros y populares, refugiábanse ahora en los menesteres serviles. Eran, como algunos de sus mayores, cocheros, mucamos y ordenanzas de oficinas públicas. Tenían sus comparsas carnalescas, la más famosa de las cuales fue ‘Los Tenorios del

⁸ Véase en el capítulo tres las referencias al *candombe* en el tango, en particular, el señalamiento de Boris Puga respecto de las grabaciones de Piana con tambores: “*no son tambores a la uruguaya*”. No obstante, el repertorio de *candombes* en el ámbito tanguero constituye un legado musical de la primera mitad del siglo XX para ambas orillas del Río de la Plata, así como un testimonio de que la práctica del *candombe* en algún momento fue compartida por las ciudades de Montevideo y Buenos Aires. Sin embargo, no puede ser tomado como un signo de continuidad.

Plata', que realizaba sus bailes anuales en el teatro de la Alegría.

Del candombe de Rosas y las 'naciones' y 'reinos', no quedaba más que el recuerdo, tan borroso y distante como el de los morenos del tiempo del negro Ventura, el que denunció la conspiración de Álzaga (Blomberg 1949).⁹

Respecto de las sociedades de negros y el carnaval en Buenos Aires, Ricardo Rodríguez Molas escribe lo siguiente:

Estas sociedades –y otras más- siguieron hasta fines del siglo pasado, teniendo la mayoría de ellas su sede en los barrios del sur de la ciudad, desde los cuales, en los días de Carnaval, se oían los repiques de los tambores y los cantos alegres que salían del corazón de esos morenos porteños ...¹⁰

Cirio, por su parte, menciona “cómo en los carnavales porteños los negros fueron participando cada vez menos a raíz de la aparición de las comparsas de falsos negros y las burlas que estos les propinaban”,¹¹ mediante la cita de un artículo publicado en *Caras y Caretas* en 1902 – “El carnaval antiguo. Los candomberos”- el cual reproduce un diálogo mantenido entre el autor de dicho artículo y dos ancianas de la “Sociedad Venguela [sic]”:

Y todos estos instrumentos ¿para qué los conservan?

Para recuerdo, señor!... Nosotras somos las últimas personas de nuestra nación que quedan en Buenos Aires, y nunca hemos querido separarnos de estas memorias... ¿Usted cree que ahora el carnaval es como antes? ¡No crea! Aquello era diversión, señor, y hubiese visto cómo nos aplaudían y nos tiraban flores y hasta plata... (Figarillo 1902).¹²

⁹ Cirio, 2007.

¹⁰ Rodríguez Molas, 1957: 18.

¹¹ Cirio, 2007, *op. cit.*

¹² *Ibíd.*

Es muy probable que en 1902 la comparsa de negros en Buenos Aires –la única expresión del candombe presente en esos momentos- fuera historia o, al menos estuviera en proceso de serlo. Esto contrasta con la presencia ininterrumpida de la comparsa de carnaval en Uruguay.

Son varios los autores uruguayos que también escriben acerca de la desaparición de los citados candombes. Vicente Rossi señala su decadencia y desaparición entre 1885 y 1890, tras la muerte de los últimos africanos y la renuencia o la imposibilidad de sus descendientes a dar continuidad a esta práctica, en los términos desarrollados hasta ese entonces.¹³ Coriún Aharonián, por su parte, argumenta sobre la desaparición del candombe en Buenos Aires en términos de la dimensión política, en su trabajo “Música, negro y matices de racismo en el Uruguay” (1991). Transcribo un significativo fragmento del mismo:

A pesar de los eternos intentos de la gran submetrópoli Buenos Aires por tragar y hacer propio todo lo que sus áreas de influencia produzcan en materia de cultura, el concepto de “candombe” lleva normalmente un signo de igual con el de música afro-uruguaya. Hace ciento sesenta y tres años que Uruguay dejó de ser parte de las Provincias Unidas del Río de la Plata, sin haberlo jamás decidido por sí, pero Buenos Aires –que sí intervino en la decisión, junto con su vieja patrona la corona británica- continúa fagocitando a Bartolomé Hidalgo, a Florencio Sánchez y a Horacio Quiroga, y regalándole a Gardel a Francia.

Con el candombe la situación es un poco diferente, pues si bien ambas orillas del Río de la Plata pueden compartir un producto cultural denominado candombe en el siglo XIX, esa posibilidad se diluye en el siglo XX, simplemente porque desaparecen los hacedores del producto cultural. Si Uruguay ha logrado un genocidio casi completo de negros en sus guerras civiles del siglo XIX,¹⁴ Argentina lo ha hecho al parecer más

¹³ Rossi, 2001, *op. cit.*: 78.

¹⁴ Nota de la autora. A comienzos del siglo XIX la población negra llegó a equiparar a la población blanca. (Ferreira, 1997: 29.) A mediados del siglo XX la

minuciosamente. No queda allí quien toque, cante o baile espontáneamente ese candombe del siglo XIX.¹⁵

El candombe, entonces, ha acompañado el proceso histórico-social de Uruguay, lo cual permite establecer un sentido de pertenencia de esta práctica cultural por parte de los uruguayos. Este aspecto resulta crucial para entender uno de los significados de la incorporación del candombe en la Música Popular Uruguaya,¹⁶ en un momento en que se produce una construcción identitaria explícita de “lo uruguayo”.

La segunda acepción del término candombe designa a la resultante de la interacción rítmica de tres tambores que, de acuerdo con su tamaño y función dentro de un conjunto llamado “cuerda” se denominan, de menor a mayor: chico, repique y piano. Estas tres variantes con forma de barril presentan una membrana, tradicionalmente de lonja clavada con tachuelas, y la técnica de ejecución es con mano y palo. Una cuerda de tambores se forma con al menos un representante de cada tipo, aunque en las prácticas tradicionales las cuerdas pueden llegar a treinta, cuarenta o más, conservando ciertas proporciones por instrumento.

En su tercera acepción la palabra candombe define a una canción o pieza instrumental construida sobre el ritmo de los tambores. Sin embargo, no siempre en la música popular con referentes en el candombe,

población de negros y mulatos era de alrededor de un 3% de la población total. (Ayestarán, 1953: 55) Véase los siguiente versos de la Agrupación Negros Africanos (1883) creados para el carnaval: A todo africano que ven en la calle / Muy pronto le dicen: andate al cuartel / Y si uno no quiere, le dicen que calle / Sinó una paliza le dan a comer! // Al negro al momento lo mandan delante / Cuando llega el tiempo de revolución. / El jefe le dice: cargad al instante / Y el negro es siempre carne de cañón. // Mientras que uno sirve, le sacan la chica, / Y viva la patria con su libertad; / Cuando uno no tiene ni para camisa / Lo largan y le dicen: anda a trabajar! (Citado por Enríquez, 2004: 16-17.) No obstante, la última encuesta de hogares en Uruguay, realizada en 2006, da como resultado que un 9.1% de la población se considera afro-descendiente. (Bucheli y Cabella, 2007.)

¹⁵ Aharonián, agosto/1991.

¹⁶ La utilización de las mayúsculas tiene el propósito de diferenciarla de la música popular que, en términos generales, se produce o se difunde en Uruguay.

como se verá en un capítulo posterior, aparece esta rítmica de manera explícita. Esta acepción se manifiesta tanto en la comparsa de carnaval como en la música popular de Uruguay.

Llegado a este punto se torna imprescindible hacer la siguiente aclaración: resultaría fácil proponer una distinción marcada entre una cultura negra y una cultura blanca en Uruguay, sin embargo, la realidad social en este país no es tan sencilla, ni acepta la aplicación de categorías inflexibles para definirla. Por un lado, si comparamos con la diversidad de otros países de América con población indígena o mestiza, podemos entender la sociedad uruguaya como relativamente homogénea. Por otro, frente a la condición social de los individuos, no sólo es una sociedad de clases al mejor estilo capitalista, sino sigue arrastrando las secuelas de la esclavitud, en tanto los afro-descendientes no han logrado trascender los límites de la subalternidad y continúan siendo víctima del racismo y de otras diversas formas de injusticia social.¹⁷ No obstante, tampoco es posible sostener la idea de una división de clases netamente racial, dado que la condición de subalternidad no es una característica exclusiva y restringida a la población negra. Por lo tanto, la distinción actual entre la cultura negra y la blanca está supeditada principalmente al *habitus* de cada individuo o grupo social, expresado en la posición ocupada por los integrantes de ambas culturas en un espacio social, que reúne al conjunto de la sociedad uruguaya. Asimismo, las fronteras entre una y otra no se encuentran claramente delimitadas, dada la existencia de una amplia zona de contacto, mediante la cual se produce una retroalimentación en ambos sentidos. Esta zona de contacto es, en mi opinión, el elemento que define los caracteres esenciales de la cultura uruguaya.

¹⁷ El racismo en Uruguay nunca alcanzó los extremos ni la violencia –aun en la época de la esclavitud– de Estados Unidos o de los países colonizadores de África subsahariana, como Francia, Inglaterra y Portugal, los cuales continúan esclavizando a los africanos. No obstante, la segregación racial existe y no es menos nociva que en los lugares donde está legitimada y es más evidente.

II. Las circunstancias que derivan en la resignificación y redimensionalización de la Música Popular Uruguaya y del candombe

Durante el siglo XX y hasta alrededor de 1960 el candombe se expresaba fundamentalmente en dos eventos tradicionales: el carnaval como una práctica, en lo general, del conjunto de los montevideanos, y las salidas de los tambores por ciertas calles, que reunían en particular a la cultura negra. A la vez, no era reconocido como parte de las músicas de tradición en Uruguay, agrupadas bajo el controvertido término de folclore, referido a las manifestaciones de origen rural, sino como la “expresión de una raza”.¹⁸ Sin embargo, ya en la década del treinta el candombe empezaba a incorporarse a los espacios de la música popular. Aparecía primero en los repertorios de las orquestas de tango –llamadas orquestas típicas- y, posteriormente, se incorporaba a los repertorios de las orquestas tropicales, que realizaban sus actuaciones en salones de baile destinados a la población montevideana de los sectores sociales populares.

Hacia mediados de los años sesenta, coincidiendo con la gestación de la dictadura militar, varios músicos de ideología de izquierda realizan nuevas propuestas musicales en el ámbito de la llamada música folclórica; entre ellas, la composición de candombes. En este sentido destacan como iniciadores de esta corriente, que luego conformará una de las líneas estético-musicales del movimiento de la Música Popular Uruguaya: Alfredo Zitarrosa y el dúo Los Olimareños –Braulio López y José Luis “Pepe” Guerra-, cuyo repertorio incluye temas vinculados con la injusticia social y los abusos del régimen dictatorial. Esta vertiente se enriquecería

¹⁸ Una excepción fue el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán (Montevideo, 1913-1966).

posteriormente con la presencia de Jorge Lazaroff, Ruben¹⁹ Olivera y Luis Trochón, entre otros.

En otro ámbito de la música, los jóvenes que se rebelaban a la sociedad conservadora de la época estaban deslumbrados por el *rock* y, particularmente, por los *Beatles*, en su apogeo por esos años. Es posible pensar en el grupo Los Shakers –conformado por Hugo y Osvaldo Fattoruso, Carlos “Caio” Villa y Roberto “Pelín” Capobianco– como el antecedente de esa corriente *beat* del movimiento de la Música Popular Uruguaya, a principios de los años sesenta. Asimismo, en la segunda mitad de esta década, la evidente inclusión de elementos del candombe en El Kinto Conjunto –liderado por Eduardo Mateo y Ruben Rada– pudo haber sido influenciada por el proceso que había llevado a los compositores e intérpretes brasileños a construir una música popular con rasgos propios. A principios de los años setenta surge el grupo Tótem, con Rada a la cabeza, cuya idea es también darle un nuevo lugar al candombe. En los años siguientes, Jaime Roos, Jorginho Gularte, Jorge Galemire y Mariana Inglood, entre muchos otros, se integrarían a esta vertiente musical.

Durante la dictadura militar se genera la gran dispersión del pueblo uruguayo. Entre muertos, desaparecidos y exiliados, censura en todas las dimensiones y aspectos sociales, la cultura popular se encamina hacia la desintegración; pero no sucede así. Esos músicos,²⁰ que de alguna manera buscaban construir una identidad uruguaya en los inicios de la dictadura, no claudicaron, en tanto la propia coyuntura política y social los llevó a reafirmar sus propósitos aun fuera de Uruguay. En noviembre de 1984 se llevan a cabo las primeras elecciones “democráticas”, sin embargo, algunos de los músicos exiliados o censurados, como veremos más adelante, emprenden antes su regreso al país, es decir, cuando se hace inminente la salida de los militares del poder, y realizan conciertos

¹⁹ Ortografía del nombre en Uruguay.

²⁰ Por supuesto, me refiero a los músicos de ambas corrientes: la *beat* y la nueva versión del mal llamado folclore uruguayo.

multitudinarios. Esta época de aparente²¹ reconstrucción de la sociedad coincide con el clímax de una etapa de redimensionalización de la Música Popular Uruguaya y el inicio de un proceso de masificación de la misma.²²

Respecto del *candombe*, si bien ha formado parte de distintas manifestaciones culturales, tanto populares como de élite a lo largo del siglo XX, es hacia mediados de los años sesenta, en el marco de la incipiente dictadura militar, donde esta música adquiere otros significados. Asimismo, se integra al proceso de redimensionalización y masificación de la Música Popular Uruguaya.

En la construcción de identidades musicales el *candombe* –al igual que la *murga*– constituía un referente ineludible, si consideramos que las manifestaciones ya legitimadas eran compartidas con Argentina y el sur de Brasil; me refiero específicamente al tango y a las especies líricas pertenecientes al folclore. Igualmente, en los inicios de la represión la incorporación del *candombe* en la Música Popular significaba un acto de resistencia a las políticas del régimen dictatorial, dejando entrever dos tipos de discurso: uno explícito, observable en la letra de muchas canciones, y uno implícito, fundamentado en la propia historia de la negritud en Uruguay. Por lo tanto, también representaba una confrontación con los sectores más racistas, conservadores y reaccionarios de la sociedad.

Actualmente, cualquier músico popular, incluso del subcampo de la música culta, que se precie de serlo no puede ser indiferente al *candombe*.²³ La rítmica de los tambores afro-uruguayos está ha estado

²¹ Digo aparente porque finalmente la sociedad uruguaya ha seguido desintegrándose, debido a la crisis económica, que llega a su punto más crítico hacia finales de 2001, influenciada particularmente por la crisis en Argentina.

²² Entendamos que Uruguay es un país con una demografía muy baja: tres millones de habitantes, aproximadamente, de los cuales la mitad se encuentra en Montevideo. Por lo tanto, hablar de masificación significa hacerlo dentro de estos parámetros demográficos.

²³ Aunque excede al objeto de estudio propuesto, considero importante destacar la presencia del *candombe* en la plástica uruguaya, a través de Pedro Figari, Ramón Pereira, Carlos Paez Vilaró, Ruben Galloza, Mary Porto Casas y Orosmán

presente en el ámbito de la música popular no sólo en la composición de un candombe, sino subyace a una gran parte de la producción de ésta, contribuyendo así a la definición de “lo uruguayo”. Asimismo, integra otra manifestación popular urbana de igual importancia en este mismo sentido: la murga.²⁴ Transcribo un fragmento de *Cual retazo de los suelos* de Guillermo Lamolle, referido a la presencia del candombe en este género musical-escénico:

No se sabe qué ritmos tocó esa primera batería [de murga]. Revisando libretos viejos, se ve que las canciones muchas veces tenían subtítulos tipo *fox trot*, *maxixa* y otros que uno no suele asociar con el género murga. Lo cierto es que el candombeado y la marcha camión (si bien distinta a la actual, en dos tiempos y no en cuatro, un poco al estilo del candombe que se toca en la guitarra en la vertiente más folclorística o rural de nuestra música

Echeverry, entre otros, que en distintas épocas y con estéticas, técnicas y talentos muy diferentes han contribuido a la trascendencia de la cultura del tambor. En este mismo ámbito de las artes visuales el conocido caricaturista Arotxa ha plasmado con talento e ingenio a destacados personajes del medio candombero y dibujado escenas vinculadas con el tambor, en las cuales se aprecia todo el movimiento que las caracteriza.

²⁴ La murga surge a principios del siglo XX en Montevideo como espectáculo de parodia y sátira, y se conserva con estas mismas características hasta hoy, aun cuando han cambiado aspectos muy relevantes, como la propia música. El principal espacio de actuación de la murga ha sido el carnaval, sin embargo, con el surgimiento de la Antimurga BCG en la Facultad de Medicina de la Universidad de la República (hacia mediados de los años ochenta) su espacio y época de actuación se amplió a los teatros, durante todo el año. Asimismo, esta apropiación de la murga por los sectores universitarios e intelectuales, en general, da como resultado una reubicación de la misma dentro de la sociedad uruguaya y, particularmente, en el ámbito de la Música Popular Uruguaya.

Tradicionalmente los integrantes de la murga son: un coro masculino y una batería de murga formada por bombo, platillos de entrechoque y redoblante, además de letrista, arreglista, vestuarista, utileros y director. El vestuario es luminoso y brillante, basado en el arlequín de la *commedia dell arte*. El espectáculo está conformado por tres secciones: la presentación, el o los cuplés y la retirada. Mientras las letras son originales y reflejan las circunstancias políticas y sociales del momento, la música suele construirse a partir de arreglos de canciones o piezas muy difundidas al momento de armar el espectáculo del año. Los arreglos realizados por el grupo tienen como base la rítmica de la llamada “batería de murga”.

popular) se desarrollaron ya en las primeras décadas posteriores [a 1918, que es cuando supuestamente se introducen los instrumentos que forman la actual batería de murga], y en ambos ritmos se hallan presentes rasgos característicos del *candombe*, género en constante evolución desarrollado por los negros uruguayos no se sabe bien cómo, pero seguramente a partir de las mezcla de diversas tradiciones africanas pasadas por las limitaciones tecnológicas que presentaba la fabricación de tambores en un país sin árboles.

El *candombeado*, presumiblemente una adaptación del ritmo del *candombe* a la batería de murga, evolucionó a su vez dentro de la murga, por lo cual hoy una cosa es tocar *candombeado*, y otra muy distinta cuando la misma batería toca “*candombe*”.²⁵

En los espacios académicos de la música, por su parte, la Escuela Universitaria de Música (EUM) de la Universidad de la República, desde finales de los años ochenta no sólo enseña a sus percusionistas las técnicas de ejecución del tambor, con instrumentos adquiridos en los talleres de reconocidos constructores del medio *candombero*, sino invita a destacados ejecutantes a impartir talleres en sus recintos. Esta actitud en un principio no respondía a una política institucional, sino estaba ligada a las iniciativas personales del encargado de la Cátedra de Percusión, Jorge Camiruaga, apoyadas por un sector de la planta académica de dicha dependencia universitaria. Por otra parte, la participación de los blancos –hablando en sentido cultural y no de color de piel- en las salidas de los tambores por las calles y el surgimiento de nuevas cuerdas de tambores integradas también por blancos, constituyen igualmente una muestra del impacto del *candombe* en la población montevideana. También resulta *snob* para las fracciones de clase con capital económico medio y relativamente alto incluir el *candombe* en sus fiestas. Y es una expresión con importante cabida en los ambientes universitarios e intelectuales: los “*candombales*”

²⁵ Lamolle, 2005: 77-78.

de mediados de los años ochenta constituyen una muestra de esto.

En otro ámbito, los partidos políticos, tanto de derecha como de izquierda en sus campañas electorales de las últimas décadas –posteriores a la dictadura- recurren al candombe con la idea de llegar a sectores más amplios de la sociedad, de manera que contratan cuerdas de tambores para actuar en mítines políticos. A la vez, los medios masivos de comunicación se han apropiado de esta manifestación cultural porque vieron en ella la posibilidad de generar dividendos en publicidad con una escasa inversión, al transmitir los principales desfiles de carnaval y los desfiles de llamadas, así como realizando reportajes a figuras de reconocido prestigio dentro del carnaval. Todo esto a cambio del “honor” de figurar en televisión.

En síntesis, la aparición de elementos del candombe en la Música Popular Uruguaya pone de manifiesto un proceso de apropiación de dicha cultura. Esta apropiación se debe en principio a la existencia de una zona de contacto, que ha tenido sus efectos tanto en la incorporación de músicos populares en las comparsas de carnaval, como en la conformación de grupos de candombe surgidos en las comunidades barriales. Tal es el caso del Conjunto Bantú²⁶ dirigido por Tomás Olivera Chirimini o de La Calenda²⁷ de Fernando “Lobo” Núñez, cuyos espectáculos recrean la comparsa de carnaval. No obstante, la recepción que estos últimos han tenido en la sociedad uruguaya es, por diversos motivos, muy menor frente a la lograda por la primera. Aun cuando, a partir de los años ochenta, los ejecutantes de tambor participan en recitales y fonogramas de músicos populares legitimados en el mercado local –inclusive en el rioplatense-, el acceso de los grupos de candombe a los medios de promoción y difusión es desigual. Posiblemente esta situación exprese, de manera parcial, una dinámica relacional entre ambas culturas con componentes de las relaciones entre clases sociales.

²⁶ Fundado por su director en 1971.

²⁷ Fundado por su director en 1994.

Ha sido demostrado en el campo de las ciencias sociales, específicamente por las corrientes que retoman el pensamiento marxista, la existencia de una relación dialéctica entre las prácticas simbólicas, en nuestro caso la música, y los procesos sociales, en un contexto dado. De esta forma, las políticas represivas implementadas por los sectores políticos y militares de derecha constituyen factores de incidencia en las resignificaciones del candombe y de la Música Popular Uruguaya, puestas de manifiesto en una nueva construcción de las identidades colectivas. Es posible pensar, además, que la creciente “izquierdización” del país haya incidido en la apropiación del candombe por amplios sectores de la sociedad, fundamentalmente la montevideana.²⁸ Dicha apropiación, en el nuevo siglo, muestra una frívola ignorancia tendiente a la desestructuración musical de la práctica del tambor –que tendrá ser analizada en un trabajo específico-, pues en ciertos sectores sociales la ejecución del este instrumento está sujeta, principalmente, a la posibilidad de adquirir un tambor y no al conocimiento del mismo. Esto, sin embargo, no representa una contradicción con el hecho de que la práctica del candombe “por su valor como ‘espacio sociocultural’ y por ser una ‘práctica comunitaria’”²⁹ haya sido declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, en la 4ª Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio, celebrada en Abu Dabi (Emiratos Árabes Unidos), del 28 de septiembre al 2 de octubre de 2009:

Durante esta reunión, 76 nuevas entradas se han decidido por los 24 Estados miembros de la Comisión Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Entre ellos, tres prácticas haciendo hincapié en la interacción cultural de la trata de esclavos y la esclavitud fueron aceptadas e incluidas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural de

²⁸ La consolidación de esta “izquierdización” se manifiesta en las elecciones de 2004, cuando el Frente Amplio llega por primera vez a ser gobierno del país.

²⁹ AFP, 2009.

la Humanidad por la UNESCO: el Tango (presentado por Argentina y Uruguay, Maloya (Francia) y Candombe (Uruguay).

Este reconocimiento contribuye a una mayor visibilidad de la contribución de la cultura y la herencia africana en la construcción de nuevas identidades, sino también la conciencia de su importancia y la necesidad de salvaguardar los mismos para continuar con su práctica y su transmisión dentro de las diferentes comunidades.³⁰

Tanto el lector como yo se preguntará si esta declaración de patrimonio tendrá alguna incidencia en la eliminación del racismo que sufre actualmente la comunidad negra de Uruguay, así como en el mejoramiento de su calidad de vida.

III. Consideraciones teórico-metodológicas y contenidos

El objetivo de este estudio es explorar las formas en que el candombe, representado por el tambor, las salidas de los tambores a las calles, el carnaval y el contexto de estas manifestaciones confluye en la Música Popular Uruguaya de las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, y cuáles son los elementos culturales retomados. Esto, en el entendido de que es a partir de la incorporación de esta expresión cultural en la música popular de mediados de los años sesenta, donde el candombe empieza a ser reconocido como una identidad colectiva, principalmente en los sectores de la izquierda uruguaya –en particular de los grupos intelectuales-, para luego, precisamente a mediados de los ochenta, expandirse a otros sectores, aun cuando todavía permanece latente el racismo en la generalidad de la sociedad uruguaya.

El trabajo se presenta en dos partes; la primera de ellas, enfocada

³⁰ UNESCO, 2009.

al análisis de la práctica del candombe como referente de la Música Popular Uruguaya, se divide a su vez en dos capítulos. El primero está dedicado al estudio del tambor afro-uruguayo en sus diferentes aspectos: históricos, estructurales, musicales y sociales. El segundo capítulo aborda las vertientes tradicionales del candombe, es decir, las salidas de los tambores a la calle los días festivos y la comparsa de carnaval, como componentes de la ritualidad de la sociedad uruguaya. La segunda parte – también con dos capítulos- tiene como eje la presencia del candombe en la Música Popular Uruguaya, durante los años de represión y dictadura militar. Sin embargo, en el capítulo tres, además de plantear aspectos generales relativos a la temática principal de este trabajo, amplió el campo de estudio desde el punto de vista histórico y de las prácticas musicales; esto, con el propósito de contar con elementos de comparación y contrastación. El capítulo cuatro, por su parte, estudia los componentes musicales y culturales que retoma del candombe la Música Popular Uruguaya, a través de la descripción y el análisis, así como de los comentarios o impresiones de los propios músicos. Este capitulado cierra con un breve apartado de síntesis. Asimismo, teniendo en cuenta lo imprescindible que para este tipo de estudio resultan los documentos sonoros, se incluye un DVD con los ejemplos musicales aquí referidos.

Antecedentes en el estudio del candombe y de la música popular uruguaya

Como antecedentes en el estudio del candombe constituyen un referente obligado los trabajos de Lauro Ayestarán, quien en los años cincuenta y sesenta realiza los primeros registros fotográficos y de audio de los tambores afro-uruguayos. Destaco el capítulo dedicado a la música negra del libro *La música en el Uruguay* (1953) y “El tamboril afro-uruguayo” (1965). Mientras el primero plantea un panorama general histórico del candombe, el segundo es una descripción de las características del

instrumento que congrega a la cultura afro-uruguaya: el tambor.

Los numerosos y precursores artículos escritos por Coriún Aharonián –continuador de la línea musicológica iniciada por Ayestarán– sobre el candombe y la música popular producida en Uruguay son también referentes ineludibles para este estudio. El rigor en cuanto a los datos e información que éstos proporcionan y el carácter político y social de las reflexiones de Aharonián, aun cuando pudiera discrepar con el eventual radicalismo de las mismas, constituyen aportes sustanciales al estudio de la música uruguaya. Cito como ejemplos los artículos publicados en el semanario de izquierda *Marcha* sobre el carnaval y el *rock* (1973), bajo el seudónimo de Leonel Häinintz y, posteriormente, en el semanario *Brecha*, de los cuales destaco: “La música del tamboril afro-uruguayo” (febrero/1991), “¿Pero qué es un candombe?” (julio/1992) y “Si vos no cantás, no va” (junio/1996). Asimismo, constituyen un referente varias conferencias ofrecidas en encuentros académicos, entre ellas, “Música, negro y matices del racismo en el Uruguay (1991) y “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya” (1997).

Es importante señalar que a partir de mediados de los ochenta se produce un aumento del número de investigaciones dedicadas al candombe y a la música popular.³¹ Estas investigaciones dieron lugar a ensayos, artículos y ponencias en encuentros académicos, así como a publicaciones de mayores dimensiones. Tal es el caso de *Candombe ¡Salve Baltasar! La fiesta del día de Reyes en el Barrio Sur de Montevideo* (2003) de Gustavo Goldman. Si bien el trabajo de Goldman tiene rigor metodológico y constituye un estudio original de gran valor, se centra en el transcurso del siglo XIX y en las prácticas de las décadas más recientes, descuidando los años intermedios. Otro trabajo referido a este mismo tema es *Los candombes de Reyes. Las llamadas* (2000) de Tomás Olivera Chirimini y

³¹ Obsérvese que esto coincide con la redimensionalización de la Música Popular Uruguaya.

Juan Antonio Varese, con prólogo del antropólogo uruguayo, Daniel Vidart, también de carácter histórico y ampliamente documentado.

Los trabajos de Luis Ferreira, específicamente su libro *Los tambores del candombe* (1997), en el cual propone un análisis actualizado de esta expresión musical con un panorama histórico, constituye una referencia importante para entender los toques de los tambores, con las variantes desarrolladas en los distintos barrios de tradición del candombe. Este es un libro de carácter didáctico, dirigido fundamentalmente a la docencia; sin embargo, debo señalar mi discrepancia respecto del enfoque relativo al “estudio de la estructura profunda y simbólica de los tambores” (Capítulo 7), ya que las pretendidas construcciones teóricas respecto de los componentes síquicos y energéticos de las prácticas simbólicas, así como las situaciones de “trance”, no sobrepasan las especulaciones y el oscurantismo. Esto se debe sencillamente a que la ciencia aún no ha logrado explicar, y a mi entender está muy lejos de hacerlo, los procesos neurológicos que ocurren en la experimentación de emociones o sensaciones, con sus repuestas corporales, cuya relación define el complejo sicosomático. En mi opinión, si Ferreira se hubiera remitido a la descripción y análisis de las dinámicas musical y social en el contexto de la llamada, así como al estudio de los significados que vinculan a esta última con las prácticas del pasado y los elementos que la resignifican en el presente no sólo estaríamos en un plano más creíble, sino más inteligible.

En el mismo sentido del análisis de los toques de Ferreira, aun cuando no pretenden ser didácticos, se encuentra también el trabajo de Luis Jure: “¡Perico, suba ahí! Pa y análisis de un solo de repique de Pedro “Perico” Gularte” (1992), donde el autor transcribe y analiza musicalmente un solo completo del reconocido ejecutante de tambor repique del barrio Palermo, en situación real de llamada. Asimismo, de manera conjunta elaboramos el trabajo “Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-

montevideanos” (1992), el cual estudia el proceso que tiene lugar hacia el final de una sección o del total de un toque de tambores. Estos estudios, si bien realizan descripciones bastante minuciosas de la música de los tambores –nada despreciables en el contexto musicológico- y del entorno de producción no insertan al candombe en el contexto socio-cultural. Considero fundamental el estudio de la dinámica de las relaciones sociales, que se construyen en torno a esta práctica, para su comprensión global y para explicar las resignificaciones de la misma.

El libro *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya* (1995) de Guilherme de Alencar Pinto, dirigido a un público no especializado –como la mayoría de las publicaciones sobre música popular-, presenta un conjunto de entrevistas a los protagonistas de la Música Popular Uruguaya de los años sesenta en adelante. Por tal motivo, se convierte en un referente importante, aun cuando la visión sobre Mateo planteada por el musicólogo brasileño es apologética; es decir, se sustenta en la admiración de los músicos uruguayos por este compositor e intérprete y en la suya propia, lo cual enmascara el prácticamente nulo impacto de Mateo en la sociedad uruguaya de los años sesenta y setenta.

Un trabajo relevante en el ámbito de los textos biográficos, pero con escaso rigor metodológico, principalmente en la presentación de las fuentes, es *Alfredo Zitarrosa. Su historia casi oficial* de Eduardo Erro. El trabajo aporta información sobre la trayectoria de este músico dentro y fuera de Uruguay, incluso acerca de su exilio político durante la dictadura, retomando, en muchos casos, las palabras del propio Zitarrosa. Asimismo, *El sonido de la calle* de Milita Alfaro es una especie de biografía –o autobiografía- de Jaime Roos, basada en una serie de entrevistas donde el músico aborda temáticas vinculadas con sus canciones, la música popular y el candombe, entre otros.

Otros dos textos importantes sobre la música popular del periodo dictatorial son el trabajo de Carlos Alberto Martins, titulado *Música*

popular uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa (1986), y una crónica sobre la canción popular uruguaya de Jorge Bonaldi, “El canto popular uruguayo” (Madrid, 1984). Esta última constituyó un informe para los uruguayos exiliados, de manera que se publicó en distintos medios en Francia, Suecia y Cuba. También *Momo encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)* (2004) de Xosé de Enríquez es un referente para este trabajo, aun cuando tampoco presenta un rigor en los datos relativos a las fuentes.

Finalmente, “El tambor de Roos” (2002) y “Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor” (2002), de mi autoría, son un antecedente directo del presente estudio. Desde el punto de vista teórico, los dos trabajos se circunscriben en la propuesta del análisis tripartito de Jean Molino, que retoma Jean-Jacques Nattiez, en el campo de la semiología musical. El primer trabajo analiza las relaciones de una canción en particular con el candombe, mientras el segundo lo hace a partir de un *corpus* mucho más amplio, pretendiendo llegar a conclusiones más generales respecto de las estrategias de incorporación del candombe en la música popular. Si bien mi postura analítica ha variado y no considero al análisis tripartito de Nattiez una posibilidad teórico-metodológica, en tanto descuida un elemento, en mi opinión, sustancial: las relaciones entre los actores sociales en una práctica determinada, tanto el análisis estrictamente musical, como algunas taxonomías se retoman de dichos trabajos.

En el listado bibliográfico se incluyen otras publicaciones sobre la Música Popular Uruguaya, el carnaval y el candombe que, al igual que algunas de las aquí citadas no poseen un rigor teórico-metodológico, dados su corte periodístico o su característica de ubicarse entre la crónica y la literatura. Sin embargo, constituyen referentes fundamentales y necesarios para completar la información y confrontar con los trabajos de índole más académico y con las fuentes documentales.

Fuentes documentales

Las principales fuentes documentales que sustentan este trabajo las he dividido en cuatro grupos, a saber: 1) grabaciones de campo y de estudio realizadas en los años noventa, correspondientes a las cuerdas de tambores de los barrios Sur, Palermo y Cordón; 2) entrevistas realizadas en el año 1992 a ejecutantes de tambor y directores de comparsas de carnaval; 3) producción discográfica, principalmente, de Música Popular Uruguaya editada a partir de los años sesenta y 4) material hemerográfico relativo al carnaval y a la Música Popular Uruguaya, fundamentalmente a partir de 1980.

Entre 1990 y 1995 llevamos a cabo, conjuntamente con Luis Jure,³² un proyecto de documentación de la música afro-uruguaya, parcialmente financiado por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM). El trabajo consistió en realizar una serie de grabaciones de grupos de tres y cuatro tambores afro-uruguayos. Los objetivos fueron básicamente dos: documentar los toques de algunos de los más destacados ejecutantes de tambor del medio candombero y obtener registros de aceptable calidad para fines de investigación.

La selección de los ejecutantes que serían incluidos en este acervo no fue una tarea fácil, principalmente, por el número de tamborileros de varias generaciones, que destacan por sus habilidades musicales. Los criterios de selección manejados fueron dos. Por un lado, los registros debían representar los estilos de los barrios de mayor tradición en la práctica del tambor –Sur, Palermo y Cordón–. Por otro, la conformación de estas pequeñas cuerdas de tambores debía tomar en cuenta a quienes habitualmente tocan juntos. En esa misma época realizamos también grabaciones de campo de las llamadas de los días festivos, desarrolladas en

³² Docente de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República de Uruguay.

esos mismos barrios.

Este pequeño acervo documental en audio o vídeo, junto con la producción de música popular con referentes en el candombe, constituyen las principales fuentes para este trabajo. La posibilidad de identificar los recursos musicales procedentes del candombe, que aparecen con mayor frecuencia en la música popular, así como un conjunto de elementos culturales también evidenciados en esta última, se sustenta en el estudio comparativo entre ambas fuentes.

En 1992 llevamos a cabo un conjunto de entrevistas a reconocidos ejecutantes de tambor y directores de comparsa de los distintos barrios antes mencionados, entre otros, a Waldemar “Cahila Silva y a Fernando “Lobo” Núñez del barrio Sur, a Gustavo Oviedo, Raúl “Neno” Magariños, Luis y Eduardo “Malumba” Giménez del barrio Palermo, así como a Rodolfo “Pelado” Rodríguez, César Pintos y Mimo Rosa de Cordón. Dichas entrevistas fueron hechas con el propósito de esclarecer, complementar y confrontar, a través de la dimensión émica, la información recibida mediante una observación participante de la práctica del candombe, procesada por quienes realizamos la investigación. Los temas de las entrevistas se vincularon, a grandes rasgos, con cuestiones técnicas referidas al toque y a la construcción de los tambores, con los significados que la práctica del candombe tiene para cada uno de ellos y para su barrio, así como con los cambios por ellos percibidos en la práctica del tambor.

Un elemento a señalar es que la información más importante recibida de los ejecutantes y constructores de tambor o de los integrantes de las comparsas de carnaval provino de conversaciones informales, mantenidas en reuniones familiares o en visitas ocasionales, cuando las relaciones eran más igualitarias y no investigador-investigado. En este sentido destaco, además de los ya citados, a Graciela Pintos, Fernando “Hurón” Silva, Sergio Ortuño, Cacho Giménez, Édison “Palo” Oviedo, Hebert Piriz y Mokambo, entre muchos otros. Insisto, entonces, que el

mayor aprendizaje por mi parte se desarrolló en este contexto, el cual incluyó también la participación, respetando los roles establecidos, en las salidas de los tambores de los días festivos y en la comparsa de carnaval.

Por su parte, el análisis de la Música Popular Uruguaya con rasgos del candombe se realizó a partir de una selección discográfica de compositores, intérpretes o grupos musicales. Esta selección comprende el periodo transcurrido desde los años sesenta a finales de los ochenta, aproximadamente, e incluye a Alfredo Zitarrosa, Eduardo Mateo, Ruben Rada, Los Olimareños, José Carbajal, Jorge Galemire, Mariana Ingold, Osvaldo y Hugo Fattoruso, Mario “Chichito” Cabral y Jaime Roos, entre otros. Destaco que los criterios de selección aplicados no fueron los mismos para cada caso; en algunos predominó el reconocimiento de los músicos al aporte realizado en términos de la composición e interpretación del candombe, mientras en otros la relevancia del compositor o intérprete para la sociedad uruguaya, además de las características musicales y extramusicales de una composición en particular.

Finalmente, en 1990 realicé una primera recopilación de material hemerográfico relativo al candombe, fundamentalmente respecto del carnaval. Asimismo, de manera no muy sistemática, recopilé entrevistas, críticas y artículos sobre ciertos compositores populares; algunos de ellos son Jaime Roos, Ruben Rada, Alfredo Zitarrosa y Eduardo Mateo. Esta recopilación, actualizada para el presente estudio, tiene el propósito de complementar la información proporcionada por las citadas fuentes, respecto de la construcción de símbolos arbitrarios, que inciden en la conformación y reconocimiento de las identidades colectivas.

Elementos teórico-metodológicos

En este apartado expongo, en términos generales, algunos de los conceptos teóricos que sustentan las reflexiones realizadas en este trabajo. Otro conjunto de conceptos o metodologías de análisis se plantearán

oportunamente en los capítulos correspondientes.

Preguntarse por la incorporación del candombe en la Música Popular Uruguaya significa, en primera instancia, observar cuáles son los elementos culturales y musicales que esta última ha utilizado como referentes. Por lo tanto, es imprescindible abordar los aspectos musicales y sociales que conforman la práctica del candombe. Pero también es importante reflexionar sobre los procesos de apropiación de la cultura afro-uruguaya, experimentados en los distintos ámbitos musicales.

Por su parte, pensar en los procesos de apropiación de la música de los sectores subalternos, entre los que se encuentra la práctica del candombe, significa pensar también en eventuales procesos de revalorización y legitimación y, por lo tanto, de resignificación y redimensionalización de las prácticas culturales, en tanto pueden derivar en la construcción de nuevas identidades colectivas. Esto me ha llevado a definir y a abordar el objeto de estudio desde dos perspectivas, la musicológica y la antropológica. Precisamente, estos dos enfoques se manifiestan en este estudio aproximativo mediante la confluencia de aspectos musicales y socio-culturales e históricos.

El objetivo principal de este trabajo es mostrar la presencia de elementos musicales y culturales propios del candombe en la Música Popular Uruguaya de los años sesenta, setenta y ochenta, una época en que se abre un diálogo explícito entre la Música Popular Uruguaya y el candombe, así como un proceso de resignificación y redimensionalización paralelo, en un contexto de cambios socio-políticos. De manera que la contrastación con ideas anteriores acerca del candombe o planteadas desde otros ámbitos de la música, resulta crucial. Por lo tanto, se abordarán ejemplos musicales que muestren al candombe en el ámbito del tango rioplatense o en el de la música de la tradición de las Bellas Artes.

Lo émico y lo ético

Las posturas teóricas respecto de los enfoques émico y ético son variadas y van desde el planteamiento de consideraciones antropológicas puramente émicas hasta la eliminación de esta distinción, como sucede con Lévi-Strauss, en tanto lo émico se encuentra en lo ético.³³ Por mi parte, deshecho desde el comienzo las pretendidas concepciones puramente émicas, pues a mi entender sólo intentan solapar las ideas del investigador. Toda investigación es una construcción de una realidad llevada a cabo por el especialista. Si bien esta construcción integra lo émico, el análisis está supeditado a las capacidades del estudioso y a su formación académica, a su postura ideológica y a su honestidad en términos académicos. En este sentido retomo el planteamiento de Marvin Harris –de la corriente materialismo cultural– el cual propone una distinción entre estas dos categorías. La importancia del enfoque de Harris es la posibilidad de confrontar las ideas del investigador con la información proporcionada por los actores sociales, admitiendo una confluencia total, parcial o, incluso, una divergencia entre ambas.

Considero pertinente aprovechar esta sección para mencionar mi doble papel en esta investigación: émico y ético. El papel émico queda establecido por mi historia personal y mi posición ideológica en la construcción y análisis del objeto de estudio. El papel ético, por su parte, está vinculado con mi formación académica y con el hecho fundamental de que mi cultura no coincide en todos sus términos con la cultura negra, sino refleja también esa zona de contacto, ya referida para el contexto del candombe en sus distintas vertientes.

Las nociones de transculturación y zona de contacto

El término transculturación fue acuñado por el musicólogo cubano Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*.

³³ Lévi-Strauss, 1989, capítulo “Estructuralismo y ecología”.

La definición del término propuesta por Ortiz, que aparece en una recopilación de textos realizada por Isaac Barreal, titulada *Etnia y sociedad*, es la siguiente:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neo-culturación*. Al fin, como sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta a cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.³⁴

De acuerdo con el fragmento citado el término transculturación define un proceso permanente de retroalimentación entre culturas, que da lugar a una nueva cultura, una nueva realidad, también en constante transformación. Sin embargo, el “abrazo de culturas” no contempla las relaciones asimétricas establecidas entre las mismas. Alcanza con pensar en la conquista de América para entender que no siempre el encuentro de culturas constituye un acto de amor.

Por otra parte, el objeto de estudio aquí propuesto requiere de un planteamiento que tome en cuenta no sólo las relaciones desiguales entre culturas, sino entre clases, sectores o grupos sociales, lo cual hace necesario replantear este concepto vinculándolo con el de zona de contacto. Mary Louise Pratt define la zona de contacto como un espacio social donde

³⁴ Ortiz, 1993: 148.

“culturas desiguales se encuentran, chocan y luchan entre sí, a menudo en relaciones altamente asimétricas de dominio y subordinación como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas como se viven en el mundo hoy en día”.³⁵ La zona de contacto constituye un espacio en el cual sucede un intercambio simbólico entre clases, sectores o grupos sociales, desde grupos dominantes a subalternos y viceversa. La zona de contacto entre las culturas negra, indígena, blanca y mestiza, basada en componentes raciales, fue una condición necesaria para el surgimiento del candombe. Sin embargo, es necesario no perder de vista que los componentes raciales incidieron –y en algunos contextos continúan haciéndolo– en la conformación de la estructura social. No es casualidad que la mayor parte de la población negra en Uruguay siga perteneciendo a las clases bajas, dada la dificultad de eludir el peso de una historia de esclavitud y marginación.³⁶ Por lo tanto, planteo la noción de transculturación asociada a la de zona de contacto entre sectores, grupos o fracciones de clase, en tanto contribuye a explicar el proceso de apropiación del candombe por la Música Popular Uruguaya.

Los conceptos de espacio social, campo, capital simbólico y habitus

La aplicación de los cuatro conceptos de Pierre Bourdieu en la exploración y reflexión planteadas en este contexto de estudio, por razones obvias, no se realiza de manera estricta en los términos que el antropólogo y sociólogo

³⁵ Pratt Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londres, 1992: 4. Citada por Lucas, 2003: 75.

³⁶ En el año 2005 participé en el IV Coloquio internacional de Musicología, organizado por Casa de las Américas, con una ponencia titulada “Las vertientes de la música afro-uruguaya: una aproximación al estudio de las manifestaciones populares del candombe en Montevideo, a partir de los 70’”. En dicha ocasión me referí al racismo en Uruguay, lo cual despertó el disgusto del agregado cultural de la Embajada Uruguaya en Cuba (no recuerdo su nombre), que se encontraba presente. En esos momentos lo definí como un racismo solapado. Jill Foster lo define como “racismo por omisión”: en tanto se niega la existencia de racismo no se desarrollan políticas estatales para eliminarlo. (Citado en Bucheli y Cabella, 2007, *op. cit.*)

francés lo hizo en relación con su propia sociedad. Veamos, entonces, cómo se articulan estos conceptos en el presente ámbito de análisis.

El campo de la música –estructurante y estructurado- se encuentra inserto en un espacio de mayores dimensiones, denominado espacio social, el cual comprende el conjunto de las prácticas simbólicas o significantes³⁷ de la sociedad uruguaya. Debido a que en el campo operan jerarquías sociales, la dinámica de interacción entre los productores o compositores de música popular con referentes en el *candombe* y quienes tradicionalmente han desarrollado la práctica del mismo es la de clase (sector, grupo o fracción social),³⁸ definida por el acceso desigual a la educación y a los medios de producción y difusión, y en nuestro caso particular, por una historia de diferenciación racial. Esta relación de clase da cuenta de la mencionada zona de contacto.

Asimismo, tanto en el espacio social como en el campo los lugares ocupados por los actores sociales están determinados por un conjunto de elementos o variables, que definen el modo de distribución de los distintos tipos de capital –económico, cultural, social-. O, lo que es lo mismo, cómo se conforma el capital global o simbólico. Por lo tanto, el capital global determina la pertenencia a una clase (sector, grupo o fracción social).

Dentro del campo de interacción social aquí abordado se encuentra el conjunto de prácticas musicales, a través de las cuales se observan las diferenciaciones sociales, asociadas a las condiciones de producción, circulación y consumo: 1) música perteneciente a la tradición de las Bellas Artes (música de arte o culta); 2) prácticas musicales de tradición regional o local, con manifestaciones urbanas y rurales y 3)

³⁷ En términos de Raymond Williams.

³⁸ Las diferentes clases o fracciones de clase se definen, según Pierre Bourdieu, en base al *volumen global de capital*, conformado por un conjunto de variables, entre ellas, el capital cultural y el capital económico. Por lo tanto, existen clases y fracciones que están “mejor provistas simultáneamente de capital económico y cultural hasta las que están desprovistas en estos dos aspectos”, incluso, puede haber un predominio de uno u otro. (Bourdieu, 2003: 113 y ss.)

música popular con repertorios de distinto origen –urbano, rural o foráneo-, que incluye dos variantes, una destinada a ser bailada y otra para ser escuchada y, eventualmente, cantada por el público receptor.³⁹ En este caso particular se analizan las intersecciones entre el segundo y el tercer grupo, respecto del *candombe*.

El capital global o simbólico se entiende, en lo más esencial, como la suma de capital económico y cultural –incluidos los talentos individuales-, dentro de un espacio sociocultural y económico determinado. Éste capital se puede resumir al prestigio –capital social- otorgado a quienes poseen un conjunto de atributos que, en principio, son relativos a su clase y espacio de dominio. La posesión de este capital en los músicos que han retomado y difundido el *candombe* en un marco de solidaridad y respeto les ha permitido ocupar las posiciones jerárquicas dentro de este sector del campo de la Música Popular Uruguay en los años ochenta. Estos músicos fueron quienes desplazaron, entre otros, a los folcloristas de los años sesenta y setenta, en tanto reproducían a los grupos argentinos, y a la música en inglés.

El *habitus* en la interacción social mencionada constituye un nivel de saber compartido, en cuanto a espacio, tiempo y lenguaje, que incide en las formas de vinculación y acción. Dicho concepto adquiere gran relevancia para este estudio, debido a que la apropiación del *candombe*, por parte de un sector de los músicos populares en Uruguay, se sustenta, precisamente, en la construcción de un saber colectivo. Este *habitus*, producto del devenir histórico, varía de acuerdo con la posición de los actores en el espacio social y en el campo. Por lo tanto, es nuevamente la noción de zona de contacto quien opera al momento de pensar en el intercambio simbólico entre los músicos populares y los practicantes del *candombe*. Son varios los músicos, como veremos en la segunda parte, que

³⁹ En el entendido de que toda la música es susceptible de ser comercializada, la conocida denominación de música comercial no opera como categoría.

sugieren o plantean explícitamente vínculos diversos con la cultura afro-uruguaya. Estos vínculos tienen, en la mayoría de los casos, una proyección afectiva hacia la gente y hacia el barrio.

En síntesis, el espacio social, como una representación abstracta, está conformado por campos de interacción social, atravesados por clases, fracciones, sectores sociales y zonas de contacto entre ellas. Los campos estructurados a partir del desarrollo de un *habitus* y de la posesión de distintos tipos de capital, con un volumen diferenciado, no sólo dan cuenta de la complejidad de las relaciones sociales establecidas en su interior, sino de la movilidad social propia de las alteraciones producidas en las relaciones entre los distintos componentes de este espacio, vinculado, a su vez, con los procesos histórico-sociales.

Todas las ideas y conceptos planteados en este apartado se articulan en el transcurso del presente trabajo con la flexibilidad propia de todo análisis sociocultural, debido a que la complejidad de las relaciones sociales en torno a la música impide la aplicación de estructuras teórico-metodológicas rígidas. Estas últimas limitan la construcción de una realidad en permanente transformación y resignificación.

Primera parte

El tambor afro-uruguayo y las vertientes tradicionales del candombe

Capítulo 1.

El tambor afro-uruguayo

En tanto el candombe constituye una práctica que gira en torno a un instrumento musical es imprescindible abordar el estudio de este último con el fin de explicar el contexto sociocultural en el cual dicha práctica se desarrolla y así establecer un conjunto de referentes musicales y simbólicos, mismos que los músicos retoman en la composición o en la interpretación de candombes.⁴⁰ El presente capítulo, entonces, está dedicado a la descripción de los componentes estructurales y musicales del tambor y de las llamadas de tambores afro-uruguayos. El siguiente, por su parte, aborda los aspectos simbólicos, cuya génesis se encuentra en las vertientes tradicionales de la práctica del candombe.

Si bien este estudio se centra en los años sesenta, setenta y ochenta la descripción del tambor se basa en la comparación y contrastación de documentos y bibliografía de diferentes épocas, así como en la observación sistemática realizada a partir de 1990. Esto me ha llevado a percibir una ausencia de cambios importantes en los aspectos más esenciales de la práctica del tambor, al menos, a partir de los años setenta. Esta continuidad se observa también, en cierta medida, respecto de las vertientes tradicionales del candombe. Sin embargo, en tanto lo considere relevante para el presente estudio plantearé oportunamente los casos en que algunas transformaciones se ponen de manifiesto.

La propuesta metodológica, dirigida a la investigación y descripción de los instrumentos musicales folclóricos, en la que pretendo basarme para el estudio del tambor afro-uruguayo es la de Marianne

⁴⁰ Aunque la música es una manifestación de carácter simbólico hago esta categorización con el propósito de distinguir entre los componentes musicales y los que no lo son.

Bröcker y Erich Stockmann.⁴¹ Estos autores establecen cuatro categorías de análisis tendientes a la descripción sistemática de los instrumentos musicales, a saber: 1) ergológica y tecnológica, 2) fisiológica y musical, 3) folclórica-sociológica y 4) etnohistórica.

La primera de ellas incluye la descripción de los aspectos técnicos relativos a las partes constitutivas del instrumento, tanto las funcionalmente importantes como las accesorias, así como la forma en que es construido, desde el material empleado hasta las herramientas para su construcción. Dentro de este aspecto ergológico también se encuentran los elementos vinculados con el oficio de constructor y la transmisión del mismo. La segunda categoría, definida como fisiológica y musical, refiere a las características musicales del instrumento, las técnicas de ejecución y de afinación, así como el repertorio musical desarrollado por éste. Finalmente, las categorías folclórica-sociológica y etnohistórica dan cuenta, respectivamente, del uso y de la función del instrumento en una cultura determinada, además de la historia y difusión del mismo.

Adaptando la propuesta esbozada a la práctica del candombe y a los requerimientos de este trabajo, propongo analizar en este capítulo el siguiente conjunto de aspectos:

1. Antecedentes en el estudio del tambor afro-uruguayo: precisiones sobre los trabajos de Lauro Ayestarán.
2. Aspectos históricos: el tambor en la prensa y las crónicas del siglo XIX y su función en el ámbito social.
3. Aspectos estructurales: definición y clasificación, componentes y construcción. Tipos de tambor, afinación, toques básicos y técnicas de ejecución.
4. Aspectos vinculados con su aprendizaje.
5. Las cuerdas de tambores y su conformación.

⁴¹ Bröcker y Stockmann, 1992.

6. La dinámica del toque.

1. Antecedentes en el estudio del tambor afro-uruguayo: precisiones sobre los trabajos de Lauro Ayestarán

Los trabajos realizados por Ayestarán constituyen una muestra del carácter de los primeros estudios musicológicos sobre el candombe. Por lo tanto, además de constituir referentes con rigor metodológico, estos trabajos permiten una aproximación a la imagen social del candombe, en una época en que aún no era reconocido como un componente identitario de la cultura uruguaya. De esta forma, constituyen también un punto de partida para reflexionar sobre los factores que pudieron operar en la resignificación del candombe en las décadas posteriores.

Dentro de los precursores estudios de Ayestarán sobre la música uruguaya⁴² me interesa referirme a los citados en la introducción; es decir, al capítulo “Música negra” de su libro *La música en Uruguay* (1953) y a “El tamboril afro-uruguayo” (1965). Las precisiones realizadas a continuación respecto de los elementos que manifiestan la concepción de dicho autor sobre el candombe y el tambor no tienen por objeto su descalificación, sino establecer un camino hacia una descripción actualizada de este instrumento.⁴³

En primer término, Ayestarán no discrimina entre las características esenciales de un tambor y las secundarias o circunstanciales, dejando de lado algunos aspectos de relevancia. Por qué establecer intervalos respecto de la afinación del tambor, si la idea es elevar lo más posible el sonido hasta que la altura permanezca estable. O decir que el palo se toma con la mano derecha o el tambor se cuelga de ese mismo lado,

⁴² *El folklore musical uruguayo* (1967) y *Teoría y práctica del folklore* (1968), abordan también el candombe.

⁴³ Recuérdese que es Ayestarán quien ubica al candombe en el ámbito del folklore.

cuando todo esto es relativo a las posibilidades del ejecutante, en relación con si es diestro o zurdo. O hablar de los precios de los tambores sin referirse a la existencia o no de un mercado y sin establecer relaciones con los precios de otros productos, lo cual permitiría acercarse al valor comercial e, incluso, simbólico de este instrumento para la sociedad uruguaya.

En segundo término, llamo la atención sobre la utilización del vocablo “tamboril” para designar a este instrumento. En el lenguaje cotidiano de quienes practican el candombe la palabra que denomina a dicho instrumento es tambor. Así lo llaman también, desde hace varias décadas, los estudiosos de esta manifestación cultural y, en general, los músicos populares cuya actividad se inicia en la segunda mitad de los años sesenta. Sin embargo, es importante mencionar la existencia de referencias al “tamboril” en las crónicas del siglo XIX y en la prensa, incluso en la del siglo XX.⁴⁴

Por otra parte, este término ha sido utilizado en canciones populares del siglo XX, fundamentalmente en las generaciones anteriores a la de los citados músicos de mediados de los años sesenta, quizás con propósitos de orden poético, como preservar una rima, o acaso porque era el vocablo más utilizado en determinados sectores sociales. Existen varios ejemplos al respecto. Uno de ellos es “Adiós mi barrio” (1930), compuesta originalmente como tango de *troupe* por Víctor Soliño (Bayona, España, 1897-Montevideo, 1983) y Ramón Collazo (Montevideo, 1901-1981), con motivo de la demolición de la parte sur de la muralla que había cercado a la Ciudad Vieja. Esta canción es adaptada al candombe por José Luis “Pepe” Guerra (Treinta y Tres, 1943) en 1978,⁴⁵ quien modifica la armonía y la melodía, así como parte de la letra. Esta última versión de “Adiós mi barrio” tuvo una importante aceptación en Uruguay. El uso de la palabra

⁴⁴ Ferreira, 1997, *op. cit.*: 79.

⁴⁵ *Ibid.*: 5.

tamboril permite conservar la rima 1-3, como se observa en los siguientes versos: Y en las noches de luna febriles / al compás rezongón de las olas / los muchachos con sus tamboriles / ya no entonan su alegre canción.

Otro ejemplo es “Palo y tamboril” (ca. 1965) con letra de Georges Roos (Francia, 1925-¿España?, 1995) y música de Manuel “Manolo” Guardia (Montevideo, 1938). Ney Peraza reproduce, en su *Cancionero para guitarra* dedicado al candombe, un fragmento significativo de una entrevista realizada por Jaime Roos (Montevideo, 1953) a su tío Georges. Las palabras de Georges Roos a propósito de esta canción sustentarían la idea de que el término tamboril pudo haber tenido un uso extendido al menos entre los productores y consumidores de esta música:

‘Palo y tamboril’ era como definir el candombe en un par de palabras. Era, en cierto modo, el reconocimiento de una cosa autóctona, pero una cosa proyectable. La idea era proyectar. De ahí que yo insistía en hacerlo con orquesta grande la primera vez [con el Grupo del Plata], y con voces y americanizarlo –no tengo ningún reparo en decirlo, porque para proyectarlo afuera había que hacerlo así-. Había que jazzearlo un poco, digamos. Que era a lo que estábamos acostumbrados, esas grandes orquestas americanas que visten.⁴⁶

La terminología empleada por Ayestarán en sus trabajos refleja, en cierta medida, un uso extendido de tamboril, pero no a quienes integran la cultura afro-uruguaya. Una prueba de ello se manifiesta en las entrevistas realizadas por el musicólogo uruguayo, al menos en las que tuve oportunidad de escuchar, donde el término empleado por los entrevistados es “tambor”. La pregunta es si esta denominación de tamboril, procedente de muy atrás en el tiempo, se relaciona con una subvaloración de la cultura

⁴⁶ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 1994; citada por Peraza, 1998: 38.

negra o si ésta pretendió, en algún momento, diferenciar al instrumento con forma de barril del tambor militar. Aunque no existe la posibilidad de contestar estas preguntas a partir de datos concretos, me arriesgo a decir que la respuesta combina ambas hipótesis. Sin embargo, en el caso específico de Ayestarán, la utilización del término tamboril podría responder a un principio metodológico purista, de conservar una denominación considerada por él histórica.

Mi posición al respecto es la siguiente: si los practicantes de candombe utilizan la palabra tambor, el uso de tamboril, por mi parte, generaría una distancia poco recomendable e innecesaria en este caso, entre lo ético y lo émico. Por lo tanto, la denominación que emplearé a lo largo de este trabajo es la de tambor, explicitando a lo sumo el elemento afro-uruguayo o afro-montevideano. Asimismo, y con el riesgo de parecer incoherente, llamaré al ejecutante de tambor, no tamborero, sino tamborilero, respetando también el uso extendido de tal denominación no sólo entre quienes tocan el tambor, sino en la sociedad uruguaya.

2. Aspectos históricos: el tambor en la prensa y en las crónicas del siglo XIX, y su función en el ámbito social

Las referencias respecto del tambor afro-uruguayo en el siglo XIX son escasas. Subsisten algunos relatos de cronistas que acertaron pasar por esas tierras presenciando ciertos hechos plasmados en el papel con una visión muchas veces tan subjetiva como ofensiva. También existen algunos volúmenes con información recopilada de documentos oficiales o periódicos de la época, incluso, con anécdotas que trascendieron el momento histórico, recogidas por algún estudioso o escritor, quien nos transmitió una de tantas versiones sobre un hecho determinado. Sin dejar de tener en cuenta estos elementos tomé algunos fragmentos de

Tradiciones y recuerdos. Montevideo Antiguo (1888) de Isidoro de María, así como varios de los documentos o publicaciones citados fundamentalmente por Ayestarán, con el propósito de contextualizar a este instrumento y percibir su posible evolución, tanto en la estructura como en su función.

La costa sur era el lugar de los *candombes*, vale decir la cancha, o el *estrado* de la raza negra, para sus bailes al aire libre.

Si la raza blanca bailaba al compás del arpa, del piano, del violín, de la guitarra o de la música de viento, ¿por qué la africana no había de poder hacerlo también al son del tamboril y de la marimba?

Si la una se zarandeaba en el fandango, el bolero, la contradanza y el pericón con sus figuras y castaño, bien podía la otra sacudirse con el *tan-tan* del candombe.

Los domingos, ya se sabía, no faltaba el candombe, en que eran piernas lo mismo los negros, viejos y mozos, que las negras, con licencia “de su merced el amo o la ama”, salvo si eran libertos o esclavos de algún amo de aquéllos que los trataban a la baqueta, sin permitirles respiro.

Cada *nación* tenía su canchita de trecho en trecho, media alizada a fuerza de talón, o preparada con una capita de arena, para darle al *tango*.⁴⁷

Los congos, mozambiques, benguelas, minas, cabindas, molembos, y en fin, todos los de Angola hacían allí su rueda, y al son de la tambora, del tamboril, de la marimba en el mate o porongo, del mazacalla y de los palillos, se entregaban contentos al candombe con su *calunga cangué* ... *eee elumbá*, y otros cánticos,⁴⁸ acompañados con las palmadas *cadenciosas* de los danzantes, que movían piernas, brazos y cabeza al compás de aquel *concierto* que daba gusto a *los tíos*. Y siga el *tango*, y el

⁴⁷ Nota de la autora. Con este mismo vocablo se denomina al género popular rioplatense que surge a finales del siglo XIX.

⁴⁸ Nota de la autora. Estos cánticos se perdieron en el tiempo. Si bien el espectáculo de las comparsas de carnaval llevan canciones compuestas especialmente para la ocasión, no es posible asociar estas últimas con tales cánticos. Esto determina la ausencia de un estilo de canto, que haya llegado a nuestros días junto con el candombe.

chinchibirin chindá, chinchí, y el tan-tan del divertimento de las clases, y de la multitud que, siguiendo la costumbre, iba a festejarlo en el paseo del Recinto.

Y cómo se divertían las amitas y los amitos en aquel pasatiempo, viendo a tía Juana, a tía Francisca, a tía Pepa, y a la *mostacilla* de negritas y negritos, bailando el candombe!

Y las mamás riendo con ellas, y los papás entre graves y sonrientes haciéndoles lugar para que vieran a su gusto, y aflojando unos vintenes para el platillo que circula [...] pidiendo para la sala. [...] El *tango* se prolongaba hasta la puesta de sol [...]⁴⁹

A través del fragmento citado se puede constatar, por un lado, la presencia de otros instrumentos interactuando con el tambor; por otro, que al menos en las primeras décadas del siglo XIX⁵⁰ en Montevideo el tambor se utilizó como instrumento acompañante de los cantos y las danzas de los africanos y sus descendientes. El instrumental estaba conformado, en ese entonces, por idiófonos –mazacallas, mates, marombas, tacuaras- y otro membranófono llamado “macú”, descrito como un tambor de grandes dimensiones. Sin embargo, y aunque no se tiene noticias acerca de cuándo desaparecieron tales instrumentos y cánticos de las fiestas, en las crónicas, prensa y documentos oficiales del siglo XIX destaca la presencia de ese membranófono denominado tambor o tamboril. Uno de tales documentos es un decreto emitido por la policía en 1839, dirigido a reglamentar “los bailes denominados candombes, con el uso del tambor”.⁵¹ Asimismo, la edición del 27 de noviembre de 1834 de *El Universal* reproduce, en la sección de Correspondencia, un “Canto patriótico de los negros. Celebrando á la ley de libertad de vientres y á la Constitución”, suscrito por

⁴⁹ De María, 1957: 280-281.

⁵⁰ Obsérvese que De María describe hechos ocurridos décadas antes, por tanto, es posible que no los haya presenciado.

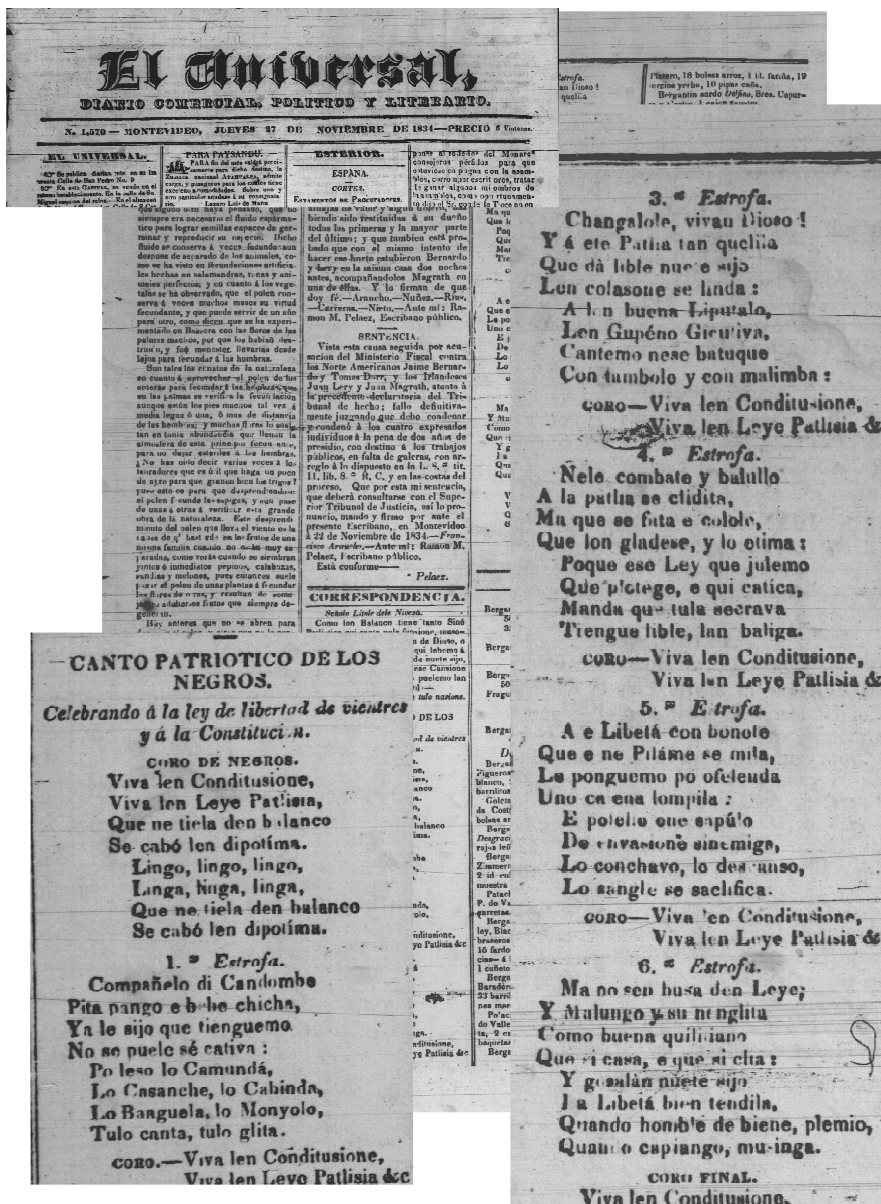
⁵¹ De María, citado por Ayestarán, 1953, *op. cit.*: 71.

“Sinco siente neglo de tulo nasione”. En dicho canto, en español bozal,⁵² aparece la palabra candombe⁵³ (primera estrofa) y alude al batuque con tambores y marimba (tercera estrofa), tal como se observa en la reproducción del documento. (Imagen 1.) También Goldman en su libro incluye algunas referencias al tambor, tomadas de la prensa del siglo XIX: “al son del tamboril y de sus cantinelas al estilo de las avejas” o “al son de pitos y tambores”.⁵⁴

⁵² Se denomina bozal al español hablado por los esclavos de origen africano.

⁵³ Según Ayestarán, ésta sería la primera aparición de la palabra candombe en la prensa. Asimismo, señala que, al año siguiente, este canto se adjudicó a Francisco Acuña de Figueroa, autor de la letra del “Himno Nacional” de Uruguay. (*Ídem.*)

⁵⁴ Respectivamente, “El candombe” en *El Pueblo*, 14 y 15 de enero de 1866 y “Fiesta de Reyes”, en *El Comercio del Plata*, 6 de enero de 1859. (Goldman, 2003, *op. cit.*: 93.)



1. “Canto patriótico de los negros”, *El Universal*, Montevideo, 27 de noviembre de 1834. Reproducción: Biblioteca Nacional, Uruguay.

Marcelino Bottaro en su artículo “Rituals and Candombes” (1930) señala la ineludible presencia del tambor, como parte de los rituales y como acompañamiento de los cantos y las danzas de los africanos y afrodescendientes, durante la primera etapa del candombe, ubicada históricamente a finales del siglo XVIII y principios del XIX. En palabras de Bottaro: “Todas las reuniones observaban en sus ceremonias los mismos rituales, es decir, cantos, bailes, etc., con el obligado repiquetear de los tamboriles.”⁵⁵

Respecto de la forma de ejecución de este instrumento menciono una litografía de un dibujo al carbón, publicada en *El tambor de la Línea no. 2*⁵⁶ (1843) con los tambores en primer plano. Los ejecutantes los llevan colocados entre las piernas flexionadas y no se aprecia percutor alguno. Asimismo, en la revista *Rojo y blanco* (1901) aparece un dibujo de Hermenejildo Sábat en el cual los tambores, tocados con las dos manos, se encuentran colgados hacia el costado, tal como sucede a lo largo del siglo XX. Esto último resulta bastante lógico, si tenemos en cuenta que facilita el desplazamiento de largos trechos durante el toque. La escritora española Eva Canel, por su parte, escribe lo siguiente acerca del candombe, en 1874:

Reúnense los negros en un salón; un músico, sea dicho con perdón del arte, cajea un bombo descomunal dando acompasadamente con las palmas de las manos en aquella especie de cajón, mesa o tambor montenegrino, domador de esos callejeros.⁵⁷

Probablemente Canel no se refiera al tambor o tamboril afro-uruguayo, ya que este instrumento –por lo que muestran las imágenes- no tenía las

⁵⁵ Citado por Ayestarán, 1953, op. cit.: 63.

⁵⁶ El título de la publicación refiere al tambor militar sin bordonas.

⁵⁷ *Ibid.*: 78.

grandes dimensiones sugeridas en el texto.⁵⁸ En los extractos ampliados de la siguiente imagen, fechada en 1908, la cual muestra una Sociedad de negros y lubolos⁵⁹ con su atuendo carnavalero, los tambores no se ven “descomunales”, inclusive aparecen más pequeños que en los registros fotográficos de los años cincuenta y setenta. (Compárese imágenes 2., 3. y 10.) Asimismo, a diferencia de los mencionados dibujos de la época, aquí se observa el percutor en la mano de varios de los tamborileros, ubicados en el sector derecho de la imagen. ¿El instrumento se habría tocado en algún momento directamente con las manos ó las distintas naciones africanas presentes en Montevideo tendrían técnicas de ejecución diferentes y fue una de ellas la que se preservó?

⁵⁸ Llamo la atención sobre un artículo de Oscar Montaña en el cual señala que los antiguos nombres de los tambores eran “macú”, “bombo” y “congo”, lamentablemente el autor no indica la fuente. (Montaña, 2007: 16)

⁵⁹ Con este término se usó designar al blanco disfrazado de negro, aunque en realidad correspondía a uno de los grupos culturales llegados a Montevideo. Al respecto es importante destacar que los blancos, tal como lo demuestra la fotografía, forman parte de la comparsa de negros, lo cual establecería una diferencia con los sucedido en Buenos Aires, donde –según lo ya referido– los blancos se habrían apropiado de esta práctica cultural.



2. Sociedad de negros y lubolos en un tablado callejero, Montevideo, 1908. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

No hay duda de que la ejecución de los tambores de origen africano con ambas manos ha sido la forma más extendida. Quizás sea esta situación la que construyó el imaginario de los dibujantes de la época y, por qué no, del común de la gente. Incluso, para la interpretación del “afro”, parte del espectáculo de la comparsa de carnaval, al menos desde la segunda mitad del siglo XX, los tamborileros colocan el instrumento entre sus piernas y lo tocan con las dos manos –sin percutor-. Esto me lleva a otra pregunta: ¿constituye la forma de ejecución del tambor afro-uruguayo –con mano y palo- una herencia africana directa ó una consecuencia del proceso de

transculturación señalado en la introducción a este trabajo?

Al respecto consigno la siguiente información. En lo que hoy es la República de Ghana⁶⁰ esta técnica de ejecución se observa con frecuencia en uno de los tambores del ensamble llamado *fontonfrom* de los asante. Dicho ensamble lo integran dos tambores en forma de barril o cilíndrica, los *fontomfrom* propiamente, y dos tambores en forma de copa –*atumpam*–, que se ejecutan con dos percutores en forma de gancho. Este conjunto contiene también tres tambores con soporte denominados *adedemma*, *penten* y *apentemma*; mientras los dos últimos se ejecutan directamente con las manos, el primero de ellos se suele tocar con mano y palo, aun cuando también es posible hacerlo con dos percutores o utilizando la mano libre como apagador del sonido.⁶¹ Por otra parte, el tambor africano parlante, con forma de reloj de arena, si bien se ejecuta con un percutor, existe la posibilidad técnica de que la mano libre intervenga en el toque. Sin embargo, lo cierto es que la ejecución de los tambores con mano y palo, además de no ser habitual ni de rigor en África –en tanto lo común es percudirlo con las dos manos ó con dos percutores–, tampoco aparece como una posibilidad en América Latina y en El Caribe –al menos en los ámbitos seculares–, aun cuando la procedencia de los esclavos fue prácticamente la misma.

3. Aspectos estructurales: definición, clasificación, componentes y construcción del tambor

De acuerdo con la conocida clasificación de instrumentos realizada por

⁶⁰ Me permito incluir algunos datos sobre la población de origen africano mayoritaria en Montevideo, de acuerdo con el censo de 1812. Región Bantú: África Oriental 13% (Mozambique) y África Ecuatorial 58% (Congo 23% y Angola 35%); Región Occidental: 58% (Mina –Ghana, Togo, Benin y Nigeria- 15%, Guinea 11% –Nigeria- y otros. (Véase Ferreira, 1997, *op. cit.*: 29 y ss.)

⁶¹ Véase Meyer, 1997: 55-56, 62 a 65 y 241.

Hornbostel y Sachs, el tambor afro-uruguayo es un membranófono de golpe directo, tubular, con forma de barril, de un solo parche –abierto en el extremo inferior. A la vez, entra en la categoría de idiófono de golpe directo, de percusión e independiente, debido a uno de los timbres posibles, logrado mediante la percusión de la caja de resonancia con el palo; esta posibilidad se denomina “hacer madera”, “hacer tabla” ⁶² o “hacer la clave”.

Como se mencionó, este instrumento se toca con mano y palo, y es habitual la posición de pie o el desplazamiento del ejecutante durante el toque, realizando el “paso de llamada”, en concordancia con el *tempo*. Jaime Roos es muy ilustrativo cuando, en su canción “Pirucho”, se refiere a esta forma de caminar como “rengueando”, ⁶³ en tanto el tambor se recarga en una de las piernas del ejecutante, impidiendo su normal desplazamiento.

La nomenclatura utilizada por Ayestarán en el artículo sobre el tambor es adecuada desde el punto de vista explicativo y la más usada en los recientes trabajos. Por lo tanto, es la que emplearé aquí para describir los componentes de dicho instrumento:

Caja de resonancia. La caja de resonancia está constituida por tres partes denominadas, desde el extremo superior al inferior, boca, panza y culata. El tamaño de la boca y de la culata, así como la mayor o menor pronunciación de la panza, depende tanto del tipo de tambor como de los gustos del artesano fabricante y del ejecutante que lo llevará. La revisión de fotografías, tomadas a lo largo del siglo XX y en el XXI, me permitió constatar la

⁶² Esta denominación de la acción de golpear la caja de resonancia con el palo no es la habitual. Sin embargo, se la escuché a un reconocido ejecutante de tambor del barrio Palermo, Raúl Magariños.

⁶³ La referencia completa dice así: camino del mar los vieron pasar rengueando / puteando en el entrevero de un caracol. (El caracol es una coreografía que acostumbra a hacer las cuerdas de tambores durante el desfile de inauguración de carnaval y en el desfile de llamadas, cuando pasa frente al jurado.)

adquisición de volumen y una mayor curvatura del cuerpo del instrumento hacia la panza, sobre todo en las décadas posteriores a la de 1950, lo cual deriva en una mayor sonoridad. (Imagen 3.)

Duelas. Las duelas que conforman la caja de resonancia se fabrican, habitualmente, con madera de pino Brasil –por ser de las más livianas y de menor costo-. Éstas se ablandan con vapor y se curvan en una horma para dar la forma de barril al tambor. Este instrumento ya no se construye con los listones de las barricas de yerba mate,⁶⁴ como señalaba Ayestarán, debido a que el envase de esta hierba, llevada a Uruguay desde Brasil, ha cambiado.

Aros. Lleva aros externos e internos en número de tres de cada lado –en ocasiones los externos son cuatro-, y su función es evitar que el tambor se desarme. Cuando el tambor tiene poco tiempo de construido es necesario ajustar con regularidad estos aros, pues el secado de la madera ocasiona pérdida de volumen.

Lonja, cuero o parche. Tradicionalmente la membrana es de cuero extraído del abdomen de distintos animales –res, oveja o potro- y se clava en el borde superior del tambor con tachuelas, a veces cubiertas por una faja de cuero. La lonja, al menos desde los años noventa, es en ocasiones sustituida por un parche de tumbadora con tensores o un trozo de placa radiográfica clavada con tachuelas o sujeta por tensores, generalmente, en los tambores chico y repique. En ambos casos se elimina la tradicional afinación del instrumento con calor; a la vez, se sacrifica el

⁶⁴ Con esta hierba se prepara una infusión en un mate hecho de calabaza de pared dura y se bebe con una bombilla –especie de popote de metal o de caña-. Constituye una bebida tradicional en Uruguay, Argentina, Brasil, Paraguay y el sur de Chile, aunque en cada lugar tiene sus particularidades.

característico sonido del cuero por uno más estridente, pero que requiere de menor energía por parte de ejecutante para hacerlo sonar. Esta situación, en ciertos casos, tiende a modificar la dinámica del toque, pues la alternancia de los distintos repiques de la cuerda para repicar se ve afectada. Asimismo, los tensores aumentan considerablemente el peso del tambor, con lo cual no son convenientes cuando el instrumentista realiza largos recorridos. Por el contrario, los instrumentos con tensores y parche de cuero ofrecen ventajas cuando son requeridos para actuaciones en teatros, auditorios o en grabaciones, en tanto evita el templado con fuego sin perder la calidad del sonido.

Agarraderas y talí. Se colocan dos agarraderas de metal aproximadamente a la mitad de los tercios superior e inferior del cuerpo del tambor, respectivamente. En estas agarraderas se engancha el talí: una correa ancha de cuero o de tela resistente, cuya función es permitir que el tamborilero cargue el instrumento durante el toque.

Palo o percutor. El palo con el cual se ejecuta el instrumento varía de acuerdo al tipo de tambor, siendo más grueso en el de sonido más grave.



3. Sociedad de negros y lubolos, cuerda de tambores, de izquierda a derecha: piano, chico y repique. Desfile Inaugural del Carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, ca. 1970. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

Rasgos generales respecto de la construcción del tambor

Los tambores son contruidos por artesanos quienes también pueden ser ejecutantes, este es el caso de Fernando “Lobo” Núñez, reconocido ejecutante de piano del barrio Sur. Explica Ferreira cómo el oficio de constructor es transmitido por tradición oral, a través de generaciones, aunque no necesariamente genealógicas.

El más antiguo [constructor de tambor] es el maestro “Juan Velorio” – Bienvenido Martínez-⁶⁵ [Imagen 4.] y su casa “El templo del Tambor”,

⁶⁵ Nota de la autora. Bienvenido Martínez –fallecido hace unos años-, más conocido como Juan Velorio, se convirtió en uno de los símbolos de la cultura afro-uruguaya. Sus manos –descomunamente grandes- y su gran habilidad le permitían armar un tambor sin ninguna ayuda. En una visita a su casa-taller, ubicada en el barrio Palermo, Juan Velorio reía al contarnos que no lo dejaban tocar el tambor por ser capaz de cruzar en el ritmo a toda una cuerda.

Entre las figuras del ambiente candombero, como Rosa Luna, Marta Gularte y César Pintos, entre otras, que caricaturizó el dibujante uruguayo Arotxa,

quien se inició con el artesano ya fallecido José Acosta –“El Quico viejo”- en la época en que los tambores se hacían a partir de barricas de yerba mate, a principio de los años cincuenta. “Juan Velorio” desarrolla el actual tambor en forma bombé, más “panzón” o “barrigudo”, [...]. Con “Juan” aprende José Luis Montrassi – “Cabeza”-, y de éste Fernando Núñez – “El Lobo”-.

Para la construcción del tambor se parte de listones o duelas de madera, cortados de acuerdo a los requerimientos del constructor. Éstos se afinan en los extremos y se unen uno a uno con pegamento, luego de ser curvados. Durante esta acción también se colocan algunos de los aros –al menos los de la panza interno y externo-, para facilitar la unión de las duelas y evitar que el tambor se desarme. Posteriormente se agregan los aros de la boca y de la culata y se deja secar el pegamento. Se insertan las agarraderas y se coloca la lonja, previamente curada y ablandada con agua, estirándola y clavándola con las tachuelas. Finalmente, se deja secar el tambor al aire. En esta última etapa su eventual acercamiento al fuego coopera en el secado y lo prepara para su ejecución.⁶⁷

publicadas en el diario *El País* y reunidas en un volumen titulado *Candombe de San Felipe y Santiago* (1994), se encuentra precisamente Juan Velorio.

⁶⁶ Ferreira, 1997, *op. cit.*: 81.

⁶⁷ Esta descripción de la construcción del tambor se sustenta en la observación y la plática con Juan Velorio y Fernando Núñez.



4. Juan Velorio. El dibujo de sus iniciales que aparecen en la camiseta es el logotipo de los tambores por él construidos. Dibujo: Arotxa. (*Candombe de San Felipe y Santiago*: 135.) Reproducción fotográfica: O.P.

Tipos de tambores y su toque básico

El candombe es el producto de la interacción rítmica de tres tipos de tambores llamados “chico”, “repique” y “piano”, los cuales establecen una suerte de diálogo cuya resultante es una compleja polirritmia. Ayestarán habla de una cuarta variedad de tambor –más voluminoso- denominado “bombo”, pero, desde hace más de treinta años no se observa en las cuerdas, salvo alguna excepción en los desfiles de carnaval, donde tiene una función más bien decorativa –o simbólica-, dadas las dificultades de cargar un instrumento de grandes dimensiones.

En una plática Juan Velorio dijo haber construido un bombo. Por su parte, Raúl “Neno” Magariños, ejecutante de repique del barrio Palermo, que llegó a tocar en Fantasía Negra, se expresa de la siguiente forma

respecto del bombo:

[...] existió el bombo, porque incluso te voy a decir uno de los que tocaba era un tío abuelo mío y mi papá. Y era bombo, un tambor grande, imposible de cargar. Mi papá es petisito y el tambor casi era más grande que mi papá. Hasta el 72 que salió Fantasía Negra ... 74 ... estuvo el tambor ése. Ahora dejó. Después estuvo cuando salió el Keka con Sueño del Buceo,⁶⁸ que también llevó un tambor grande, que ahí hacía un bombo también. Salía un bombo por comparsa, iba en primera fila. Era el que llevaba toda la llamada, la base, ¿entendés? El que daba la primera entrada para repicar era el bombo; repicaba el bombo y después contestaban los pianos y los repiques. Ahora ya no se usa, ahora se usan pianos y pianos repicados nomás.⁶⁹

Waldemar “Cachila” Silva, hijo del director de la legendaria comparsa Morenada (1953) del barrio Sur –Juan Ángel Silva-, a la pregunta de si la cuerda de la comparsa de su barrio llevó alguna vez un bombo, respondió:

No, acá no. Nunca utilizamos bombo. O sea bombo o tina, le decían. [...] Bombo utilizó Fantasía [Negra]⁷⁰, y después usaba Gaboto. No sé las otras comparsas de antes, no sé. Pero nosotros no. Le decían bombo porque la formación del tambor era grande, porque era un tambor mayor al piano. [...] Había que pegarle con un palo de escoba [risas]. Había que tener polenta⁷¹ pa' pegarle, no era para cualquiera.⁷²

A la pregunta de si le decían bombo por el tamaño o porque existe un toque de bombo, respondió lo siguiente:

⁶⁸ Comparsa de carnaval del barrio Buceo.

⁶⁹ Entrevista a Raúl Magariños, Montevideo, febrero/1992.

⁷⁰ Comparsa del barrio Palermo antecesora de Esclavos de Nyanza, Concierto Lubolo y Sinfonía de Ansina. Fantasía Negra (hacia 1955) tuvo como directores a Pocho [Magariños] Giménez y Julio Magariños, respectivamente, padre y tío abuelo de Raúl Magariños.

⁷¹ Nota de la autora. Polenta significa fuerza.

⁷² Entrevista a Waldemar Silva, Montevideo, abril/1992.

No, no, no hay porque el bombo hace casi lo mismo que hace el piano. Nada más que es un piano liso, pero, yo qué sé, yo nunca lo toqué, lo vi tocar. Nunca lo toqué porque me parecía una grosería. Como un año que salieron los Nyanzas [Esclavos de Nyanza], que sacó un tambor que era impresionante [...]. Tenía que llevar un carrito⁷³ [risas] ¿Sabés cómo pesa? Tenés que desfilar, te parte las piernas, te rompe las rodillas.

Es claro, tanto en las palabras de Silva como en las de Magariños, que el toque de bombo coincide en lo esencial del fraseo con el toque básico de piano; debido a la dificultad de cargar este instrumento de grandes dimensiones dejó de tocarse y constituye un referente simbólico icónico del tambor. Destaco que las referencias de ambos ejecutantes a esta variante de tambor son únicamente en el marco de la comparsa de carnaval. Por ser, entonces, la interacción de estas tres variantes la que da como resultado la rítmica del candombe, me referiré únicamente a ellos como integrantes de una cuerda. Con los nombres de chico, repique y piano se designa no sólo al tamaño, sino a los respectivos toques de los instrumentos, estableciendo la función de los mismos dentro de la cuerda y en la construcción musical del candombe.

Chico es el tambor de diámetro más pequeño y por lo tanto de sonido más agudo. La membrana es la de menor espesor, respecto de las otras dos variantes, y el palo con el que se ejecuta es delgado también. Su toque prácticamente no varía y constituye el soporte de la llamada en cuanto al mantenimiento del pulso.

Piano es el instrumento base: lleva la frase del candombe. Su toque caracteriza no sólo al músico que lo ejecuta, sino a un barrio

⁷³ Nota de la autora. Obviamente esto es una metáfora.

determinado. Éste es el de diámetro más grande, su membrana es gruesa y el palo presenta igual aspecto. Su margen de variabilidad en las fórmulas rítmicas realizadas es amplio.

Repique es el instrumento considerado solista; su función coincide con la del tambor parlante africano. Aunque se reconoce una fórmula sincopada básica, la improvisación presenta múltiples figuraciones y es habitual que integre a su toque fórmulas rítmicas de los otros dos tambores o de la clave. A diferencia de los dos anteriores, el repique hace madera durante la llamada para permitir a otro instrumento con igual función hacer su repicado, en tanto el chico y el piano sólo la hacen al empezar el toque o en momentos de reordenamiento o cambio de posición de la cuerda. En cuanto a sus aspectos físicos y acústicos, este instrumento presenta características intermedias entre el chico y el piano.

Ayestarán propone pautaciones de los toques básicos del chico y del piano, excepto del repique por considerar a éste el “gran improvisador [...] de muy difícil pautación”.⁷⁴ En los trabajos más recientes no hay dudas acerca de la existencia de una fórmula básica, de la cual se derivan otras figuraciones. El compás utilizado por este autor para la transcripción de los toques básicos de los tres tipos de tambor es el de 2/4. Esta posibilidad no presenta problemas si se tiene en cuenta que, coincidiendo con las frases de los pianos y de la clave, un ciclo completo es de dos compases de 2/4. Sin embargo, he optado por emplear el compás de 4/4 para su transcripción, con la negra como unidad de tiempo y la semicorchea como subdivisión mínima, debido, precisamente, a que la frase completa de los pianos y de las maderas se escuchan con una periodicidad de cuatro tiempos, marcados por los pies del ejecutante. Asimismo, el repique se basa en esta frase de

⁷⁴ Ayestarán, 1968: 34.

cuatro tiempos para el repicado. No obstante, el principal motivo es que en la música popular examinada para este trabajo, la división utilizada con mayor frecuencia en la composición de un candombe es la de cuatro tiempos binarios.

Es importante aclarar que las transcripciones de los toques básicos no conforman una “partitura” de la llamada. Es decir, no son una representación de todos los eventos musicales de una llamada de tambores, ni tampoco, por ejemplo, de las posibilidades en cuanto a la forma en que la mano o el palo realizan el golpe. Estas posibilidades son abordadas por Ferreira en el citado trabajo y el lector deberá remitirse a él, en tanto constituye, en este sentido, el estudio más profundo. Sin embargo, –insisto– la transcripción de los toques de los tambores, aun siendo minuciosa, es una grotesca reducción de lo que realmente suena; el único objetivo de la misma, al menos en este estudio, es contar con elementos concretos para su análisis musical, con el fin de establecer relaciones con las composiciones del ámbito de la Música Popular Uruguaya.

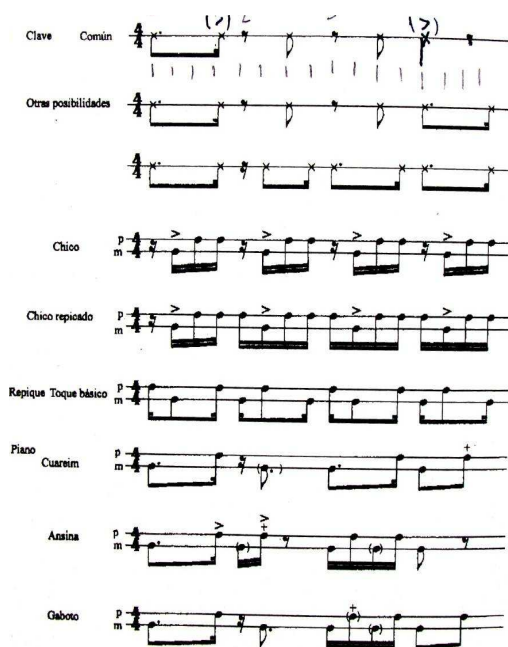
La rítmica del candombe tiene como base las fórmulas de la clave. Existe un conjunto de maderas posibles, en la primera transcripción aparece la más común y socializada. (Imagen 5a.) El chico, en su toque básico, alterna un golpe de la mano y dos del palo en forma de contratiempo. Eventualmente, realiza una fórmula repicada, agregando un golpe de palo en la primera semicorchea del grupo. No obstante, es el acento ubicado en la segunda semicorchea del grupo, o sea en la fracción débil del tiempo, y no el número de golpes, lo que define al toque básico del chico y del candombe en lo general. El piano, como ya se dijo, es el instrumento base y su toque se relaciona estrechamente con la madera. Su fórmula rítmica básica varía de acuerdo con el barrio. El piano tiene la posibilidad de salirse de ella para realizar figuraciones similares a las del repique, constituyendo el “piano repicado”. Esta es una característica observable en los barrios Palermo y Cordón, fundamentalmente, en tanto el

Sur permanece más apegado al toque básico.⁷⁵ Por su parte, el tambor repique cuenta con una fórmula de repicado básico en la cual alterna un golpe de mano con uno de palo en forma de síncope, iniciando siempre con la mano. La incorporación de variantes más o menos sutiles de este toque está dada por rebotes de palo de distinta amplitud, sobre todo en la corchea de la célula rítmica equivalente a la negra, o por intercalar entre los golpes de palo en la lonja, golpes en la caja de resonancia. Asimismo, algunas de las figuraciones posibles del repique se logran de las siguientes formas (Imagen 5b.):

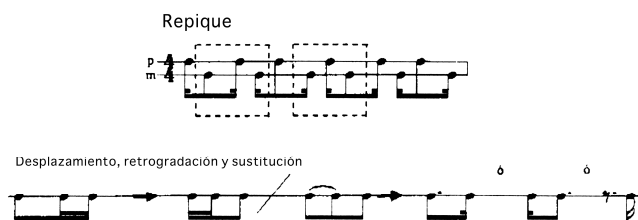
- Por desplazamiento del pulso a través de la incorporación de una fórmula acéfala o ligada.
- Por realización de fórmulas derivadas de la madera.
- Por incorporación de la figura del chico.
- Por unión de la corchea a una de las dos semicorcheas del toque básico.

Las técnicas de ejecución del chico y del repique son similares: cuatro dedos de la mano extendidos percuten la lonja con la mayor intensidad posible, entre el borde y el centro. En el piano el ejecutante deja caer la mano entera y, en cierta forma, apaga el sonido, lo cual representa una diferencia con la técnica del chico y del repique, ya que la mano es retirada inmediatamente para conservar la resonancia. El palo, por su parte, en el caso del chico y del repique percute en un punto intermedio entre el borde y el centro, mientras en el piano el golpe se efectúa hacia el centro de la membrana.

⁷⁵ Quizás, éste sea uno de los motivos por el cual el tambor bombo no tendría sentido en la cuerda del barrio Sur, ya que prácticamente no habría diferencia entre uno y otro.



5a. Transcripciones de algunas posibilidades de la clave, así como de los toques básicos de los tres tambores.⁷⁶



5b. Posibles figuraciones del repique.

⁷⁶ En los casos que no se indica la fuente las transcripciones son de la autora de este trabajo.

Afinación del tambor

La acción de afinar el tambor se denomina templar, pues se realiza mediante la aplicación de calor directo. El tamborilero coloca sucesivamente la membrana y la culata del tambor hacia el fuego encendido en la calle con periódicos y cartones, y lo va golpeando hasta que la altura permanece estable. Esto dura aproximadamente veinte minutos. (Imagen 6.)

Este hecho constituye un aspecto de la ritualidad del tambor y coincide, durante la salida de tambores por las calles, con los momentos para socializar. La aparición de las membranas sujetas por tensores o con parches sintéticos elimina esta práctica al inicio y en el transcurso del toque. Sin embargo, debido a la existencia de ejecutantes apegados a la tradición de la lonja clavada con tachuelas, dicha práctica sobrevive, incluso, es un referente simbólico utilizado en la Música Popular Uruguaya. Los versos de Alfredo Zitarrosa y Jaime Roos, respectivamente, aluden a esta acción: “Fuego verde, llamarada” (“Candombe del olvido”) o “Llama un resplandor” (“El tambor”).



6. Templado de tambores. Cuerda del barrio Sur, Montevideo, Isla de Flores, 1/enero/2006. Foto de O. P.

4. Aspectos vinculados con el aprendizaje del tambor

Aunque en los últimos años se han establecido talleres donde se enseña a tocar el tambor, el candombe es una manifestación transmitida por tradición oral. El propio entorno cultural en que se desarrolla el candombe constituye la escuela más importante, no sólo para el aprendizaje del tambor. Dice Jaime Roos: “Basta ver a los negritos chicos tocando a los cuatro o cinco años. La forma como ponen la mano, como agarran el palo. Es una cosa natural”.⁷⁷ Por otra parte, la reconocida *vedette* Rosa Luna, nacida en el conventillo Mediomundo, habla de su niñez y de cómo su cuerpo respondía espontáneamente a ritmo de los tambores:

Por eso hoy miro a los negritos de pies descalzos que bailan detrás de los tambores y creo verme. Es que parte de mi infancia fue eso: el irresistible movimiento de mi cuerpito delgado ante el sonido de las lonjas que aquellos hombres, padres de muchos y dueños de poco, hacían sonar con furia, como enviando un mensaje al dios imaginario que hacía oídos sordos a los gritos de mi raza.⁷⁸

Los descansos durante los ensayos de las comparsas de carnaval o las llamadas de los días festivos son los momentos en que los niños, estimulados por la propia situación, aprovechan para practicar los distintos tambores. También los artesanos construyen tambores de menores dimensiones, para que los pequeños tengan su propio instrumento. (Imágenes 7., 8. y 9.) Según información proporcionada por ejecutantes de tambores de distintos barrios, primero se aprende a tocar el chico por ser el

⁷⁷ Alfaro, 1987: 46.

⁷⁸ “El conventillo (nacimiento e infancia)”, extracto de la autobiografía de Rosa Luna, titulada *Sin tanga y sin tongo*, que aparece en *Mundo Afro*, núm. 4, agosto/1993: 4.

tambor de rítmica y función menos compleja. No obstante, el desplazamiento durante la ejecución representa una dificultad anexa para el aprendizaje de cualquiera de las tres variantes.



7. Desfile inaugural del Carnaval 2007, Montevideo, Av. 18 de Julio, 25/enero/2007. Foto: O. P.



8 y 9. Durante un descanso de la cuerda del barrio Palermo, Montevideo, Isla de Flores, 1/enero/2006. Foto: O. P.



5. Las cuerdas de tambores y su conformación

Se denomina “cuerda” a un conjunto de tambores con las tres variantes, por lo general, en determinadas proporciones. (Imagen 10.) Una cuerda mínima está constituida, entonces, por un integrante de cada tipo de tambor.⁷⁹ Esta integración se observa cuando los tamborileros tocan por las calles, habitualmente por la avenida principal de Montevideo o en los mercados callejeros de los sábados o domingos –con una importante tradición entre los habitantes de la ciudad, como los situados en Villa Biarritz (zona del Parque Rodó) y en la calle Tristán Narvaja (barrio Cordón al norte)–, con el propósito de recibir un donativo por la música. Otro lugar tradicional donde se ven pequeñas cuerdas de tambores es en el Mercado del Puerto, ubicado en la Ciudad Vieja, en las cercanías del Puerto de Montevideo.

La conformación de la cuerda con dos repiques, un chico y un piano –con los repiques situados en los extremos– se utiliza para acompañar a grupos de músicos populares o a la comparsa cuando hace su presentación, durante la época de carnaval, en el Teatro de Verano “Ramón Collazo” o en otras actuaciones. También se encuentran cuerdas mucho más numerosas, que en ocasiones sobrepasan los treinta tambores. Esto sucede en las salidas por las calles de diversos barrios de Montevideo, siendo los de mayor tradición Sur, Palermo y Cordón, así como en los desfiles inaugurales del carnaval montevideano.

La disposición espacial de los distintos instrumentos en la cuerda de tambores varía según el barrio: en algunas cuerdas es más rigurosa y ordenada que en otras. El barrio Sur presenta dos posibles formaciones y éstas se relacionan con el tamaño de la cuerda. La formación del esquema **1**, con la misma cantidad de tambores de cada tipo, chicos al medio y repique y pianos alternados hacia los lados, aparece en cuerdas no muy numerosas. En el esquema **2**, correspondiente a una cuerda numerosa, se

⁷⁹ En caso de contar únicamente con dos tambores, estos deben ser chico y piano.

observan dos filas de chicos centrales. De esta forma la suma de pianos y repiques es igual a la de chicos.⁸⁰

<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>		<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>
<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>		<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>
<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>		<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>
<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>		<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>
1 ⁸¹	↓			2	↓		

Por su parte, en las cuerdas de Palermo y Cordón sólo se conservan algunos principios de formación. La distribución de los tambores en una cuerda del barrio Palermo puede ser más o menos ordenada. Cuando este orden está presente los chicos alternan entre los pianos y los repiques, tal como lo indica el esquema 3. Sin embargo, habitualmente se observa la formación del esquema 4, donde las filas y las columnas no conservan la línea.

<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>		<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	<i>R</i>
<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>		<i>Ch</i>	<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>
<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>		<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	
<i>R</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>		<i>R</i>	<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>P</i>	<i>Ch</i>	<i>R</i>	
3	↓					4	↓					

En cuanto a las proporciones lo ideal es que el número de chicos sea igual a la suma de pianos y repiques, aunque en última instancia la cuerda se arma con la cantidad de instrumentos disponibles en el momento, como se ha visto en los esquemas anteriores. Respecto del número de integrantes de la cuerda, lo mejor es no sobrepasar los treinta o treinta y cinco tambores. Sin

⁸⁰ Ejemplo musical 1: Lonjas de Cuareim.

⁸¹ Referencias: *Ch* = chico / *R* = repique / *P* = piano / ↓ = dirección de la llamada

embargo, es posible encontrar cuerdas mucho más numerosas, sobre todo en los desfiles de carnaval. El resultado es un toque de elevada intensidad pero de baja calidad, debido a la dificultad de lograr una verdadera coordinación entre los ejecutantes, en tanto los ubicados en las primeras filas no llegan a tener comunicación con los de las últimas.



10. Sociedad de negros y lubolos: gramilleros y cuerda de tambores (primera, segunda y tercera fila, respectivamente, en primer plano: piano, chico y repique), Desfile inaugural del carnaval, Montevideo, Av. 8 de Julio, ca. 1950. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

Una figura importante de mencionar en relación con la cuerda de tambores es el jefe de cuerda. Si bien el jefe de cuerda cumple la función de director y es un cargo de prestigio, no desempeñado por cualquier tamborilero – para ello “hay que saber de tambores”-⁸² es necesario distinguir entre la llamada institucionalizada durante el carnaval, por la vía pública o en el Teatro de Verano del Parque Rodó, y la llamada espontánea de los días festivos; en esta última la situación es más compleja, pues las características de su función varían según los barrios. En Palermo, por

⁸² Entrevista a Raúl Magariños, Montevideo, febrero/1992.

ejemplo, el jefe de cuerda suele tener una presencia muy personalizada a lo largo de toda la llamada y, en conjunto con otros ejecutantes con cierta autoridad, imparte indicaciones musicales –subir o bajar de velocidad e intensidad–, define la conformación de la cuerda y establece los puntos de detención para el templado de los tambores.

Por su parte, el barrio Sur mantiene un cierto orden tradicional, lo cual vuelve innecesaria la presencia dominante de un jefe de cuerda, y su función se remite a indicar a cada tamborilero el lugar donde debe ubicarse en la cuerda, respetando la distribución en tres o cuatro columnas con chicos al medio y pianos y repiques a los lados. En cuanto a las variaciones de velocidad e intensidad durante el toque, difícilmente se produzcan indicaciones verbales, por lo general hay un repique encargado de subir la llamada. La actitud en el Sur se expresa de la siguiente manera: “cuando somos todos buenos no se necesita jefe de cuerda”,⁸³ lo cual constituye un signo de rivalidad interbarrial.

Respecto de los puntos de detención de la llamada, si bien están determinados por la tradición existe un margen de variabilidad circunstancial. De esta forma, la diferencia entre Sur y Palermo estaría en que el primero tiene lugares preestablecidos, donde la cuerda se detiene espontáneamente, mientras el segundo, a pesar de tener establecidos los puntos de detención, la última palabra para ello la da el jefe de cuerda; lo mismo sucede en la cuerda de Cordón al norte.

⁸³ Entrevista a Fernando Núñez, Montevideo, febrero/1992.

6. *Dinámica del toque*

En términos generales la estructura de una llamada de tambores presenta tres secciones: 1) inicio o arranque, 2) desarrollo y 3) corte final, siendo la primera y la última mucho más breves, aunque tan significativas como la segunda. El inicio, a su vez, contempla una serie de eventos que conducen a la segunda sección. De manera sintética estos eventos se pueden agrupar en dos momentos, el primero consiste en el establecimiento del pulso inicial de la llamada con todos los tambores haciendo madera, durante al menos un ciclo completo. En los años sesenta el arranque de la llamada solía realizarse de otro modo: “Se hacía otra madera y los pianos marcaban la entrada de cada ciclo rítmico.”⁸⁴ Este arranque se puede apreciar en el comienzo de la canción de “Doña Soledad” (1967) de Alfredo Zitarrosa, cuando es percutida la caja de resonancia de la guitarra. En el segundo momento los chicos realizan el toque básico y se suman los pianos, en tanto los repiques hacen madera alternando con su toque básico, con el propósito de introducirse paulatinamente en el toque.

Respecto del desarrollo de la llamada destacan tres elementos. En primer término su duración en el tiempo es prolongada, como veremos en el siguiente capítulo; además, el toque no es regular ni en velocidad ni en intensidad. Estos cambios están determinados por elementos musicales y, eventualmente, gestuales o verbales. El principal de estos elementos musicales es el repicado, que se constituye como un signo de “subir la llamada”. Es el tambor repique quien naturalmente desempeña esta función, aunque también pueden hacerlo el chico y el piano, por contar con una fórmula motívica repicada. En tercer término, la interacción entre los distintos tambores tiene una dinámica de llamada-respuesta, denominada “diálogo” o “conversación de tambores”.

La dinámica estructural de la llamada se basa en la alternancia

⁸⁴ Ferreira, 1997, *op. cit.*:119.

producida entre los repiques, quienes se llaman entre sí, durante uno o más ciclos o frases de los pianos.⁸⁵ De esta manera, mientras un repique destaca en volumen con su repicado los demás hacen madera o toques de baja intensidad. Esta forma de interacción entre los repiques se inserta en el conjunto de tambores y todos los instrumentos participan en el diálogo.

El final de una sección de la llamada puede ser de dos tipos, siendo el segundo de estos el más habitual y el que, indefectiblemente, sucede cuando finaliza la llamada de tambores.⁸⁶ En el primero la cuerda se va desarmando, debido a que los músicos van dejando de tocar, con lo cual el ritmo se hace más lento y, a la vez, se produce un descenso en el volumen. En el segundo se desarrolla un proceso que culmina con la fórmula rítmica del corte dada por el repique. Centrémonos en la descripción de esta segunda posibilidad, pues es la más frecuente. El proceso sería el siguiente: 1) la cuerda detiene su marcha y adopta una disposición adecuada para el corte, con una mayor comunicación visual entre los ejecutantes; 2) “sube la llamada”, es decir, se produce un aumento de intensidad y de velocidad en el toque, concomitantemente, a un aumento de la tensión, particularmente en el corte final de la llamada: donde los músicos “queman sus últimos cartuchos”;⁸⁷ 3) baja la intensidad para escuchar el repique de corte y 4) en determinado momento, un repique sube nuevamente haciendo la fórmula rítmica característica —el repicado básico—, lo cual permite llegar al corte con total sincronía. (Imagen 11.) El repique comienza su frase al inicio del ciclo de cuatro ó en anacrusa, resolviendo en el ataque de siguiente ciclo; los pianos apoyan en la frase del repique y todos los tambores resuelven su toque simultáneamente. No obstante, la fórmula del repique admite ciertas variantes, derivadas del estilo personal de los ejecutantes y del contexto de la llamada. Dichas variantes se reducen a rebotes de los golpes de palo y a distintas formas de resolver el último

⁸⁵ *Ibid.*: 69.

⁸⁶ Jure y Picún, 1992.

⁸⁷ Plática con Hebert Píriz, Montevideo, mayo/1992.

tiempo. En algunas cuerdas se suele hacer, luego del remate, una pequeña coda a modo de broma, similar a una antigua madera. (Imágenes 12a. y 12 b.)



11. Transcripción de la fórmula básica del corte.⁸⁸



12a. y 12b. Coda a modo de broma comparada con antigua madera.

Si bien es el repique quien se encarga de dar el corte, pues su frase musical coincide con el toque del final, en ciertas ocasiones puede realizarlo un piano: si al repique encargado del corte se le rompió el palo o tuvo algún percance con el tambor; si el jefe de cuerda es un piano y no considera a ninguno de los repiques presentes capacitados para cortar o quiere introducir una variante, para ver si están todos atentos. Sin embargo, esta posibilidad no es un consenso entre los tamborileros.

Por otra parte, las distintas cuerdas de tambores presentan variantes al momento del corte. En el caso del Sur, con una formación más estable durante el trayecto, al llegar al punto de detención escasamente hay indicaciones verbales o gestuales: en principio todos saben en qué lugar se realizará el corte. Al detenerse es habitual la formación de un círculo – “porque nos gusta vernos, también, y la mejor manera es formando una

⁸⁸ Jure y Picún, 1992, *op. cit.*

rueda”-⁸⁹ en cuyo interior bailan algunos de los acompañantes de la llamada. Mientras los ejecutantes se acomodan en la nueva posición suele producirse un descenso de volumen; ya ubicados los tamborileros pueden tocar con mayor fuerza y el aumento de intensidad es muy notorio en esta cuerda. Del mismo modo, la disminución de intensidad es muy pronunciada y el repique encargado de dar el corte se distingue claramente. Este descenso sucede naturalmente, sin ninguna indicación explícita. En el Sur no es habitual la realización de la coda, y si se hace, es a penas sugerida por unos pocos tambores.

Contrariamente a la cuerda del barrio Sur, en Palermo la indicación exacta de dónde se realizará el corte la proporciona en el momento el jefe de cuerda⁹⁰ –ubicado en centro de la primera fila de tambores-, quien voltea y levanta los brazos. El conjunto de tambores adopta una disposición de rueda o simplemente se detiene y los músicos situados en primera fila acompañan el giro del jefe de cuerda. Otra diferencia es que tanto el aumento como la disminución de intensidad son menos significativos en esta cuerda, debido a un mayor volumen en el toque. Por lo tanto, en ocasiones la fórmula del corte puede resultar enmascarada, motivo por el cual el jefe de cuerda vuelve a llamar la atención de los ejecutantes para indicar una disminución de intensidad y señalar al repique encargado del corte; en esta cuerda la parte visual resulta, entonces, crucial para lograr un final sincrónico. La cuerda de Cordón al norte, aun cuando presenta algunas diferencias con la de Palermo, en lo general del toque y en el corte es similar. En ambas la coda ha sido integrada a la fórmula del final y se hace en forma masiva.

Hecha esta descripción del tambor en sus aspectos históricos, estructurales y musicales, así como de la dinámica y de las condiciones en que el toque

⁸⁹ Entrevista a Fernando Núñez, Montevideo, febrero/1992.

⁹⁰ El jefe de cuerda de Palermo ha sido por años el destacado ejecutante de piano, Gustavo Oviedo.

se realiza, me referiré en el próximo capítulo a las vertientes tradicionales de esta práctica, con el propósito de establecer la función social del candombe y contar con elementos que permitan observar las relaciones de esta práctica cultural con la Música Popular Uruguaya.

Capítulo 2.

Las vertientes del candombe

Durante el siglo XX se consolidan cuatro vertientes principales y claramente observables de la música afro-uruguaya. Las dos primeras, de carácter tradicional, están representadas por: la comparsa de carnaval y las salidas de los tambores por las calles de Montevideo los días festivos. La tercera, por su parte, se manifiesta en la música popular, que en los años sesenta adquiere nuevos significados en un contexto de represión social. La cuarta, con una representatividad muy menor frente a las anteriores, se expresa en la música culta uruguaya. A estas cuatro vertientes Ferreira, en el ya citado estudio, añade las fiestas familiares en las que se acostumbra tocar los tambores. Si bien ésta es una práctica habitual, incluso un referente simbólico para la Música Popular Uruguaya, se limita al espacio doméstico o privado, a diferencia de las otras, que se desarrollan en el ámbito de lo público. Por lo tanto, no la consideraré como una de las vertientes del candombe.

Este capítulo aborda la comparsa de carnaval y las salidas de los tambores los días festivos en sus aspectos estructurales, históricos y sociales, con el fin de explorar, en los siguientes, la presencia del candombe en la Música Popular Uruguaya.

Las vertientes tradicionales en la práctica del candombe

A mediados del siglo XVIII llegaron los primeros inmigrantes forzados de origen africano al Puerto de Montevideo. En este marco de esclavitud estos africanos y sus descendientes lograron perpetuar una parte de su cultura, mediante un proceso de transculturación, que evolucionó hacia lo que hoy

llamamos candombe y es, sin lugar a dudas, un factor identitario de gran parte del pueblo uruguayo.

En el último cuarto del siglo XIX las transformaciones de la cultura africana, que parten de los ritos secretos realizados únicamente por los iniciados, derivan en la comparsa de carnaval, representada por las Sociedades de negros y lubolos, conformando una de las vertientes de la música afro-uruguaya a lo largo del siglo XX. Las referidas transformaciones pondrían en evidencia tres etapas:

La primera es secreta y está constituida por la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin trascendencia socializadora y desaparece cuando muere el último esclavo llegado del otro continente. La segunda es superficial –superficial en el sentido de su rápida y extendida afloración- y fuertemente colorida; en el siglo XVIII constituyó la comparsa que acompañaba a la Sagrada Custodia en la festividad del Corpus Christi, organizó luego la “calenda”, “tango”, “candombe”, “chicha”, “bámbula” o “semba” que bailaban entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor de 1800, y se transformó por último en una tercera etapa en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros desde el 1870 hasta nuestros días.⁹¹

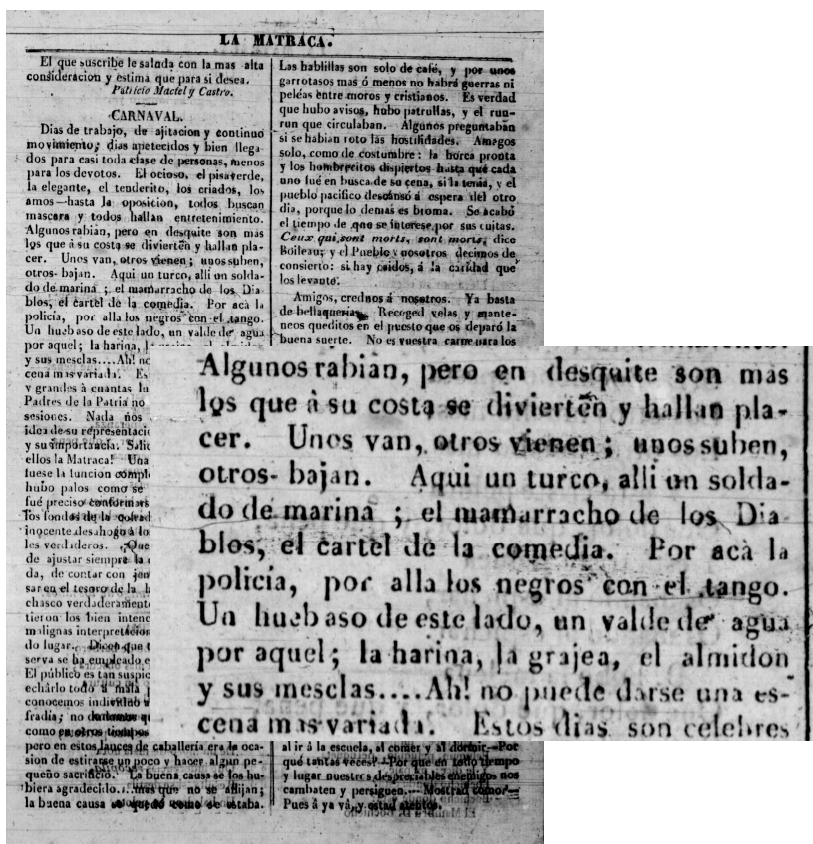
Asimismo, aclara Ayestarán que, si bien las primeras “sociedades de negros” datan de 1870, la presencia del negro en el carnaval montevideano es anterior a esta fecha,⁹² lo cual representa, además, una coincidencia con la ciudad de Buenos Aires. Dicha información se sustenta en documentos de la época: en una nota con el título de “Carnaval”, publicada en *La Matraca* en 1932, se hace referencia a la participación de los “negros con el tango” en las carnestolendas. (Imagen 13.) De esta forma, el carnaval, una manifestación popular subalterna y socialmente subvaluada –tal como señala Aharonián en el fragmento que transcribo seguidamente-, ha sido el

⁹¹ Ayestarán, 1953, *op. cit.*: 53.

⁹² *Ibid.*: 70.

principal espacio de confinamiento de las expresiones de la cultura afro-uruguaya.

El carnaval es un buen ejemplo de fenómeno cultural descalificado, condenado a la mirada afectuosa (pero de costado) y al recuerdo nostálgico de los uruguayos de más de una generación. Su esquivo se produce no solamente en las altas esferas de la cultura, sino también a nivel de la “masa”, cuando de encuadrarlo en un juicio de valor se trata.⁹³



13. *La Matraca*, Montevideo, 13/marzo/1832. Reproducción: Biblioteca Nacional, Uruguay.

⁹³ Leonel Häinitz, marzo/1973.

La otra vertiente tradicional del candombe es la salida de los tambores por ciertos barrios de Montevideo, también conocida como “llamadas”. Aunque en los últimos años ha aumentado considerablemente el número de cuerdas de tambores que salen a tocar en los días festivos y no festivos, me referiré aquí a las cuerdas de los barrios de mayor tradición del candombe.

Si bien no existen datos precisos acerca del origen de esta práctica de recorrer la vía pública tocando el tambor, una posibilidad es que el mismo podría estar en la Procesión de *Corpus Christi*. De acuerdo con la información proporcionada por Ayestarán⁹⁴ es hacia 1760 cuando los esclavos africanos se incorporan a esta manifestación de carácter religioso. No obstante, a finales del siglo XIX las prácticas realizadas por los descendientes de aquellos esclavos ya habían perdido tal carácter. De manera que éstas se han conservado como una tradición laica, aun cuando los integrantes de esta cultura urbana puedan pertenecer a alguna religión o culto en particular o profesar algún tipo de fe.⁹⁵

Tanto los festejos institucionalizados de carnaval como las salidas espontáneas de las cuerdas de tambores por las calles de Montevideo son parte de la ritualidad de la sociedad uruguaya, al menos, para ciertos sectores de la población. Según Roy Rappaport la condición de ritual se

⁹⁴ Ayestarán, 1953, *op. cit.*: 65.

⁹⁵ Gustavo Oviedo se refirió a los colores adoptados por las comparsas: “Yo sé que dentro de la religión el blanco, negro y rojo tienen un significado, como el verde, blanco y rojo. Pero no, Morenada usó toda la vida esos colores, desde el año 53.” (Entrevista a Gustavo Oviedo, Montevideo, 10/enero/1993.) La religión a la que se refiere Oviedo es Umbanda, de origen afro-brasileño. Es claro que Oviedo no atribuye la elección de los colores de estas comparsas a un elemento religioso. Sin embargo, Graciela Pintos, hija de César Pintos –quien saca la comparsa Sarabanda del barrio Cordón al norte- y *vedette* de la misma, nos dijo durante una plática informal realizada en febrero de 1992, que los colores de esta comparsa habían sido elegidos por el *Pae* del templo umbandista al que su familia asiste. Finalmente, quiero destacar que en una fiesta familiar en la casa de la familia Magariños, con motivo del día del padre, realizada en julio de 1992, pude observar a una anciana haciendo movimientos, que no son los del candombe, pero que tuve oportunidad de ver en un ritual de esta misma religión. Estos ejemplos no pretenden plantear ninguna hipótesis respecto de una posible relación entre la cultura negra y la religión umbandista, sino llamar la atención sobre este punto.

expresa en “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes lo ejecutan”.⁹⁶ La ritualidad en el caso de la comparsa de carnaval se manifiesta en un conjunto de festejos específicos, que se llevan a cabo durante un periodo determinado. Por su parte, las salidas de las cuerdas de tambores constituyen un evento único, reiterado a lo largo de un calendario que, aun cuando es conocido por todos los practicantes, pues coincide con los días festivos en Uruguay, existe un margen de variabilidad sujeto a circunstancias intrínsecas o extrínsecas a esta práctica. Analicemos, entonces, las condiciones en que estas situaciones rituales se llevan a cabo.

El carnaval montevideano y las Sociedades de negros y lubolos

El carnaval en Uruguay tiene una duración aproximada de cuarenta días a partir de finales de enero o principios de febrero, en concordancia con la fecha establecida en el calendario oficial para dicha festividad. Esta duración está estrechamente vinculada con la realización del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, que cuenta con diversas actividades, siendo de las más importantes: el Desfile Inaugural del Carnaval, el Desfile de Llamadas y el Concurso Oficial propiamente dicho. Paralelamente a estas actividades se organizan corsos barriales, el Desfile de Llamadas por la calle 8 de Octubre en la zona de La Unión, el Carnaval de las Promesas (desde 1988), destinado a la participación de los niños, y la presentación de los conjuntos de carnaval en los tablados barriales. (Imagen 14.) Cabe señalar que los desfiles de las comparsas, los concursos y los escenarios callejeros tienen sus antecedentes en el siglo XIX.

⁹⁶ Rappaport, 2005: 56. Si bien ésta es una definición amplia que el autor propone en un estudio sobre los rituales religiosos, aplica también para los rituales laicos.



14. Desfile de niños, antes de crearse el Carnaval de las Promesas, Montevideo, ca. 1950. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

Señala Milita Alfaro cómo en las vísperas del carnaval del año 1873 el periódico *El Ferrocarril* anunciaba los cambios que se implementarían en la celebración de esta festividad. Dichos cambios estaban asociados a la realización del primer desfile de comparsas por las calles de la ciudad. La iniciativa de solicitar al Jefe Político y de la Policía –Juan P. Goyeneche– autorización para adornar, con tal propósito, las principales calles de la parte antigua de Montevideo, así como de la Avenida 18 de Julio hasta la calle Ejido, surgió de una comisión de vecinos; este es un dato importante si consideramos la presencia que el carnaval ha tenido en los barrios durante todo el siglo XX. El primer desfile se realizó en los tres días establecidos para el carnaval, con la participación de alrededor de ochenta agrupaciones, aun cuando sólo la mitad habría cumplido con el requisito de inscribirse en la Jefatura de Policía.⁹⁷

Las normas para los festejos del carnaval de ese año, promulgadas a finales del mes de enero, incluían aspectos relativos a las actividades organizadas, así como reglas destinadas a conservar el civismo en la

⁹⁷ Alfaro, 1998: 14 y ss.

población montevideana. En este sentido, los artículos sexto y séptimo intentaban poner un freno a los excesos cometidos en los festejos de los años anteriores:

6°. Queda prohibido el arrojar agua o cáscaras de ave, bombas de papel, harina o pinturas sobre los transeúntes.

7°. Queda también prohibido el arrojar a los trenes de la ciudad a los carruajes, bien sean ocupados por particulares o por máscaras, agua u objetos que puedan dañar.⁹⁸

Terminado el carnaval de ese año, la prensa y las autoridades elogiaron la actitud civilizada de la población montevideana, la cual daría como resultado “el respeto y la admiración del mundo”.⁹⁹ Los artículos segundo, cuarto y quinto referían, por su parte, a los bailes públicos, el desfile y la decoración de la ciudad, respectivamente:

2°. Quedan permitidos los bailes públicos y el disfraz, menos el traje de militar y el de clero, previo permiso que otorgará la jefatura.

4°. En los tres días de Carnaval, a las cinco de la tarde se reunirán en la Plaza de la Constitución todas las comparsas y máscaras a pie, a caballo o en carruaje, para efectuar el paseo del corso acompañadas por bandas de música que la autoridad proporcionará al efecto. Una comisión de personas respetables, nombrada también por la autoridad, dirigirá el orden de esta fiesta.

5°. Queda permitido el adorno de las calles de la ciudad, así como el embanderamiento de las casas y su iluminación de noche.¹⁰⁰

Finalmente, el artículo tercero establecía la construcción de escenarios callejeros denominados “tablados” en tres plazas céntricas –Constitución,

⁹⁸ *El Siglo*, Montevideo, 2/febrero/1873: 2. (Citado por Alfaro, 1998: 18-19.)

⁹⁹ *Ídem*.

¹⁰⁰ *Ídem*.

Independencia y Cagancha- “para que las comparsas puedan bailar en ellos acompañada de una banda de música”. Más tarde serían los propios vecinos quienes se encargarían montar y decorar estos escenarios populares en diferentes barrios de Montevideo. Destaca al respecto el año de 1903 en el cual fueron veintidós los tablados construidos.¹⁰¹ Dice Alfaro:

En una suerte de anticipo de lo que vendría luego, los veintidós escenarios barriales [...] permiten vislumbrar algunas de las claves que harán del tablado un activo circuito de producción simbólica e integración social durante buena parte del siglo XX. En tal sentido, basta evocar su futura dimensión como genuino inventario de una plástica popular, fenómeno que anida precisamente en estos años en los cuales aquel mero lugar físico inicialmente destinado sólo a la actuación de las comparsas, comienza a transformarse –ornamentación mediante- en un territorio imaginario, identificado con el espacio ideal e imprescindible que todo ritual requiere para su celebración.¹⁰²

En efecto, en los años treinta el número de tablados montados por las comisiones de vecinos y apoyados por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) oscilaba entre trescientos y cuatrocientos,¹⁰³ mismos que participaban en un concurso organizado por esta entidad para premiar al mejor. Posteriormente, los escenarios carnavalescos callejeros fueron disminuyendo: en 1985 se construyeron alrededor de setenta, mientras que en los años noventa y subsiguientes son entre quince y veinte los escenarios de carnaval montados en la ciudad, incluyendo los privados.

Asociado al surgimiento de los tablados callejeros aparecen los antecedentes del concurso de agrupaciones carnavalescas. Si bien los certámenes se realizaban en el ámbito oficial de manera más o menos regular a partir del último tercio del siglo XIX, fueron las Comisiones de

¹⁰¹ *Ibid.*: 229.

¹⁰² *Ibid.*: 230.

¹⁰³ Las agrupaciones carnavalescas se trasladaban a pie de un escenario a otro.

Fiestas vecinales quienes los promovieron en toda la ciudad, estableciendo categorías de participación y premios, que inicialmente consistían en objetos de decoración y luego en medallas y trofeos. Los premios en efectivo aparecerían en los concursos oficiales en los primeros años del siglo XX.¹⁰⁴

Durante los años que atañen a este estudio el carnaval es organizado por la División Turismo y Recreación del Departamento de Cultura de la IMM, en acuerdo con una asociación fundada en 1952,¹⁰⁵ que reúne a los directores de los distintos géneros o categorías incluidos en el concurso de carnaval; dicha asociación lleva el nombre de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay (DAECPU).¹⁰⁶ La División Turismo es creada en 1976, a instancias del intendente interventor Oscar Rachetti, de manera que la Comisión Municipal de Fiestas –la instancia propiamente organizadora del carnaval– pasa a formar parte de ella.¹⁰⁷ En 1981 esta comisión cambia su nombre a Servicio de Festejos y Espectáculos y, posteriormente, a Actos y Festejos.¹⁰⁸

En 1974, también por orden Rachetti, DAECPU se encarga de la organización y administración del concurso de carnaval.¹⁰⁹ Esto, en cierta medida, representaba un logro en el marco de la dictadura, aun cuando las actas de los fallos del concurso serían ignoradas por el gobierno de facto hasta 1986, debido a los mecanismos de censura cada vez más restrictivos.¹¹⁰ Sin embargo, en el año 1979, la sede de DAECPU es allanada por los militares y la asociación es disuelta. El Ministerio de Educación y Cultura le quita la personería jurídica adquirida en 1962,

¹⁰⁴ *Ibid.*: 230 y ss.

¹⁰⁵ Enríquez, 2004, *op. cit.*: 28.

¹⁰⁶ Reglamento General del Carnaval 2005. Capítulo I. De la organización general.

¹⁰⁷ Enríquez, 2004, *op. cit.*: 119.

¹⁰⁸ *Ibid.*: 172.

¹⁰⁹ *Ibid.*: 85.

¹¹⁰ *Ibid.*: 109.

deroga los estatutos y los militares se apoderan de los archivos, ocasionando una gran pérdida en relación con la memoria del carnaval uruguayo.¹¹¹ En octubre de 1980 se crea, prácticamente por mandato del gobierno de facto, la Asociación Uruguaya de Directores de Carnaval (AUDICA), de acuerdo con los estatutos elaborados por el Ministerio de Educación y Cultura, luego del golpe de Estado. El presidente de esta nueva asociación es Juan Ángel Silva, fundador y director –junto con su hermano Wellington- de la comparsa Morenada del barrio Sur.¹¹² En 1985, tras la salida de los militares del poder, se disuelve AUDICA y los carnavaleros recuperan DAECPU.¹¹³

Respecto de la contratación de las agrupaciones de carnaval para actuar en los tablados privados, ésta ha sido prerrogativa de los dueños o directivos de los mismos y ha estado sujeta principalmente a la especulación económica. De esta forma, los conjuntos premiados en el concurso del año anterior, los destacados por la prensa capitalina como “los mejores en lo que va del carnaval” o los que cuentan con mayor aceptación entre el público montevideano son quienes reciben más ofertas para actuar en los tablados. No obstante, en el periodo dictatorial hubo agrupaciones de carnaval censuradas y prohibidas por el régimen, las cuales quedaron marginadas no sólo del Concurso Oficial, sino del circuito de tablados –con las consabidas pérdidas económicas-, debido a que su contratación podía causar el cierre de los mismos.

Las categorías establecidas en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, que operan en todas las instancias del certamen, son cinco: Sociedades de Negros y Lubolos, Revistas, Parodistas, Humoristas y Murgas. Sin embargo, los espectáculos de carnaval pueden estar a cargo de artistas individuales o conjuntos actuando fuera del concurso oficial, como: escuelas de samba; monologuistas,

¹¹¹ *Ibid.*: 155.

¹¹² *Ibid.*: 166.

¹¹³ *Ibid.*: 233.

vintrílocuos, malabaristas, mascaradas musicales, entre otros. Son eventos vinculados con el carnaval los concursos de belleza, previos a la época de los festejos, en los cuales se elige la Reina del Carnaval y la Reina de las Llamadas, con sus respectivas princesas. (Imagen 15.) Como anota Pinto estos dos concursos constituyen una manifestación intrínseca de racismo:

El grosero racismo implícito en los criterios del concurso folklórico de Salto, tenía y tiene otras manifestaciones: una de ellas es el concurso de belleza en el que se elige la Reina del Carnaval, separado del que se elige la Reina de las Llamadas –concurso paralelo para las “jóvenes de color”. Esa estructura se traduce en que existe un concurso para “mujeres hermosas” y otros para “negras hermosas”. Además la discriminación omite que hay blancos que tocan el tambor y blancas que bailan candombe, confundiendo un fenómeno cultural con un fenómeno racial.¹¹⁴



15. Reina y Princesas de las Llamadas, Montevideo, *ca.* 1970.
Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

El Desfile Inaugural del Carnaval se lleva a cabo por la avenida principal de Montevideo, la Avenida 18 de Julio,¹¹⁵ generalmente, el primer sábado de carnaval. En este desfile, que inicia con la Reina del Carnaval seguida

¹¹⁴ Pinto, 1995: 59.

¹¹⁵ Es decir, en el mismo lugar que aquel primer desfile de comparsas de 1873.

de la Reina de las Llamadas en sus respectivos transportes diseñados para la ocasión, participan todos los conjuntos que harán su presentación en el Teatro de Verano “Ramón Collazo”, sede principal del carnaval, así como las atracciones que “se consideren de interés para mayor brillo del espectáculo”,¹¹⁶ como carros alegóricos y cabezudos. (Imagen 16.)



16. Murga Los diablos verdes, Desfile inaugural del carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, 25/enero/2007. Foto: O. P.

El Desfile de Llamadas, creado en 1956, en el cual participan únicamente las Sociedades de negros y lubolos ha tenido su espacio en la calle Isla de Flores,¹¹⁷ que atraviesa los principales barrios de práctica del candombe – Sur y Palermo-. Este desfile, realizado generalmente el segundo viernes de carnaval, constituye –al igual que el de apertura- un concurso en sí mismo,

¹¹⁶ Reglamento General de Carnaval 2000. Capítulo IV – De la actuación de desfiles y escenarios, Artículo 20.

¹¹⁷ En el año 1979 la dictadura militar decide romper con esta tradición y traslada el Desfile de Llamadas a la Avenida 18 de Julio. La crítica generalizada hacia esta arbitraria e impopular decisión tuvo como consecuencia el regreso, al siguiente año, del Desfile de Llamadas a los barrios Sur y Palermo. No obstante, es importante destacar que esta acción constituye una medida represiva asociada seguramente al desalojo y demolición –o al menos intento- de dos de los lugares emblemáticos del candombe, ubicados en los barrios Sur y Palermo, el conventillo Mediomundo y el Reus al Sur, respectivamente.

donde se premian un conjunto de rubros.¹¹⁸ Los componentes de la comparsa durante los desfiles se observan en tres grupos y ocupan unos cien metros en la calle:

- Primer grupo. Emblemas: estandarte con el nombre de la comparsa, enormes banderas con los colores de la comparsa. Trofeos: estrellas de cinco puntas y medialunas. (Imágenes 17. y 18.)
- Segundo grupo. Cuerpo de baile:¹¹⁹ *vedettes*, escoberos, gramilleros, mamás viejas y bailarinas. Además siempre aparece, al menos, un bailarín. (Imágenes 19. y 20.)
- Tercer grupo. Cuerda de tambores.

La comparsa es acompañada, además, por los directores y el equipo de producción, para ayudar a conservar el orden de la misma, mediante indicaciones a sus integrantes. Asimismo, algunos seguidores se colocan detrás de la cuerda de tambores, para bailar y estimular a la comparsa. Cada comparsa debe realizar su recorrido en un tiempo máximo establecido por el reglamento, sin ninguna detención, ni siquiera para templar los tambores.¹²⁰

¹¹⁸ Los premios por rubros también constituyen una práctica histórica en el ámbito del carnaval. En el año de 1894, el tablado Saroldi tuvo la iniciativa de premiar no sólo la música sino la letra, el canto y el traje. (Alfaro, 1998, *op. cit.*: 231.)

¹¹⁹ Si bien el Reglamento distingue entre el cuerpo de baile y los personajes, esta distinción no opera para los integrantes de la comparsa, ya que el cuerpo de baile incluye a ambos.

¹²⁰ Reglamento del Desfile de Llamadas 2000: Artículos 5 y 6.



17 y 18. Sociedades de negros y lubolos: Estrellas Negras y Mi Morena (estandarte, banderas, estrella y medialuna), Desfile inaugural del carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, 25/enero/2007. Foto: O. P.



19. Estrellas Negras: *vedettes*, gramillero, bailarín y cuerda de tambores, Desfile Inaugural del Carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, 25/enero/2007. Foto: O. P.

Los aspectos evaluados por el jurado, que designa la IMM, son los

siguientes:¹²¹ cuerda de tambores, cuerpo de baile, colorido y originalidad, alegría de los conjuntos vestimenta y presentación general del conjunto. Los premios otorgados son en efectivo y pueden ser de dos tipos: por conjunto o por componentes (individuales o colectivos). Los premios individuales se conceden a las figuras que hayan destacado como mama vieja, gramillero, escobero, *vedette*, bailarín, portaestandarte y portabandera. Los premios colectivos, por su parte, se otorgan al cuerpo de baile y a la cuerda de tambores.¹²²

Tal como sucedía en los primeros concursos de carnaval del siglo XIX, cada año los fallos generan importantes controversias e inconformidades, lo cual se convierte en parte de la histórica dinámica social de los mismos. En el ámbito de las Sociedades de negros y lubolos la contradictoria reglamentación ha constituido uno de los motivos. Por un lado, ésta exige que se respete la tradición de la lonja clavada con tachuelas y a la vez impide el templado de los tambores durante el desfile. Por otro, el jurado suele premiar la intensidad de la llamada, es decir, a las cuerdas más numerosas, aun cuando resulta técnicamente imposible, por encima de determinada cantidad de tambores, que haya calidad en el toque, tal como señalan dos destacados ejecutantes:

Waldemar Silva. Por ejemplo, en la llamada ponen una cantidad de tambores, 40 ó 50. Pero es un desastre, no se puede tocar. [...] Yo vi la llamada en 18 [de Julio] en carnaval y fue un desastre [...].¹²³

Raúl Magariños. Mirá, yo soy de la idea de que siempre haya treinta tambores, tanto en un desfile como en una llamada, que es hasta lo que vos podés controlar. Porque cincuenta, sesenta, setenta, ochenta tambores no podés controlarlos, porque todos no tocan al mismo ritmo ni van al mismo

¹²¹ *Ibid.*: Artículos 9 y 10.

¹²² *Ibid.*: Artículo 12.

¹²³ Entrevista a Waldemar Silva, Montevideo, abril/1992.

tiempo.¹²⁴

Esto es parte de los inevitables conflictos a los que se enfrentan las prácticas culturales institucionalizadas, en tanto, la complejidad de las mismas escapa a las necesarias reglamentaciones.



20. Sociedad de negros y lubolos: mama vieja, gramillero y cuerda de tambores, Desfile inaugural del carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, *ca.* 1950. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

El Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas¹²⁵ tiene desde hace más de cincuenta años su principal sede en el Teatro de Verano Ramón Collazo,¹²⁶ ubicado en una zona privilegiada de la ciudad de Montevideo, el Parque Rodó. Construido originalmente para albergar a las clases medias y altas se convierte a instancias del Intendente de Montevideo, Juan Pedro

¹²⁴ Entrevista a Raúl Magariños, Montevideo, febrero/1992.

¹²⁵ Si bien la reglamentación del concurso ha tenido ajustes, con excepción de los aspectos relativos a la censura durante la represión, en términos generales ha mantenido la estructura del concurso desde los años cincuenta.

¹²⁶ El homenaje a Ramón Collazo en la denominación de este teatro es de 1985.

Fabini, durante el gobierno del Partido Colorado de Juan José de Amézaga (1943-1947), en un espacio para las clases populares y, en particular, para el carnaval. (Imagen 21.)

La presentación de los conjuntos carnavalescos en dicho teatro municipal comprende tres ruedas: una de clasificación (eliminatória), otra de ajuste y una tercera rueda final a la que acceden los conjuntos con mayor puntaje en las dos primeras. El jurado de este evento es también designado por la IMM. En el caso de las Sociedades de Negros y Lubolos cada jurado calificador otorga puntaje a un rubro determinado. Estos rubros son: 1) voces, arreglos corales y musicalidad; 2) comunicación; 3) textos e interpretación; 4) movimiento escénico, coreografías, bailes y puesta en escena; 5) vestuario, maquillaje y escenografía.¹²⁷



21. Vista exterior del Teatro de Verano "Ramón Collazo", Montevideo. Foto: O. P.

Las comparsas están integradas por gente del barrio, personas allegadas a los directores y a veces por profesionales especialmente contratados para desempeñar alguna función específica, por lo general vinculada con la

¹²⁷ Reglamento del Concurso de Agrupaciones Carnavalescas, Carnaval 2000: Capítulo III. Del Concurso Oficial. Artículo 6°.

música –compositor o ejecutante-.¹²⁸ A excepción de estos últimos, la mayor parte de los miembros de la comparsa desempeñan más de un rol. La preparación y realización del espectáculo constituye una tarea comunitaria, en la que cada uno hace su aporte de acuerdo con sus posibilidades o talentos. Los componentes de la comparsa son diversos, como ya se vio. En primer término están los emblemas y los trofeos, llevados por los integrantes de la comparsa que, en el espectáculo, con excepción de quienes transportan el estandarte, se desempeñan como coristas o utileros, entre otras posibilidades. El cuerpo de baile, por su parte, está integrado por una o más parejas de gramilleros y mamás viejas, el escobero o escobillero, la o las *vedettes*, acompañadas generalmente por un bailarín, y las bailarinas. Veamos cómo Isidoro de María se refiere a la fiesta del Día de Reyes y, posteriormente, la descripción realizada por Ayestarán de los personajes que incluían los candombes del siglo XIX, con el propósito de evidenciar los nexos y las rupturas con la comparsa de carnaval.

¡El día de Reyes! ¡Oh! En ese día de *regia* fiesta, era lo que había que ver. [...] Cada nación echaba el resto en la compostura de su sala; y no ha que hablar de la vestimenta de los tíos y las tías, como para presentarse en la corte y hacer los honores a su Majestad conga, cambimba o mozambique.

Las amas y amitas de buena pasta se esmeraban en ataviar a la Reina y a las princesas, proporcionándoles vestidos, blondas, cinturones, collares y tantas cosas, menos, por supuesto, la cabellera, por aquello de que ya se hará cargo el lector.

Los tíos agenciaban sus casacas, calzones, aunque fuesen color ratón pelado, corbatines, elástico, galera alta, y por fin, cuanto podían para

¹²⁸ Por ejemplo, en el carnaval de 1992 Sarabanda incluyó, como compositores e intérpretes, a Jorge Schellelberg, Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso. Asimismo, Adriana La Palma, conocida cantante de tango se ha presentado habitualmente con la comparsa Kanela y su barakutanga.

vestirse de corte.¹²⁹

La descripción de Ayestarán:

Los personajes que integraban el Candombe eran: el *Rey* y la *Reina* lujosamente ataviados. Símbolos de la autoridad y recuerdo de la reyesía de su país de origen. El *Príncipe* que venía a ser algo así como el “mameto” o el “suená” de las Congadas brasileñas según Ildelfonso Pereda Valdés. El *Escobillero* que en realidad era un maestro de ceremonias (el “capataz” de los Cucumbys, en un principio mandaba con un palo que luego cambió por una escobilla). Llevaba una piel de oveja a manera de delantal de la cual pendían numerosos espejuelos y cascabeles que sonaban alegremente al moverse. El *Gramillero* o médico de la tribu (el “quimboto” o hechicero del las Congadas y Cucumbys). Su nombre viene por medio de una clarísima semántica a desembocar en el curandero. El curandero usa hierbas medicinales, yuyos, gramillas; de ahí su denominación. Lleva sombrero de copa y levita negra, señal de dignidad; grandes anteojos y barba postiza de algodón, símbolo de vetusta experiencia, una pequeña valija en la mano izquierda, receptáculo de sus hierbas curativas; bastón serpenteante en la derecha (¿acaso la vara de Aarón?); su paso trémulo, pero rítmico. Luego vienen los *Hombres* y las *Mujeres*. Al pasar a la comparsa de carnaval, a la “sociedad de negros”, ellos van con vestón de satana morada con ribetes dorados que les llega más abajo de la pantorrilla pantalones hasta la rodilla con gruesas rayas verticales rojas, medias negras largas hasta arriba; ellas con blusa escotada de mangas abullonadas, gruesos collares y ajorcas, y pañuelo en la cabeza; largas polleras de amplio ruedo y de los más vivos colores.¹³⁰

Ayestarán también describe los atuendos del rey y de la reina. El primero lleva “casaca militar vistosa, que ha pedido prestada a su amo, lleno el

¹²⁹ De María de, 1957, *op. cit.*: 281-282.

¹³⁰ Ayestarán, 1953, *op. cit.*: 84.

pecho de medallas y sobre la testa, dorada corona”.¹³¹ La segunda va “cargada de chafalonías, grandes collares de cuentas de vidrio y su correspondiente atributo real”.¹³² Véase que en términos generales se corresponde con las palabras de Isidoro de María. Sin embargo, recuérdese que el artículo segundo de la reglamentación del carnaval de 1873 supeditaba el uso del traje militar a un permiso de la Jefatura, lo cual pudo haber incidido en el uso de la levita, característica del atuendo del gramillero en el siglo XX que, por otra parte, incorpora la figura del rey. (Imagen 22.)



22. Mural en la pared lateral de la casa de la familia Giménez en el barrio Palermo, Montevideo. Foto: O. P.

Los gramilleros y las mamás viejas son, entonces, personajes procedentes de los antiguos candombes. La vestimenta del gramillero coincide, en lo general, con la descripción realizada por Ayestarán. Sus movimientos son contorsionados y quebrados, sugiriendo torpeza y pérdida del equilibrio. La mamá vieja, por su parte, con un cuerpo voluminoso, se atavía con una falda larga y amplia con apliques de puntillas y una blusa con iguales características. Además, suele colocarse en la cabeza un pañuelo anudado

¹³¹ *Ídem.*

¹³² *Ibid.*: 85.

hacia arriba y llevar una sombrilla. Sus movimientos son mucho más ágiles y dinámicos, en relación con los de su pareja, y entre ambos llevan a cabo un juego de seducción. El hecho de que el gramillero se presente como pareja de la mama vieja, asimilada a la reina de los candombes del siglo XIX, sugiere una simbología dual respecto de este personaje: no sólo representa al curandero, sino también al rey. En el espectáculo de carnaval los tambores siguen su coreografía, lo mismo sucede en el caso del escobillero. Esta coreografía se enlaza habitualmente con una canción a ritmo de milongón, un candombe lento. (Imagen 23.)

En relación con la vestimenta de estos personajes se ha llegado a sugerir significados vinculados con la inversión de roles patrón-esclavo, pues con el vestuario heredado de sus amos el negro se ubicaba, por un momento, en el lugar de su dueño y explotador, con el propósito no sólo de sobrellevar las miserias de la esclavitud, sintiéndose reyes, sino burlándose de la clase burguesa de la sociedad montevideana.



23. Serenata Africana, cuadro de mamas vieja y gramilleros con tambores, Montevideo, Teatro de Verano, 1998. Foto: Luis Jure.

El escobero es un personaje que hace malabares con una pequeña escoba.

En los antiguos candombes de las naciones,¹³³ realizados entre el 25 de diciembre y el seis de enero,¹³⁴ era el maestro de ceremonia. El escobero de las últimas décadas conserva, en términos generales, la misma vestimenta. Lleva el mencionado “delantal” en forma de triángulo –aunque no suele ser de piel- y una blusa llamativa con o sin apliques, además las piernas habitualmente están cubiertas con pantimedias gruesas blancas ó –como se observa en la imagen- con un pantalón pescador y zapatillas, al igual que los tamborileros. Su espectáculo, acompañado por una cuerda de tambores siguiendo su coreografía, se estructura a partir de contrastes de tensión y distensión provocados por el grado de dificultad de los malabares realizados. El público sigue paso a paso y con apego las proezas del escobero, aplaudiendo los triunfos y realizando exclamaciones de desagrado o de pena cuando pierde su estabilidad y cae la escobilla al piso. (Imágenes 24. y 25.)



24. Sociedad de negros y lubolos: escobero y cuerda de tambores, Desfile inaugural del carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, ca. 1950. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

¹³³ Las naciones eran asociaciones de africanos con un mismo origen étnico, dedicadas a prestar “socorro, ayuda mutua y protección”. (Ferreira, 1997, *op. cit.*: 35-36)

¹³⁴ Ayestarán, 1953, *op. cit.*: 82.



25. Estrellas Negras: escobero,
Desfile inaugural del carnaval,
Montevideo, Av. 18 de Julio,
25/enero/2007.
Foto: O. P.

Las *vedettes*, acompañadas generalmente por un bailarín, se incluyeron en la comparsa hacia la década del cincuenta. Muchas veces estos integrantes actúan como cantantes solistas en los espectáculos de carnaval. La vestimenta de la *vedette*, caracterizada por el color, el brillo y la opulencia –con tocados de plumas y lentejuelas– permite a este personaje mostrar su belleza y sensualidad. (Imagen 26.) El bailarín, por su parte, suele presentarse con pantalón y saco de colores claros, con blusas brillantes o con apliques brillantes, aunque esto no es una regla. El conjunto de bailarinas se vincula con el grupo de “mujeres” descrito por Ayestarán. Aunque la vestimenta es variada, es habitual verlas con una falda y una blusa con el abdomen descubierto, llevando los colores de la comparsa. Además de realizar coreografías de grupo, las bailarinas actúan como

coristas en el espectáculo.



26. Añoranza Negra: Marta Gularte, Desfile inaugural del carnaval, Av. 18 de Julio, Montevideo, 1950. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.

La cuerda de tambores está encabezada por un jefe de cuerda y lleva aproximadamente cuarenta integrantes en el espectáculo del Teatro de Verano. Los ejecutantes de tambor, además, actúan como coristas, ya que durante la mayor parte del espectáculo aparece en escena sólo una pequeña cuerda de tres o cuatro tambores, y en ocasiones como solistas en las canciones. El atuendo de los ejecutantes de tambor es el siguiente: zapatillas de las cuales salen dos cintas blancas que se van entrecruzando por encima de medias negras; un pantalón pescador –hasta las rodillas- y una camiseta. Encima de esta última se coloca el “dominó”: una casaca larga con mangas cortas o sin ellas, de un material similar al raso –aunque

menos costoso-, con los colores de la comparsa. Además, suelen llevar un sombrero de paja con o sin flecos en el borde. Este vestuario es similar al que usan los portaestandartes, con la diferencia de que los últimos llevan un chaleco corto, en vez de dominó. En ocasiones los integrantes hombres de piel blanca se pintan de negro su rostro. Asimismo, pueden llevar máscaras o incluso maquillaje en el rostro con diversos diseños. En mi opinión, este grupo conjunta tanto a los músicos de los antiguos candombes como a los hombres mencionados por Ayestarán en su descripción. (Imágenes 27. y 28)



27. Mi Morena: cuerda de tambores, Desfile inaugural del carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, 25/enero/2007. Foto: O. P.



28. Estrellas Negras: cuerda de tambores, Desfile inaugural del carnaval, Montevideo, Av. 18 de Julio, 25/enero/2007. Foto: O. P.

Además de los ejecutantes de tambor están los instrumentistas, los solistas y el narrador. Las canciones cantadas por solistas, que muchas veces se conocen como cantantes de otros géneros, son acompañadas por algunos instrumentos como teclados, guitarra y bajo eléctricos y alientos de metal. Por su parte, el narrador es quien alterna con los cuadros de candombe durante el espectáculo de música y danza, relatando la historia que lo sustenta. La comparsa también está integrada por un equipo de producción, conformado por coreógrafo, encargado de vestuario y maquillaje, escenógrafo y utileros, así como por libretista, letrista, compositor y arreglista. Finalmente, están los directores de la comparsa, que además pueden desempeñar las funciones de jefe de cuerda, vestuarista, coreógrafo o libretista.

Si bien durante el siglo XX las comparsas han ido variando, y aparecen y desaparecen en cada carnaval, las de mayor tradición tienen sus antecedentes en la primera mitad de este siglo:

- Cuareim 1080¹³⁵ deriva de Morenada,¹³⁶ que nace a principios de la década del cincuenta en el barrio Sur. Su antecesora fue Misceláneas Negras. Sus colores son rosa, blanco y verde.
- Sinfonía de Ansina, representa al barrio Palermo. Surge a mediados de los noventa y cuenta como antecesoras a Concierto Lubolo, Esclavos de Nyanza –en su segunda edición- y Fantasía Negra, que se remonta a los años cincuenta. Sus colores son rojo, blanco y azul.
- Sarabanda representa al barrio Cordón al norte. Derivada de Zumbaé de mediados del siglo XX, lleva los colores celeste, blanco y negro.¹³⁷
- Kanela y su Barakutanga, representa a los barrios Cerrito, Villa Española y La Unión, proviene de Serenata Africana y de La Candombera de principios del siglo XX. Sus colores son blanco, rojo y, nuevamente, blanco.
- Yambo Kenia representa a los barrios Buceo y Parque Batlle, y tuvo como antecesora inmediata a Marabunta y Sueño del Buceo, en la segunda mitad del siglo XX, así como a Añoranzas Negras en la primera mitad de dicho siglo. Sus colores son rojo, blanco y negro.

Las Sociedades de negros y lubolos preparan durante meses su espectáculo de música y danza que presentarán en el concurso. Éste consiste en cuadros de candombe que recrean sus orígenes en tierras africanas, su llegada a América, su vida en Montevideo desde la época de la colonia o su situación

¹³⁵ Domicilio del antiguo conventillo Mediomundo.

¹³⁶ Ejemplo musical 2: Cuerda de tambores de Morenada.

¹³⁷ Ejemplo musical 3: Cuerda de tambores de Sarabanda.

actual. Asimismo, abordan diversos temas relacionados con la política, la música y la sociedad en general. Se crea un espectáculo integral bajo un tema desarrollado en el transcurso del mismo con música, letras y textos originales. Tal como sucedía antiguamente en las reuniones de las diferentes naciones en sus salas, aquí también el tambor muestra un protagonismo no equiparable a otro elemento constitutivo de la comparsa: es el único componente que permanece en escena durante todo el espectáculo. A este último lo conforman tres tipos de eventos: 1) la actuación de los personajes del *candombe* –escobero, gramillero y *mama vieja*–, así como de la o las *vedettes*, con el acompañamiento de una cuerda de tambores que siguen su coreografía; 2) las canciones con coreografía realizada por la o las *vedettes* o bailarinas principales, los personajes o el conjunto de bailarinas, donde el solista es acompañado por una pequeña cuerda de tres o cuatro tambores, además de otros instrumentos como teclados, alientos metal o guitarra y bajo eléctricos, y 3) la presentación del pleno de la comparsa, llevada a cabo habitualmente hacia el inicio del espectáculo y en el final del mismo, recreando la situación de desfile.

En los eventos uno y dos los tambores realizan distintos tipos de bases rítmicas características del *candombe*, del *milongón*, del *afro* y de la *habanera*. A diferencia de los dos primeros, en el *afro* y en la *habanera* los tambores son ejecutados con ambas manos y no con mano y palo. Como ya se mencionó, en general el *milongón* está asociado a las coreografías del gramillero y la *mama vieja* recreando la época colonial, mientras el *afro* acompaña las coreografías vinculadas con los orígenes africanos. Por su parte las bases de *candombe* y de *habanera* no están directamente asociadas con un evento en particular.¹³⁸

De lo expuesto hasta aquí, es posible plantear la existencia de dos niveles de ritualidad circunscritos en el carnaval uruguayo. Un primer nivel

¹³⁸ Si al lector le interesa profundizar en este punto, Luis Ferreira lo desarrolla ampliamente en las páginas 145 a 158.

está determinado por la estructura global del carnaval con su carácter institucional y sus significados para la sociedad en general. El segundo nivel, que comentaré únicamente en relación con las Sociedades de negros y lubolos, está dado por los significados que adquiere, para sus integrantes y para el barrio en general, la conformación de una comparsa y su presentación en el carnaval. Al respecto, Gustavo Oviedo, uno de los directores de Sinfonía de Ansina, dice lo siguiente:

El objetivo para nosotros sería, más que nada, no romper la tradición en el barrio. Porque siempre hubo comparsa aquí y nosotros queremos [...] que siga existiendo. Nosotros nos miramos en lo que fue con nuestros mayores que sacaron Fantasía Negra y adoptamos los colores de Fantasía Negra como símbolo del barrio.¹³⁹

Sin embargo, en mi opinión, no sólo se trata de preservar una tradición, sino de recordar a la sociedad en general un pasado de libertad y su usurpación en el marco de la esclavitud, así como las consecuencias de esta última en el lugar que ocupa el negro en la sociedad actual. Por otra parte, el carácter comunitario de la constitución de una comparsa estrecha lazos solidarios entre sus participantes y seguidores, aun cuando existen luchas de poder, jerarquías, competencia y rivalidad, tanto intra como interbarrial.

Las salidas de las cuerdas de tambores por las calles de Montevideo

Una segunda vertiente del candombe, no menos importante que la anterior, se expresa en las llamadas de tambores de los días festivos, efectuadas en algunas zonas de Montevideo.¹⁴⁰ La llamada es el recorrido realizado por la

¹³⁹ Entrevista a Gustavo Oviedo, Montevideo, enero/1993.

¹⁴⁰ Entre ellos el 1º de mayo, el 25 de agosto –celebración de la Independencia de Uruguay– y el 12 de octubre, así como el 25 de diciembre, el 1º y el 6 de enero, en los cuales la afluencia de gente es mayor.

cuerda de tambores del barrio hacia un lugar determinado y su regreso al punto de partida. A lo largo de este trayecto el toque se detiene en varias oportunidades con el propósito de templar los tambores, reordenar la cuerda y descansar. Los puntos de reunión de la llamada se encuentran, por lo general, en la casa de un tamborilero de prestigio en el barrio, considerado el líder o “cacique” del grupo. Hasta la época de inicio de la represión, los conventillos¹⁴¹ ubicados en la calle Cuareim y en la calle Ansina, en los barrios Sur y Palermo, respectivamente, así como en la calle Gaboto, en el barrio Cordón al norte, eran los lugares de donde salían los tambores. En 1965 es desalojado el conventillo de la calle Gaboto y el edificio pasa a ser propiedad del Ejército Nacional. (Imagen 29.) En diciembre de 1978, a instancias del gobierno de facto de Aparicio Méndez (1976-1981), se produce el desalojo y la demolición del conventillo Mediomundo, debido a un supuesto peligro de derrumbe. (Imágenes 30. y 31.) Un mes después se intenta hacer lo mismo con el Reus al Sur, situado en la calle Ansina; sin embargo, aunque se efectuó una parte de los desalojos no se consumó la demolición debido a la solidez de esta construcción. (Imágenes 32. y 33.) Esto no sólo evidenciaba la falsedad del argumento del derrumbe, sino reafirmaba uno de los principales motivos de los desalojos: dispersar a esta población peligrosa para la legitimidad del gobierno militar. César Pintos, director de la comparsa Sarabanda del barrio Cordón al norte, dice lo siguiente al respecto:

Desalojos provocados para desperdigarnos. [...] La prueba evidente está en lo que hicieron en el barrio Sur, Palermo, en el Cordón, inclusive, con el conventillo Gaboto. Rompen todo y tiran todo, entonces sí, unos para un lado y otros para otro. Quedamos desencontrados todos. Pero como lo

¹⁴¹ El conventillo fue el tipo de vivienda al que la población afro-descendiente tuvo acceso luego de la abolición de la esclavitud. Estas casas, administradas por especuladores, contenían un cierto número de piezas y cada una de ellas se rentaba a una familia completa. En el caso del conventillo Mediomundo (1885) las piezas eran cincuenta y cuatro.

nuestro es folclore, no lo van a sacar nunca, lo hacemos íntegramente con todos los ciudadanos. [...] No estoy hablando de que seamos negros o blancos.¹⁴²

El conventillo no sólo se había constituido como uno de los principales ámbitos de desarrollo y transmisión del candombe, sino en un espacio donde la construcción de redes solidarias entre los vecinos era la base de la supervivencia. Dice Alfaro respecto de la demolición del conventillo Mediomundo:

Ese 3 de diciembre [de 1978] los vecinos que todavía vivían allí,¹⁴³ y que sabían que el 5 se iban del lugar, organizaron una última llamada [de tambores]. Entonces, algo que había sido tan característico, a lo largo de décadas en el Mediomundo se transformó en una llamada de despedida, muy especial, era, en ese edificio emblemático, como una especie de duelo.¹⁴⁴ El desalojo de estas viviendas tuvo dos consecuencias evidentes para el candombe. Por un lado, el traslado de los lugares de reunión de la llamada; por otro, la migración de los habitantes de estas zonas de la ciudad a otras, originando, eventualmente, nuevos lugares de ejecución de los tambores o influyendo en la continuidad de los ya existentes. Es por este motivo que la llamada también constituye un espacio de reencuentro entre quienes se vieron forzados a migrar de estos barrios legendarios en la tradición del candombe y quienes aún permanecen allí.

¹⁴² Entrevista conjunta a César Pintos y Mimo Rosa, Montevideo, febrero/1992.

¹⁴³ Desde el año 2006 el 3 de diciembre se celebra el Día Nacional del Candombe.

¹⁴⁴ “Medio Mundo, sur, conventillo y después, un libro de Milita Alfaro”, 2008.



29. Antiguo conventillo de la calle Gaboto convertido en edificio del Ejército Nacional, Montevideo, 2007. Foto: O. P.



30. Patio central del conventillo Mediomundo, rodeado de sus cincuenta y cuatro piezas. Foto: Archivo Fotográfico de la IMM.



31. Construcción de un edificio de departamentos en el predio de Cuareim 1080, donde fue demolido el conventillo Mediomundo, Montevideo, 2007. Foto: O. P.



32 y 33. Conventillo de la calle Ansina –Reus al sur-, luego de décadas de intentos de desalojo y demolición, Montevideo, 2007. Foto: O. P.



El orden formal de la llamada de tambores está dado por una secuencia de eventos estrictamente musicales o que inciden en forma directa en el desarrollo del toque, establecida para cada tramo del recorrido: 1) templado del tambor, 2) ordenamiento de la cuerda, 3) toque de la fórmula de la clave o madera –sin desplazamiento-, 4) desarrollo o toque con desplazamiento y 5) corte de la llamada.¹⁴⁵ Esta secuencia se inserta en una estructura global constituida por el recorrido completo: 1) salida de un punto determinado, 2) interrupción del toque en lugares más o menos determinados, 3) llegada a un lugar específico y 4) regreso, con las mismas interrupciones, al punto de partida para dar el corte final, siendo este último el más importante de los cortes.

Esta estructura reconocible por su invariabilidad en el devenir histórico presenta, sin embargo, cambios vinculados con los procesos histórico-sociales, como son los traslados de los puntos de reunión de los tambores tras la demolición de los conventillos o como ajustes circunstanciales de tipo pragmático; tales ajustes en ocasiones se vinculan con la existencia de tiendas con venta de bebidas. Asimismo, la práctica

¹⁴⁵ Ejemplo musical 4: Cuerda de tambores del barrio Palermo, tomas de audio de Olga Picún y Luis Jure, Montevideo, Isla de Flores, 18/mayo/1992. En primer plano se escucha a Pedro “Perico” Gularte (Montevideo, 1938), tocando el repique.

puede ser interrumpida por la lluvia o por el frío, pues los tambores pierden su afinación. Por otra parte, el toque no siempre es igual, ya sea porque algunos de los integrantes de la cuerda cambian o por estar alcoholizados, lo cual incide en la calidad del mismo. Es importante destacar que esta práctica no contempla, a diferencia del espectáculo de carnaval, la existencia de público: quienes no tocan el tambor participan como acompañantes de la cuerda, ya sea bailando o caminando. (Imágenes 34. y 35)

Un aspecto a destacar es el recorrido realizado por cada una de las cuerdas. La cuerda del barrio Sur se dirige por la calle Isla de Flores hacia Palermo y viceversa, mientras que la de Cordón –con un recorrido más extenso- atraviesa por la misma calle los otros dos barrios. El hecho de encaminarse hacia el otro barrio, según los propios ejecutantes, para saludar y mostrarles cómo se toca el tambor, son los elementos que sustentan una rivalidad histórica simbólica, en tanto en esas zonas varias naciones africanas tenían sus salas.¹⁴⁶ Estas salas situadas –al menos desde mediados del siglo XIX- en las afueras de la antigua muralla de Montevideo Colonial, eran los lugares donde a los africanos y sus descendientes se les permitía hacer rituales y fiestas, aun cuando decretos de prohibición emitidos cada tanto tendían a desaparecerlos.¹⁴⁷

¹⁴⁶ En el actual barrio Sur estaban las salas de los congos y los benguelas (África ecuatorial); en el barrio Cordón sur –Palermo-, por su parte, las de los nagó y magí (África ecuatorial), mientras que en el barrio Cordón al norte se ubicaban las salas de los lubolos (África ecuatorial) y mozambiques (África oriental). (Ferreira, 1997, *op. cit.*: 74-75).

¹⁴⁷ Una de estas reglamentaciones, en la cual la Policía se refería a “Los bailes denominados *candombes*, con el uso del tambor”, habría sido emitida el 28 de junio de 1839. Dichos bailes quedaban prohibidos en el interior de la ciudad y sólo podían realizarse en la parte sur frente al mar durante los días festivos. Asimismo, no debían extenderse más de nueve de la noche. Ayestarán agrega que este decreto cayó en desuso, dado que se consintieron los candombes en el interior de casas ubicadas en distintos puntos de la ciudad (De María citado por Ayestarán, 1953, *op. cit.*: 71.)

Por otra parte, Ayestarán también refiere a una carta de los habitantes de Montevideo dirigida al Gobernador Francisco Javier Elío, con el propósito de

Por lo expuesto, no es descabellado pensar que las salidas de los tambores a las calles también constituyen una práctica reivindicativa frente al latente racismo de la sociedad uruguaya: a pesar de los múltiples obstáculos impuestos a la comunidad afro-descendiente el candombe no sólo ha sido preservado, sino se ha fortalecido como identidad colectiva de los uruguayos. El tambor, por su parte, componente ineludible en tanto generador del candombe, opera socialmente congregando a un grupo numeroso de personas, que estrechan sus lazos a partir de esta práctica simbólica. Asimismo, se constituye como un ícono del candombe, tendiente establecer un vínculo ancestral, una relación con aquella cultura perdida, un elemento de identidad entre quienes reconocen un continente como lugar de origen de sus antepasados y no una nación.

Tanto las Sociedades de negros y lubolos en el marco del carnaval como las salidas de los tambores por las calles de Montevideo se convirtieron en la cuna de un conjunto de personajes y prácticas que han nutrido a la Música Popular Uruguaya, como veremos en la segunda parte.

prohibir los candombes; los argumentos son los siguientes: como consecuencia de las fiestas los esclavos faltan a sus obligaciones y cometen desórdenes y robos para pagar las casas donde realizan los bailes. (Borrador de un oficio de los vecinos de Montevideo al Gobernador Elío, fechado el 21 de noviembre de 1808. Fondo ex Archivo General Administrativo. Caja 321, carpeta 3, documento 66. Archivo General de la Nación. Montevideo) (*Ibid.*: 68-69)

Un año antes del envío de esta carta, el 26 de septiembre de 1807, el propio Elío convoca al Cabildo de Montevideo y resuelven prohibir los bailes de los africanos y sus descendientes. (“YNDICE GENERAL / DE / Acuerdos. /desde la creación de Montev.^o empesan / do p.^r el libro I. de 1730. hasta el Onceno / concluido en 1808”. Libro N^o. 22, fol. 115vta. Archivo General de la Nación). (*Ibid.*: 68)



34. Cuerda de tambores del barrio Palermo dirigiéndose al barrio Sur por la calle Isla de Flores (a la izquierda, Gustavo Oviedo –piano-; detrás, Fernando “Hurón” Silva –piano-), Montevideo, 1/enero/2006. Foto: Santiago Navrátil.



35. Durante la llamada de la imagen anterior por Isla de Flores, Montevideo, 1/enero/2006. Foto: Santiago Navrátil.

Segunda parte

El candombe en la Música Popular Uruguaya

Capítulo 3.

El movimiento de la Música Popular Uruguaya y el candombe

Este capítulo tiene por objetivo definir y caracterizar al movimiento de la Música Popular Uruguaya, en las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, y ubicar al candombe en este contexto. El punto de partida analítico es la distinción entre música para bailar y música para escuchar, ya mencionada la introducción, dentro de la categoría de música popular con repertorios de distintos origen. Asimismo, con el propósito de aportar más elementos de comparación y, de esta forma, contribuir a la reflexión sobre el candombe en la Música Popular Uruguaya, se abordan épocas anteriores al periodo de estudio y otros ámbitos de la música, como es el caso de la vertiente del candombe que se manifiesta en la música de arte.

En primer término debo aclarar que no ha habido, en lo general, una proyección o “impacto” de la música uruguaya en los mercados mundiales,¹⁴⁸ pues ésta se restringe al mercado local y al regional, fundamentalmente, al rioplatense. Sin embargo, la constante e histórica movilidad de los músicos uruguayos, principalmente, aunque no de manera exclusiva, entre ambas orillas del Río de la Plata, así como el exilio político, económico y artístico, iniciado en forma masiva con la dictadura militar, pero que se prolonga hasta el día de hoy, dadas las condiciones poco propicias para el desarrollo profesional en Uruguay, tiene como resultado la inserción de los músicos uruguayos en la vida cultural de varios países de América y Europa. De esta forma, los músicos se han dado a conocer fuera de este país y del Río de la Plata, aunque en algunos casos

¹⁴⁸ Me refiero específicamente a la música popular, ya que respecto de la música de arte, dadas sus condiciones de producción y reproducción, no podríamos hablar de “impacto” en ningún mercado.

en espacios más o menos reducidos.¹⁴⁹

Los factores que influyen en esta falta de proyección de la música uruguaya en los mercados mundiales son varios. Sin embargo, en mi opinión, algunos de ellos han sido determinantes. En este sentido destaco el hecho de que Uruguay es un país pequeño con escasa población, situado entre dos gigantes, Brasil y Argentina, cuya hegemonía frente al primero reúne las características de las relaciones entre centro y periferia. Como resultado, a diferencia de la producción musical argentina o brasileña, la uruguaya pasa relativamente inadvertida o no integra los espacios de distribución internacionales. Asimismo, la apropiación paulatina del capital musical latinoamericano por las empresas transnacionales establecidas en Estados Unidos¹⁵⁰ –descrita por George Yúdice– constituye, a mi entender, un fenómeno paralelo y a mayor escala de la relación que históricamente se ha planteado entre Uruguay y Argentina, respecto de la producción cultural. En el caso de Uruguay para que la música –fundamentalmente popular– logre una proyección más amplia hacia el exterior debe “afectar los gustos musicales”¹⁵¹ de los argentinos, de esta forma ciertas manifestaciones o incluso figuras de la cultura pasan a ser conocidas como propias de este último país, sin importar su origen. Cito como ejemplo el tango, pocas veces considerado, fuera de Uruguay, como una manifestación cultural rioplatense.

Otro de los factores que incide en esta situación, especialmente

¹⁴⁹El lector entenderá que la lista es muy extensa, lo cual impide mencionar a todos los músicos que han vivido, por periodos más o menos prolongados, fuera del país –lo mismo sucede con la lista de músicos que no han vivido fuera–. No obstante, me permito destacar en este contexto a algunos de ellos: Alfredo Zitarrosa (Montevideo, 1936-1989) en México, entre otros países de América Latina; Daniel Viglietti (Montevideo, 1939) en Francia; Hugo Fattoruso (Montevideo, 1943), integrante en los sesenta del grupo Los Shakers, que desarrolla una importante carrera en Buenos Aires, en Brasil y Estados Unidos; Andrés Bedó (Montevideo, 1959) y Jorge Trasante (Montevideo, 1953), cuyos desempeños en España y Francia incluyen la integración de los conocidos grupos de flamenco, Ketama y Gipsy Kings, respectivamente.

¹⁵⁰ Yúdice, 1999: 190.

¹⁵¹ *Ibid.*: 191.

respecto de una parte de la música popular del segundo grupo –para escuchar- es la reelaboración de códigos, sobre todo por parte de los músicos con formación académica, asociada al uso de códigos especializados, así como referidos al espacio local. Precisamente, la expresión de contenidos de carácter local, a través de significantes musicales y poéticos, limita el acceso a quienes carecen de competencia al respecto o, en términos generales, desconocen la realidad sociocultural uruguaya. Esto es fácilmente comprobable, no obstante, si se toma en cuenta la presencia que ha tenido una parte de la música popular de producción uruguaya en Buenos Aires, dada la cercanía cultural como resultado de un proceso histórico, político y social parcialmente común.

Finalmente, debo aclarar que éste es un estudio aproximativo y no exhaustivo, con lo cual, y muy a pesar mío, no todos los músicos que participaron en este movimiento son incluidos aquí. Es más, sólo una parte minoritaria, aunque significativa, aparece representada en este trabajo.

El candombe en la música culta uruguaya

Con el movimiento nacionalista que caracteriza a una parte de la música culta de la primera mitad del siglo XX, el candombe es incorporado en su repertorio y, por lo tanto, parcialmente legitimado en los espacios de la “alta cultura”. Varios compositores insertos en esta corriente nacionalista, cuya labor compositiva se desarrolla en la primera mitad del siglo XX, como es el caso de Carlos Giucci (Montevideo, 1904-1958) y de Luis Cluzeau Mortet (Montevideo, 1889-1957), pretendieron incluir el ritmo de los tambores afro-uruguayos en sus obras “Candombe” (1928)¹⁵² y “Tamboriles” (1952), respectivamente. Sin embargo, en estas obras se

¹⁵² Obra escrita en compás ternario, lo cual la aleja, ya desde su concepción, del candombe.

aprecia una estereotipación del candombe, alejada tanto de la característica polirritmia estructurada a partir de la interacción de los tres tambores, como de la cultura que está detrás de él. Por su parte, la pieza para piano de Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) –más conocido como escritor que como compositor y pianista- titulada “Negros” (1938) constituye un ejemplo de buen manejo del ritmo de los tambores afro-uruguayos.

Jaurés Lamarque Pons (Salto, 1917- Montevideo, 1982) compone, también en 1952, la “Suite de Ballet (Según Figari)”¹⁵³ para orquesta, una obra importante dentro del repertorio de la música culta uruguaya del siglo XX, ganadora del primer premio del Ministerio de Instrucción Pública,¹⁵⁴ en 1957. La partitura de esta suite en cuatro cuadros denominados: I. Introducción y danza del negro Sayago, II. Entierro de negros, III. Los Reyes y IV. Candombe contiene, con seguridad por primera vez en la historia de la música de arte uruguaya, indicaciones para la inclusión de una cuerda de tambores en el último de los cuadros. Lamentablemente, quizás por un error de cálculo, en la partitura original la frase del candombe –de cuatro tiempos-, se corta en el compás final de la composición. Otra obra importante del mismo compositor es la ópera-tango en dos actos “Marta Gruni” (1965),¹⁵⁵ basada en el sainete homónimo de Florencio Sánchez (Montevideo, 1975-Milán, 1910), estrenado en 1907. Esta obra, instrumentada para orquesta reducida, un piano, un bandoneón y dos tambores afro-uruguayos, recrea la atmósfera del conventillo e incluye tambores también en escena.

¹⁵³ Como mencioné en una nota anterior, Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938) fue un artista plástico que, con técnica impresionista, dedicó parte de su producción a plasmar escenas de candombe. Algunas de estas obras son: “Candombe a la luz de una linterna”, “Decoración (preparando el candombe)”, “El candidato vencido inicia el baile (candombe)”, “Al son del tamboril”, además de una serie titulada “Candombe”.

¹⁵⁴ Actual Ministerio de Educación y Cultura.

¹⁵⁵ Obsérvese que la fecha de composición de esta obra coincide con los cambios que se estaban sucediendo en la Música Popular Uruguaya.

Luis Campodónico (Montevideo 1931-París, 1973) en la “tercera línea” de la pieza para piano “Cinco líneas para mi hermana Clara”, compuesta en París en 1957, escribe la indicación *Selvagio, serenato e africano*. Al respecto, Graciela Paraskevaïdis, en su libro *Luis Campodónico, compositor*, anota lo siguiente:

La pieza se moviliza permanentemente por la rápida articulación de las semicorcheas, las corcheas con puntillo y más semicorcheas, y los marcados y cadenciosos acentos que, de alguna manera, evocan también lo “africano” del epígrafe, que para nosotros se traduciría en una clara alusión afro-uruguaya (llamada de tambores).¹⁵⁶

En los compositores de generaciones más recientes se observa un conocimiento más profundo de la música afro-uruguaya, que el de aquellos precursores nacionalistas: Cluzeau Mortet y Giucci. Destaco en este sentido a Álvaro Carlevaro (Montevideo, 1957), quien sistemáticamente ha tomado el candombe como referente musical de sus composiciones. En 1988 la Orquesta Sinfónica del SODRE¹⁵⁷ bajo la dirección de David Machado (Minas Gerais, 1937-Rio de Janeiro, 1995) estrenó su obra “Intramuros” (1987), ganadora del III Concurso de Composición (1987) organizado por el SODRE, que incluye una cuerda de tambores. Asimismo, son claras las referencias al candombe en sus piezas orquestales “Al levante” (1989), “Levante.piano” (1999-2000) con tambores afro-uruguayos, “Levante.tamboril (chico)” (2001-2002) con tres tambores chico y “Tambores” (2004) para ensamble de percusión.

Luis Jure (Montevideo, 1960), por su parte, en el campo de la música electroacústica compone la obra “Eyeless in Gaza” (1992), basada en el sampleo de los tambores y de los taladros neumáticos, que han conformado el paisaje sonoro de la ciudad de Montevideo. “Barrio Kata”

¹⁵⁶ Paraskevaïdis, 1999: 75.

¹⁵⁷ Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos.

de Leo Masliah (Montevideo, 1955) y “Piano, piano”¹⁵⁸ (1978) de Carlos da Silveira (Montevideo, 1950), son también una muestra del giro dado por el candombe dentro de la música de arte uruguaya que, en mi opinión, lo reubica en un espacio de valoración, conocimiento y respeto, pocas veces concedido en el pasado.

Música popular con repertorios de distinto origen: música para bailar y música para escuchar.

Música para bailar

La vertiente de músicaailable en Uruguay estuvo representada durante varias décadas por las orquestas de tango, llamadas orquestas típicas, que se conocen en el Río de la Plata en la primera mitad del siglo XX. El repertorio de las orquestas típicas no sólo lo conforma el tango, sino la milonga, el vals y el candombe tangueros –aproximadamente desde mediados de la década de 1930-, entre otros géneros musicales. Respecto de la incorporación del candombe en el tango, Aharonián apunta lo siguiente: “hacia 1940, la milonga movida servirá para tender un puente hacia el candombe tanguero, llamando al resultado “milonga tango” o “tango milonga” o “tango candombe” o “candombe a secas”.¹⁵⁹ Asimismo, agrega el autor que “El candombe federal” (1933) de Alberto Mastra (Montevideo, 1909-1976) podría haber abierto el camino a esta incorporación del candombe en el tango, consolidada en la década de 1940¹⁶⁰ y extinguida pocos años después, antes de llegar a 1960. Es relevante incluir aquí un fragmento del citado artículo de Aharonián, donde propone una breve cronología del este proceso de apropiación del candombe por los autores de tango:

¹⁵⁸ El título refiere al tambor piano.

¹⁵⁹ Aharonián, 2005. También en: Aharonián, 1991 y en Aharonián, 1992: 15.

¹⁶⁰ *Ibid.*

En todo caso, cabe anotar que Boris Puga [historiador uruguayo] – quien me ha aportado valiosísimos datos obtenidos con rigor y paciencia proverbiales- supone ya hacia 1928/1929 la presencia de algún “candombe” grabado, y señala en 1934 dos referencias interesantes: Charlo [Carlos José Pérez, Provincia de Buenos Aires, 1905-¿Buenos Aires?, 1990], cantante de tangos, graba “Juan Manuel”, “una milonga federal”, de Homero Manzi [Santiago del Estero, 1907-Buenos Aires, 1951]¹⁶¹ y Sebastián Piana [Buenos Aires, 1903-1994], y Mercedes Simone [Provincia de Buenos Aires, 1904-1990] graba “Negrito”, milonga de José De Prisco y Alberto Soifer [Provincia de Buenos Aires, 1907-¿?, 1977]. En 1935 [Horacio] Pintín Castellanos [Montevideo, 1905-1983] compone en Montevideo “Puerto Nuevo”, definida como “marcha tamborilera”, y en 1939 compone “Candombe oriental”,¹⁶² al que llama, dice Puga, primer candombe rioplatenseailable. Entre tanto, en 1938 el dúo Dante-Noda graba el “Candombe federal” de Alberto Mastra. Piana graba con tamboriles hacia 1939/1940, pero “*no son tamboriles a la uruguaya*”, observa el mismo Puga. Anteriormente (1938/1939) ha grabado en Buenos Aires, sin tamboriles, “Candombe federal”. Inicialmente, dice Puga, “*la temática negra se vierte a través de géneros musicales (a los que) se les denomina milonga federal, milonga negra, milonga tanguada, milongón, tango negro*” y hasta canción a secas. “*La palabra candombe aparece por primera vez en Mastra y Pintín [Castellanos] 1938/1939*” [...]¹⁶³

¹⁶¹ Hijo de madre uruguaya y padre argentino.

¹⁶² Ejemplo musical 5: Horacio “Pintín” Castellanos, “Candombe oriental”, por la orquesta de Juan D’arienzo, canta Alberto Reynal.

¹⁶³ Aharonián, 1992, *op. cit.*: 17. (Las cursivas aparecen en el original.)

Una materia que requeriría de un análisis profundo para entender la visión de los autores de tango respecto del *candombe* es la temática de las letras. En este sentido, señala Aharonián el enfoque racista de las mismas a través de una pregunta: “¿Por qué la utilización de lo *candombístico* aparece ligada a un rescate de lo guarango (mal visto y hasta degradante en la escala de valores de la sociedad rioplatense, aunque a nosotros pueda resultarnos –a la distancia- apasionante?”¹⁶⁴

Si bien la lista de *candombes* en el tango es bastante importante, me permito incluir aquí tres ejemplos, que reflejan la preocupación del citado autor. El primero es un *candombe* con letra de Francisco García Giménez (Buenos Aires, 1899 - Buenos Aires, 1993) y música de José Basso (Provincia de Buenos Aires, 1919 - Buenos Aires, 1993), titulado “Pobre negro”; el segundo, un *candombe* de Alberto Mastra compuesto en 1936, titulado “El viaje del negro”, y el tercero, una *milonga* con letra de Homero Manzi y música de Sebastián Piana, titulada “Carnavalera”.¹⁶⁵

“Pobre negro” (fragmento): ¡Ay, qué negro, qué negro soy! / ¡Ay, qué pobre, qué pobre estoy! / La mulata que me maltrata / que a hierro mata mi corazón / es la pena de la morena / que se envenena con mi traición... // A mi negra por otra dejé. / El camote metido en la mota / me fui con la otra y así me quedé... /

“El viaje del negro” (fragmento): Negra, *candombera* del alma / Negra, cuando falte de aquí / piensa en tu negrito ausente / y portate decente / que después la gente / comienza a decir así: // Que a mi negra / dicen que la vieron / con el mismo morenito / de corbata colorada / rancho de paja / zapatos y pantalón blanco / y se fueron al *candombe* / y a las cuatro horas salieron así / ¡dando tumbos!...

¹⁶⁴ *Ibid.*: 15.

¹⁶⁵ Véanse las letras completas en Anexo.

“Carnavalera” (fragmento): Al ruido del tamboril / carnaval, carnavalera / me dijo que era feliz. [...] // Tenía los dientes blancos / y las motas de carbón / eran claras las palabras / y era negra la intención. // En un carnaval me quiso / y en otro me abandonó / pero yo no sufro tanto / mientras canto esta canción.

En estos ejemplos se observa esa grotesca asociación de la negritud a la pobreza de espíritu, que ha funcionado históricamente como un factor determinante para la justificación del racismo. En el tercero aparece, además, el candombe en su principal espacio de confinamiento, el carnaval. Estas acotadas miradas hacia los afro-descendientes y hacia el candombe serán revertidas en el ámbito de la Música Popular Uruguaya, a partir de los años sesenta. Precisamente, Eduardo Useta, guitarrista del grupo Tótem –a quien me referiré más adelante- pronunciaba las siguientes palabras en una entrevista realizada en 1971: “Hay que hacerle entender al público que el candombe puede ser mucho más que algo exclusivo para el carnaval”.¹⁶⁶

Mientras las orquestas típicas tienden a desaparecer de los salones de baile de Montevideo y se reduce, hasta prácticamente extinguirse, la producción de candombes en este ámbito, surgen los grupos de “música tropical”, conocidos luego como “sonoras”.¹⁶⁷ Estos grupos interpretan, al menos desde los años sesenta, una especie de “cumbia uruguaya”, con música propia o arreglos, dirigida originalmente al público de las fracciones de clase media baja y popular, pero con un cierto poder adquisitivo,¹⁶⁸ el cual les permite acceder a los salones de baile y comprar

¹⁶⁶ *Revista Hit*, agosto/1971: 23. Citado por Peláez, 2004: 42.

¹⁶⁷ Han destacado dentro de esta vertiente musical, Combo Camagüey, Karibe con K, Sonora Palacio y Sonora Borinquen, no sólo en cuanto a la cantidad de presentaciones en vivo, sino en la edición de discos, fundamentalmente, para los sellos Sondor y Orfeo. (La Sonora Palacio editó 32 fonogramas entre 1989 y 2004.)

¹⁶⁸ Digo originalmente porque a partir de los noventa se da un fenómeno muy particular en Uruguay, aunque no es exclusivo de este país. Con el surgimiento de nuevos grupos favorecidos no sólo por el mercado local, sino el internacional, ha habido una apropiación de esta música por parte de la fracción de la burguesía uruguaya sustentada en el capital económico. Un ejemplo es el grupo Chocolate y

fonogramas.¹⁶⁹

Los productores de esta música de baile –y no me refiero a los instrumentistas que utilizaron a las orquestas tropicales como medio de supervivencia-, pertenecen en esta época a un sector de la clase media, con pretensiones de imitar el despliegue musical y visual de las orquestas

su ya difundida canción “Mayonesa”, de la que hizo un video clip que requirió de una inversión de 140.000 dólares, suma impensable en el medio musical uruguayo, presentado, incluso en la MTV. (Página electrónica: www.terra.com.uy/canales/musica/10/10737.html)

En mi opinión, este fenómeno constituye una consecuencia, o la contraparte, de esa apropiación paulatina e internacionalización que menciona Yúdice, así como de estandarización de la estética de la música latinoamericana, dado que los productos que las transnacionales distribuyen al mundo desde Estados Unidos, mediatizados por un bombardeo publicitario, se insertan en contextos sociales permisivos, poco analíticos y no comprometidos políticamente, pero que cuentan con los medios económicos para acceder a dichos productos. Recuerde el lector que el acceso a estos productos, en la actualidad, no sólo representa la compra de un disco y de su aparato reproductor, sino la adquisición de un “conglomerado de entretenimientos”, que incluye desde revistas hasta cinematografía. En este contexto el capital económico se constituye como el factor fundamental de distinción de clase, dado que el producto que genera la cadena de producción y consumo es el mismo para los diferentes sectores.

¹⁶⁹ Fueron famosos durante los años ochenta los bailes de “Coco Bentancur”, con orquestas en vivo de música tropical, llevados a cabo en el primer piso del, por esos años, decadente Palacio Salvo (1928), hoy patrimonio histórico nacional. Este edificio, construido por encargo de los hermanos Salvo al arquitecto italiano Mario Palanti, fue originalmente pensado como un hotel de lujo al estilo europeo. Tiene una superficie de 37 mil metros cuadrados y fue, en su momento, el más alto de América del Sur. Aquí vivieron intelectuales y artistas y fue frecuentado, incluso, por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. A comienzos de los años noventa los habitantes y vecinos del edificio lograron que la IMM clausurara dichos bailes y emprendiera la restauración parcial del mismo. Una nota importante es que el Palacio Salvo contaba con un salón de baile con orquestas de tango, décadas antes de compartir este espacio con la música tropical. (Michelena, 2005). Otro dato importante, aportado por Aharonián, es que hacia 1920 las grabaciones de tango registran un tango “adecentado”: “pulido en sus aristas agresivas para el potencial comprador”. (Aharonián, 2005, *op. cit.*) Esta información explicaría, aunque parcialmente, el hecho de encontrar el tango, surgido en las clases bajas, en un espacio burgués, como lo fue en sus inicios el Palacio Salvo.

Otro espacio que hasta el día de hoy recibe numeroso público es el Palacio Sudamérica, también ubicado en el centro de Montevideo, con música en vivo y discoteca. Aquí, el género de música tropical comparte su espacio –“La interbailable”-, no los eventos, con el tango. Es importante destacar que, aunque el tango ha sido legitimado por la “alta cultura” –como sucedió con tantos otros géneros surgidos en las clases populares-, sigue habiendo algunos lugares de baile destinados a ciertos sectores de ellas, en este caso a adultos de más de 50 años.

latinoamericanas o caribeñas de son, cumbia, salsa o merengue. Estos productores recurren a estereotipos musicales y poéticos, acaso con el fin de lograr un resultado más accesible para un público que no desea recibir demasiada información, sino la estabilidad de lo conocido y permita el baile, aspecto donde se manifiesta abiertamente el pragmatismo funcional atribuido por Pierre Bourdieu al gusto de las clases populares.¹⁷⁰ Como consecuencia, la información contenida en dicha producción musical es mínima, con códigos restringidos y explícitos, dentro de estructuras prácticamente invariables y sistemas musicales referenciales, sin experimentación ni reelaboración. La promoción y difusión de esta música en Uruguay no se inserta en las políticas culturales del Estado. Su comercialización, a una mayor escala respecto de la música de arte, incluso, de la música popular para escuchar, está sujeta a la existencia de un mercado controlado por editoras de discos –locales o transnacionales– con manejo de grandes capitales, cuyo objetivo es, por encima de todas las cosas, el beneficio económico. Esta producción musical de las orquestas de baile –incluyo también a las de tango– revelan un vínculo más estrecho con la institución de mercado. Existe una producción fonográfica en discos de 78 rev/min de las orquestas de tango, tanto en Montevideo como en Buenos Aires, nada despreciable en cantidad y en calidad.¹⁷¹ Por su parte, las orquestas tropicales han superado en la edición de discos a otros géneros, dado el fuerte impacto social que han tenido en los sectores de la población más desprovistos de capital cultural.

Es importante destacar la ausencia de estudios musicológicos sobre la música tropical producida en Uruguay, quizás por no ser considerada un objeto “digno”. Asimismo, las escasas menciones a ésta tienen como principal objetivo su descalificación o, al menos, su crítica.

¹⁷⁰ Bourdieu, 2002, *op. cit.*: 385-386.

¹⁷¹ En el periodo abordado en este trabajo el tango en Montevideo se constituye como un género para escuchar, más que para bailar. Por lo tanto, es necesario reubicarlo o al menos integrarlo también en la categoría siguiente.

Una excepción al respecto ha sido la orquesta Pedro Ferreira y su Cubanacán que, en mi opinión, constituye un buen antecedente de las orquestas tropicales de los años sesenta. Esta orquesta fue fundada hacia la segunda mitad de la década del cincuenta (*ca.* 1957) por el destacado músico negro, Pedro Rafael Tabares, de seudónimo Pedrito Ferreira, también conocido como compositor de candombes, director por esos mismos años de la reconocida comparsa de carnaval del barrio Palermo, Fantasía Negra. Pedro Ferreira y su Cubanacán, que reproducía el estilo de la orquesta cubana Lecuona Cuban Boys, realizaba sus presentaciones en salones de baile también destinados a la población uruguaya de los sectores sociales más populares. Una de las principales influencias de esta orquesta se observa en los conjuntos de acompañamiento de las Sociedades de negros y lubolos y, por lo tanto, en los candombes que recogen esta estética.¹⁷² Seguramente el respeto concedido por la comunidad afro-uruguaya a la figura de Pedro Ferreira influyó en la valoración realizada por los estudiosos. (Imagen 36.)



36. Mural dedicado a Pedrito Ferreira en el barrio Sur. Foto: O. P.

¹⁷² Entiéndase que hablo en el aspecto musical, fundamentalmente.

Un ejemplo de los candombes compuestos por Ferreira es “La llamada”, grabado originalmente por su orquesta en disco de 78 rev/min, junto con otro candombe del mismo autor, “La luna vino al candombe”.

*La llamada*¹⁷³

Ahí viene la llamada marcando el compás	Negra, ¿dónde están mis guantes
Se escuchan los tambores qué sabroso van	Mi galera'e felpa, mi viejo bastón?
Contagian a mi cuerpo, su ritmo dulzón	Negra, ¿dónde están mis lentes
Y está de fiesta todo el corazón	Mi camisa a raya y mi frac pintón?
La gente se alborota al oír su sonar	Negra, dame la maleta
El barrio se enloquece y se pone a bailar	Porque los morenos ya están por llegar
Y todo el mundo goza al compás de los cueros	Pronto, que me voy con ellos
Sintiendo la llamada que pasa y se va	Desde Noche Buena hasta Navidad

Esta tendencia a describir ambientes festivos y alegres de los candombes compuestos en esta época, incluso en los de Georges Roos y Manolo Guardia, así como la ineludible asociación del candombe al carnaval, considerado un producto casi exclusivo de este último, son aspectos reelaborados y resignificados en los años posteriores, hacia finales de los años sesenta, inclusive dentro del propio espacio de carnaval. En páginas posteriores veremos, a través de algunos ejemplos, que no sólo se escriben letras sin ninguna relación con el carnaval o incluso con el candombe, sino en los casos que éstas refieren a él, como sucede con varias de las canciones de Jaime Roos, el sentido y la forma de expresarlo son otros. Es decir, se observa una mayor elaboración del discurso poético, así como una tendencia al desarrollo de contenidos muy locales, entendibles únicamente para quienes forman parte de tales espacios sociales. Esto también se ve en

¹⁷³ Ejemplo musical 6: Pedrito Ferreira, “La llamada”, por Washington “Canario” Luna, arreglo de Jaime Roos y Hugo Fattoruso.

los candombes de las comparsas compuestos durante el periodo dictatorial, los cuales manifiestan una tendencia al discurso oculto.¹⁷⁴ Compárese el siguiente ejemplo con el anterior.

“Candombe roto” fue compuesto por Rodolfo Morandi –seudónimo de Guillermo Martínez (Montevideo, 1953)- para el espectáculo que presentó la comparsa del barrio Palermo, Serenata Africana, en el carnaval de 1974, donde obtuvo el primer premio de su categoría en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas.¹⁷⁵ Este candombe constituye un ejemplo de discurso oculto eficaz, como mecanismo de resistencia, en tanto su mensaje no es percibido por la rigurosa censura que operaba en las letras de carnaval, a partir de la cual se llegó a prohibir espectáculos completos. La canción expresa la fuerza del sentido de identidad y de pertenencia a una cultura, a pesar de su marginación e intentos de destrucción:¹⁷⁶ Me avergüenzo de ser negro y no tocarlo / de sentirlo por dentro y nada más / y pensar que son casi veinte años / me preguntan qué es un candombe / y no sé contestar // Si yo pudiera introducirme en el misterio / que el candombe encierra / si me enseñaran tan sólo su compás / por mi guitarra, yo les juro que lo aprendo / y me pongo a tocar en la calle / como un negro más. Este candombe ha trascendido los espacios carnavalescos para insertarse en el ámbito de circulación y consumo de la música popular urbana.¹⁷⁷

En 1979 José María Silva –apodado Catusa- escribe “Aleluya, ángel negro” para el espectáculo de la comparsa Esclavos de Nyanza, con un mensaje más directo, el cual seguramente incidió en los fallos del

¹⁷⁴ En términos de James Scott. Véase *Los dominados y el arte de la resistencia* (2000).

¹⁷⁵ Enríquez, 2004, *op. cit.*: 98-99.

¹⁷⁶ Precisamente, la demolición de los conventillos se constituye como un signo de esta pretendida destrucción que, aun así, no prosperó.

¹⁷⁷ Ejemplo musical 7: Rodolfo Morandi, “Candombe Roto”. Véase la letra completa en Anexo.

concurso.¹⁷⁸ A continuación transcribo el relato de Silva acerca de lo ocurrido en aquel carnaval con dicha comparsa:

Con los Esclavos de Nyanza pasó una cosa muy curiosa; se dan los fallos en todas las categorías, menos en lubolos, y me hacen concurrir a las tres de la mañana a la calle Juncal, a Actos y Festejos. El Mayor Calagüi nos dice que teníamos tres músicas que eran plagiadas. Le contesté que no, ‘usted está faltando a la verdad’, le dije. El viejo se paró ofendido porque yo le estaba diciendo mentiroso. ‘No tengo tres –continué–, tengo cinco músicas ... pero la revista que ganó, y esto no lo digo como denuncia sino como prueba, comienza con un vals de Canaro y sigue con tal tema y tal otro, y en esa categoría el reglamento dice que deben ser inéditas, pero en lubolos el reglamento dice autóctonas, no dice inéditas.’ Nos quería descalificar; yo había tomado, por ejemplo, una canción latinoamericana y la transformé en un candombe. Al final le dieron el premio a Marabunta; tenían que voltearnos de cualquier manera.¹⁷⁹

Para concluir con el tema de este apartado diré que, finalizada la década del cincuenta, el candombe era conocido, en mayor o menor medida, por el conjunto de la sociedad uruguaya, en relación con estos tres espacios: el carnaval –como su ambiente “natural”–, la orquesta típica y la orquesta tropical.

La música para escuchar

Dentro de la subcategoría de la música popular para escuchar habría que hacer una primera distinción. Por un lado están los solistas, grupos u orquestas con tendencia a especializarse o promocionarse como productores –compositores o intérpretes– de un determinado género, estilo,

¹⁷⁸ “Aleluya, ángel negro” (fragmento) Viva la vida de tus abuelos / que el esclavismo enfrentaron / por el color de la raza / y sueños crucificados / ¡Aleluya! // El conventillo será el pesebre / todos nosotros tus magos / cante el canto la esperanza / canta tú por los humanos / ¡Aleluya!

¹⁷⁹ Citado por Enríquez, 2004, *op. cit.*: 146-147.

vertiente musical –tango, candombe, murga, *jazz*, *rock*, folclore, etcétera- o de una fusión específica. Por otro, quienes como compositores e intérpretes tienden a integrar o a retomar elementos de un conjunto de géneros, estilos, vertientes o formas, tanto de origen urbano como rural, así como de otras regiones o países, incluso de la música de arte. En el ámbito de la música urbana son ejemplos de géneros recurrentes la murga, el tango, la milonga y el candombe con sus variantes, como el milongón. Entre las especies líricas de tradición rural, por su parte, se encuentra la chamarrita, el estilo y la milonga campesina. El *rock*, el *jazz*, la *bossa nova*, la salsa y el bolero, por su parte, constituyen ejemplos de géneros procedentes de distintas regiones culturales. La dialógica establecida por el compositor en determinado proceso creativo con, al menos, uno de estos géneros o vertientes musicales, da como resultado un producto que no sólo define una individualidad artística, sino un “estilo” uruguayo.

Respecto de los solistas o grupos cuya tendencia es promocionarse como productores de un género, vertiente o fusión, refiero el apunte hecho por Aharonián acerca de cómo, a principios de la década de 1960, algunos músicos de *jazz* buscaron insertar en el mercado el llamado “candombe de vanguardia”,¹⁸⁰ resultado de la fusión de ambos géneros.¹⁸¹ Este es el caso de Georges Roos, que cantó en los Lecuona Cuban Boys e integró el Hot Club de Montevideo, y de Manuel “Manolo” Guardia, quien también formó parte de dicho club de *jazz*. Aunque esta vertiente no prosperó comercialmente, algunas de sus canciones, que también reflejan musicalmente el antecedente de Roos en la mencionada orquesta cubana, se convirtieron en clásicos dentro del repertorio de la música popular y, en particular, de los grupos de candombe, cuyo espectáculo recrea la comparsa de carnaval. Me refiero, fundamentalmente, a los ya citados Grupo Bantú (1971), dirigido por Tomás Olivera Chirimini (Montevideo,

¹⁸⁰ Denominación acuñada por los propios músicos.

¹⁸¹ Aharonián, 1991, *op. cit.*

1937) y La Calenda (finales de la década de 1980) de Fernando “Lobo” Núñez (Montevideo, 1956).

Un ejemplo de este repertorio es “Yacumeza” (ca. 1964-1965) con letra de Georges Roos y música de Manolo Guardia. El vocablo “yacumenza”, deformación de “ya comienza”, se hizo extensivo en el ambiente candombero para designar a los habitantes del barrio Sur, de ahí que el club de fútbol cuya sede se ubicaba en el conventillo Mediomundo se llamara así. Otros ejemplos son “Palo y tamboril” –mencionada en un capítulo anterior-¹⁸² y “Cheché” (ca. 1964-1965) de los mismos autores, cuya letra también se enmarca en el contexto de la cultura afro-uruguaya. Transcribo la primera y la cuarta estrofa: En mi barrio vive Cheché / el escobillero / su escobilla gira y usted / se hace candombero // Mamá vieja está / con el gramillero / espejito y pieles que van / al compás del cuero.

Cheché es el apodo de un cantante y bailarín negro, de nombre Hugo Santos, ya activo en 1960. Integró el grupo O bando de Orfeo, dedicado a hacer música brasileña –*bossa nova*, por ejemplo-, cuyo líder era Eduardo Mateo.¹⁸³ Es precisamente Cheché Santos, quien en una entrevista realizada en enero de 1993 por Pinto, a propósito de su investigación sobre Mateo, atribuye la creación de la fusión candombe-*beat* a este último. A reserva de referirme a este tema en páginas posteriores, transcribo el fragmento citado por este autor:

El candombe-*beat* fue una creación pura y exclusiva de Mateo. Que nadie se ponga los galones porque eso es de Mateo. Lógicamente con El Kinto, que lo integraba Rada y todos esos tipos. Pero el precursor fue Mateo. Un avanzado. Claro, sacó las raíces del candombe y las modernizó. Eso lo aprendió en Brasil: del samba sacaron el *bossa*. Él agarró el candombe, la esencia del baile de candombe, y lo modernizó, sin perder la percusión. Eso

¹⁸² Ejemplo musical 8: Georges Roos y Manolo Guardia, “Palo y tamboril”, por Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso. Véase letra completa en Anexo.

¹⁸³ Pinto, 1995, *op. cit.*: 19-20.

fue una idea muy visionaria. Él fue el creador. Te lo digo porque yo lo puedo decir con propiedad. El *candombe-beat* es de Mateo. Después hubieron músicos, lógicamente hubo Rada, que al *candombe-beat* lo elevó a los cielos. Los Fattorusos, Chichito Cabral y un montón de gente así que ha tocado mucho. Pero siempre estaba Mateo en toda esa cosa.¹⁸⁴

El grupo de los compositores e intérpretes que retoman distintos géneros o vertientes musicales estaría representado o presenta un signo de igual con el movimiento de la Música Popular Uruguaya, al menos hasta finales de la década del ochenta.¹⁸⁵ Sin embargo, aclaro que la distinción hecha entre estos dos grupos no debe entenderse, en la práctica, como una diferenciación total. Esto se debe a dos motivos: 1) los espacios físicos o los tipos de espectáculos en que actúan unos y otros pueden ser los mismos, incluso, con frecuencia los eventos son compartidos y 2) en la práctica, los músicos generalmente no restringen su propuesta a uno de estos ámbitos musicales.¹⁸⁶ En el entendido de que es la música producida por este segundo grupo la que me ocupa en este trabajo, me dedicaré a ella a partir de aquí.

La Música Popular Uruguaya

En la década de 1980 se editan algunas publicaciones periódicas y libros de corte periodístico, así como textos con perfil más académico, cuyo tema es la música popular. Algunos de estos trabajos, tomados aquí como referentes, tienen el valor de conformar una opinión socializada y una

¹⁸⁴ *Ibíd.*: 121.

¹⁸⁵ Ver Capagorry et. al., 1980: 124; Martins, 1986: 14-15.

¹⁸⁶ Por ejemplo, el propio Fernando Núñez ha participado en innumerables grabaciones de música popular, también los músicos de Bantú: Raúl Magariños, Fernando “Hurón” Silva, los hermanos Gustavo y Édison “Palo Bombo” Oviedo, entre muchos otros ejecutantes de tambor.

primera reflexión en torno a este movimiento, en el momento que adquiere gran popularidad. Por otra parte, en los últimos años se han editado varios libros sobre esa época, abordada a modo de crónica o como aproximaciones biográficas de los músicos que fueron parte del quehacer de la música popular. Tanto unos como otros integran entrevistas, algunas de época otras posteriores, pero en ambos casos con gran valor documental. La importancia de las opiniones vertidas en estos trabajos –si bien pueden ser cuestionables, sobre todo cuando muestran pretensiones analíticas sin tener un sustento teórico– radica en que suelen provenir de quienes han vivido de cerca o, incluso, desde dentro el desarrollo de esta música, ya sea como músicos, periodistas o críticos.

El término Canto Popular

Algunas de las definiciones y acotaciones del término Canto Popular – aplicado a la Música Popular Uruguaya– aparecen en trabajos publicados en la década de 1980; en este sentido Fabregat y Dabiez anotan lo siguiente:

Tal denominación es aparentemente genérica, a diferencia de otras más precisas como “Bossa Nova” o “Nueva Trova Cubana”. Sin embargo, lo de “Canto Popular Uruguayo” se hace firme a través de la reiteración, y queda para definir a ese evento surgido en 1976.¹⁸⁷

Respecto a su contenido musical, dichos autores agregan:

Todo. Los aires tradicionales, la milonga, la chamarrita, el cielito, la polca o la uruguayísima serranera, el candombe en todas sus formas; la murga, integrada definitivamente a la música popular uruguaya; la música

¹⁸⁷ Fabregat y Dabiez, 1983: 11. Véase más adelante la crítica a esta idea de que la Música Popular Uruguaya nace en 1976.

latinoamericana y hasta el jazz, fundidos con el sentir charrúa.¹⁸⁸

Con relación al Canto Popular Carlos Martins dice:

Es el nombre dado a las canciones cuya música ha sido particularmente marcada por las “influencias anteriores locales” y cuyos textos describen y/o comentan el entorno, sobre todo humano; connota –y a veces denota– un deseo de cambio social.¹⁸⁹

Este mismo autor incluye en su estudio un fragmento de una entrevista realizada a Jaime Roos, que transcribo a continuación:

Hay gente que maneja el lenguaje del pueblo, que le canta al pueblo sus impresiones para ver lo que el pueblo opina. Lo que te estoy diciendo es en realidad la definición que me hizo, hace un mes, El Sabalero [José Carbajal, Colonia 1943],¹⁹⁰ sobre el Canto Popular. Le pregunté si sabía lo que era, ya que el nombre surgió de un disco suyo que se llama “Canto Popular”. El Sabalero me dijo lo siguiente: nosotros quisimos diferenciar el folclore uruguayo del argentino. Si decíamos que hacíamos folclore la gente quería que sonáramos como Los Fronterizos¹⁹¹ [...] ¹⁹²

Aunque este término se hace extensivo, sobre todo en la década de 1980, a todo el movimiento de la Música Popular Uruguay, coincido con Martins en que no refleja el total de la producción del mismo. Por otra parte, en ciertos ámbitos y medios de comunicación el término adquirió un tono

¹⁸⁸ *Ídem.*

¹⁸⁹ Martins, 1986, *op. cit.*: 14.

¹⁹⁰ Nota de la autora. José Carbajal edita tres larga duración antes de salir de Uruguay rumbo a Argentina, *Canto Popular* (1969), *Bien de Pueblo* (1969) y *Octubre* (1970).

¹⁹¹ Nota de la autora: Los Fronterizos (Salta, 1953) es un conjunto folclórico argentino muy difundido por las emisoras uruguayas, en la década de 1970.

¹⁹² Magnone, Carlos, “Soy un músico que está con el pueblo”, entrevista a Jaime Roos, *Aquí*, año I, núm. 47, 1984: 24, en Martins, 1986, *op. cit.*: 15-16.

despectivo, acaso debido a que algunos músicos se dedicaron a reproducir los estilos desarrollados e impuestos en la década de 1960 e inicios de la de 1970 por quienes se encontraban en el exilio –Zitarrosa, el dúo Los Olimareños¹⁹³, Daniel Viglietti– o su música había sido censurada y prohibida por la dictadura militar. De esta forma, al evitar el riesgo de las nuevas propuestas creativas, tales músicos acaparaban los espacios de circulación y consumo de la música popular y, concomitantemente, se alejaban del sentido renovador del movimiento. Precisamente Jorge Bonaldi, en su artículo “El canto popular uruguayo”, distingue a los músicos que buscaban “aportar nuevos elementos” en la composición musical de quienes optaban por el camino de la reproducción de fórmulas y estilos ya legitimados en los espacios de producción y difusión. En este segundo caso señala:

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

También el empresario ha sabido inculcar a algunos artistas la necesidad de vender, para mantener un determinado *status* o su permanencia dentro de la empresa, creándole así otra necesidad: la de grabar discos fácilmente comercializables a base de *hits* ya impuestos por artistas internacionales, *cover versions* de los *hits* del canto popular, o simplemente canciones de fácil escucha. Todo ello, claro está, actuando en franco desmedro de la creatividad y del aporte de nuevas composiciones, que es lo que justamente se requiere para que el movimiento continúe su senda renovadora y no se esclerose.¹⁹⁴

¹⁹³ El dúo Los Olimareños, conformado por Braulio López (Treinta y Tres 1942) y José Luis “Pepe” Guerra (Treinta y Tres 1944), inició su actividad musical en 1962 y se constituyó en un emblema del movimiento de la Música Popular Uruguaya.

¹⁹⁴ Bonaldi, 1984.

Estos son algunos de los motivos por lo cuales evito la utilización del término Canto Popular para referirme al movimiento de la Música Popular Uruguaya, a menos que aparezca en las citas integradas al presente trabajo.

El movimiento en el contexto de producción y en el espacio social¹⁹⁵

La Música Popular Uruguaya no tiene como fin el baile –o al menos no suele incitar al baile–, aunque muchas veces era y es interpretada en espacios destinados a este tipo de manifestación.¹⁹⁶ Dicen Capagorry y Rodríguez Barilari al respecto:

Es muy sintomático que la Música Popular Uruguaya, con su preocupación por el decir¹⁹⁷ –y cómo decirlo– está hecha para ser escuchada y en el mejor de los casos, cantada por el público al que está destinada. Pero la misión de acompañar la danza (manifestación colectiva de las más antiguas e importantes) le queda –indisputada– a los ritmos extranjeros del pop y de la música tropical, y en menor grado, de la brasileña.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Recuerde el lector que, según lo expresado en la introducción de este estudio, el espacio social uruguayo, siguiendo a Bourdieu, comprendería el conjunto de prácticas simbólicas de la sociedad uruguaya. En dicho espacio operan elementos de diferenciación que inciden en los lugares que, dentro del mismo, ocupan los actores sociales. Estos elementos se definen por la forma en que se distribuyen los distintos tipos de capital –económico, cultural, social. O, lo que es lo mismo, cómo se conforma el capital global o simbólico, que determina la pertenencia a una clase, sector, grupo o fracción social. (Bourdieu, 2002, *op. cit.*: 113 y ss.)

¹⁹⁶ Esta es la paradoja de los denominados “candombailes” que desde la década de los ochenta se llevan a cabo en algunos clubes deportivos –Sporting o Atenas, por ejemplo–, con una concurrencia de estudiantes de enseñanza media y universitaria. Estos bailes cuentan con la participación de grupos en vivo de música popular y de discoteca.

¹⁹⁷ Nota de la autora. Entiendo que el decir no sólo refiere a la palabra, como en el caso de Capagorry y Barilari. Si bien es cierto que la producción de música instrumental es muy menor respecto de la canción, de todas formas existe y la preocupación por el “decir” es también parte de ella.

¹⁹⁸ Capagorry et. al, 1980, *op. cit.*: 132.

Estos autores no hacen referencia al total de la música producida en Uruguay, sino a aquella que define una “forma (de) ser” musical, aun cuando retoma elementos de géneros o estilos no pertenecientes a la tradición uruguaya o rioplatense, es decir, a la Música Popular Uruguaya con mayúsculas. En palabras de los mismos autores: “con mayúscula para diferenciarla de la que es uruguaya simplemente, pero no porque nos pertenezca o nos represente”.¹⁹⁹ Por este motivo quedaría excluida del rótulo de Música Popular Uruguaya, por ejemplo, la música producida por las orquestas tropicales de finales de la década de 1960. Me permito puntualizar lo siguiente en relación con este aspecto, en tanto, por ser un consenso en este sector del campo de la producción musical, contribuye a definir y delimitar el movimiento de la Música Popular Uruguaya.

La imposibilidad de eludir el contexto sociocultural en que nace una manifestación musical es un hecho incuestionable en el campo de las ciencias sociales. Es posible imitar, pero esa imitación conlleva un sello cultural. Este es el caso de la llamada cumbia uruguaya; si bien reproduce las características musicales estandarizadas y distintivas de este género, el modo de hacerlo termina siendo inevitablemente uruguayo,²⁰⁰ aun cuando no haya una búsqueda explícita en tal sentido. Mientras el objetivo de la cumbia uruguaya no trasciende la función de propiciar el baile, el término Música Popular Uruguaya engloba un conjunto de aspectos que van más allá de la reproducción de un estilo, de un género musical o de un grupo de ellos. La falta de coincidencia con los principios ideológicos subyacentes a las diversas construcciones estético-musicales de la Música Popular Uruguaya, no sólo daría como resultado la exclusión de ciertas manifestaciones musicales de este campo o subcampo de interacción social

¹⁹⁹ *Ibid.*: 124.

²⁰⁰ Esto es bastante lógico si tenemos en cuenta que algunos músicos de la Música Popular Uruguaya, también han tocado en orquestas de música tropical. Este es el caso de Mario “Chichito” Cabral (Montevideo, 1936), fundador de El Kinto y de Tótem, que fue percusionista de una de las más importantes, el Combo Camagüey, dirigida por el ya fallecido Armando Bía.

—como el caso planteado—,²⁰¹ sino se convierte en un factor contundente frente a la condición de ser un movimiento cultural.

La preocupación por la comunión entre el contenido y la forma —el decir y el cómo decirlo— constituye, finalmente, una característica que unifica a este movimiento, cuyos productores y público comparten, en principio, un sector del espacio social uruguayo. Este sector se caracteriza por el predominio de capital cultural y una tendencia ideológica de izquierda, con su máxima expresión en los jóvenes. Asimismo, dicho sector de la sociedad en un país con escasa población y cierta homogeneidad sociocultural, incluso económica,²⁰² termina siendo relativamente amplio, de observar que Montevideo congrega a la mitad de los habitantes de todo el país. No obstante, este público presenta, aun dentro de la homogeneidad referida, un nivel de heterogeneidad²⁰³ emanada, en mi opinión, de las circunstancias sociopolíticas del país en el momento de la gestación y consolidación del movimiento. De esta forma, la postura ideológica de este último es compartida por un amplio público receptor, que excede al mencionado sector de clase.²⁰⁴

²⁰¹ Es claro que refiero a la música producida por las orquesta tropicales uruguayas.

²⁰² El lector deberá comprender que los términos homogéneo o heterogéneo son siempre relativos. Esta relatividad está dada en este caso a partir de la comparación con otros países de Latinoamérica como México, Brasil, Bolivia y Chile, donde la desigualdad social y económica es mucho más acentuada y la diversidad cultural es infinitamente mayor. Por ejemplo, México posee 240 lenguas. (Toledo, 2004: 112.). Esto no implica, sin embargo, la ausencia de clases sociales en Uruguay, sino una cierta cercanía o contacto entre ellas, fundamentalmente en la capital, lo cual no impide establecer diferencias o matices en algunos aspectos como los que aquí planteo.

²⁰³ Sobre todo respecto de la música que tiene su raíz principal en el folclore rural.

²⁰⁴ Zitarrosa, en un texto publicado en noviembre de 1979, titulado “Reflexiones sobre la “Nueva Canción” en Uruguay” —término que, por otro lado, no comparte y critica—, se refiere precisamente a los públicos receptores de su música y de la de algunos de sus colegas: “Sin caer en error grosero, se puede afirmar que mientras Viglietti llegaba fluidamente a los sectores universitarios y estudiantiles en general, Los Olimareños dialogaban sin esfuerzo con el campesinado y, yo... tal vez hallaba la mejor respuesta entre los asalariados urbanos ... Tanto Daniel como Los Olimareños y yo, aunque por separado y desde diferentes posiciones, contribuimos

Etapas por las que transita el movimiento

Varios autores han hablado de generaciones de músicos respecto de la Música Popular Uruguaya, según el momento en que figuras individuales o grupos se integran al movimiento musical. Washington Benavídez lo hace de manera bastante confusa,²⁰⁵ mientras Víctor Cunha habla de una tercera generación sin referirse a las dos anteriores.²⁰⁶ Jaime Roos, por su parte, reconoce una generación de músicos cada cinco años.²⁰⁷ Mi opinión al respecto es la siguiente: si bien el establecimiento de generaciones de músicos aporta elementos para la elaboración de una cronología del movimiento, en caso de pretender el planteamiento de una visión global del devenir del mismo, su contribución no es más que complementaria. Por lo tanto, propongo pensar el movimiento de la Música Popular Uruguaya en términos de etapas o momentos –si se quiere con reservas–, dentro de un proceso de desarrollo constante. La primera de estas etapas –abordada con una mayor profundidad– constituye la génesis del movimiento y coincide con la contraposición de dos líneas estético-musicales,²⁰⁸ en cuanto a los principales referentes. Aunque en la década de 1960 éstas surgen contrapuestas o como “dos sistemas poco intercomunicados”,²⁰⁹ convergen paulatinamente en un todo. Es decir, la contraposición inicial aparentemente se desdibuja en pro de una mayor diversidad musical, característica, por otra parte, de todo movimiento con tendencia renovadora.

(por cierto, junto con otros muchos compañeros y colegas) a la sindicalización de los trabajadores de la cultura. (Es obligatorio mencionar aquí al que más trabajó para eso, sindical y políticamente, Yamandú Palacios [músico uruguayo nacido en 1941].) La de los cantantes fue precisamente la última agremiación que se incorporó a la Convención Nacional antes del golpe de Estado de 1973 ...” (Citado por Erro, s/f: 123.)

²⁰⁵ Benavídez, 1983.

²⁰⁶ Cunha, 1983.

²⁰⁷ Alfaro, 1987, *op. cit.*: 24.

²⁰⁸ Hablar de líneas estético-musicales no significa hacer a un lado la dimensión sociocultural de la música.

²⁰⁹ Martins, 1986, *op. cit.*: 15.

Estas dos líneas están representadas por: 1) la música más estrechamente ligada a la tradición rural, incluida comúnmente en el llamado folclore, que es donde se origina el término de Canto Popular, y 2) la que toma como referente la música *beat*; de ahí el controvertido término de *candombe-beat*, utilizado para designar tal fusión. Ambas vertientes comparten la preocupación por construir una identidad musical uruguaya, aun cuando los caminos transitados son, en un principio, distintos. Una diferencia entre las dos, observable a simple vista, al menos en sus inicios, es el público receptor. Mientras en la primera el público presenta un amplio margen respecto de las edades, la tendencia en la segunda es que éste sea joven.

La primera línea estético-musical tiene sus antecedentes en la década de 1950 con Amalia de la Vega, Osiris Rodríguez Castillos, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau y Los Carreteros,²¹⁰ así como con Ruben Lena y Víctor Lima²¹¹ –dados a conocer por Los Olimareños en los años sesenta-, quienes iniciaron esa búsqueda de identidad a partir del folclore rural. En aquella década de 1960 son los compositores e intérpretes de la talla de Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños, José Carbajal y Numa Moraes, entre otros, quienes consolidan esta línea estético-musical. En este contexto el *candombe*, como práctica de tradición urbana es incorporado en el repertorio compuesto, no por la totalidad de los músicos que integran esta vertiente, pero sí por un número importante de ellos.²¹² Dado el contenido político de oposición presente en una parte de su repertorio, así como por algunos de sus referentes musicales, este grupo circulaba, fundamentalmente, en dos ámbitos: 1) el de la canción de protesta, a través de la participación en festivales, realizados principalmente en

²¹⁰ La conformación original de este grupo, oriundo del departamento de San José, era Víctor Saturnino, Juan e Hildo Zabala, José Luis Tabarez, Israel y Oscar Muñiz y José Luis Gutiérrez.

²¹¹ Autor de “Candombe mulato”, grabada por Los Olimareños, en 1969.

²¹² En particular Carbajal, Zitarrosa y Los Olimareños.

Latinoamérica y 2) el de la llamada música folclórica, también con la participación en festivales de esta índole. Por lo tanto, el público y las empresas discográficas no dudaron en catalogar a estos autores de folcloristas. Sin embargo, existen documentos que testimonian la fundamentada resistencia y rechazo de los músicos a tal clasificación. No sólo son elocuentes las palabras de Zitarrosa, incluidas a continuación, sino sintetizan el pensamiento de una parte importante de estos músicos al respecto:

Una de las finalidades es deslindar debidamente nuestras responsabilidades respecto a eso que se llama ‘folklore’. Consideramos sencillamente que no somos folkloristas sino intérpretes populares. Que tan falso sería presentar como ‘folklóricas’ nuestras canciones, como falsos son de terracota, los huacos y vasijas de imitación, los ponchos, los tejidos, los productos de la artesanía popular contemporánea que se venden en cualquiera de nuestros países, si se los quiere presentar como auténticas piezas arqueológicas. Así pues, si muchas de nuestras canciones son imitativas de un estilo autóctono, si acuden a los giros y maneras de cantar tradicional, sumándose al caudal de las artes populares, no por eso hemos de llamarlas ‘folklóricas’, cuando en cambio, bien al contrario, como autores reivindicamos también el principio de la libertad de creación. En ese ejercicio de la creación, por añadidura, bien podemos violar los moldes tradicionales, variarlos, usarlos a nuestro antojo. El cantar es un trabajo en el tiempo, una actividad de absoluto presente, cuyo único objeto es la audición directa, cuyo destino es el público, el oyente. Y es en ese público donde hallaremos la ratificación o el desmentido de nuestro aserto, cuando seamos aceptados o rechazados.²¹³

Respecto de la segunda línea estético-musical es posible ubicar sus inicios

²¹³ Programa de concierto: “Cantares porque sí”, Teatro Odeón, Montevideo, 13 de noviembre de 1966. Citado en Erro, [s/f], *op. cit.*: 53-54.

en la segunda mitad de la década de 1960 con El Kinto Conjunto.²¹⁴ El Kinto se forma en torno a las figuras de Eduardo Mateo (Montevideo 1940-1990) y Ruben Rada (Montevideo 1943). Este último, a principios de la década de 1970 lidera el grupo Tótem,²¹⁵ al que se suman en el tipo de propuesta: Montevideo Blues, Limonada, El Sindykato y Psiglo, entre otros. Todos estos grupos comparten dos características fundamentales, mismas que los diferencian de aquellos conjuntos *beat* –como Los Shakers, Los Mockers y Los Delfines–, en tanto en sus inicios buscaban reproducir estilos impuestos por los grupos anglosajones: 1) las letras de las canciones en español y 2) la incorporación del *candombe* en este contexto *beat*.²¹⁶

Horacio Buscaglia (Montevideo, 1943-2006), creador –junto con Mateo– de los espectáculos llamados Musicación,²¹⁷ expone en un breve artículo las circunstancias que giran en torno a estas nuevas propuestas, así como sus referentes musicales:

²¹⁴ Debuta, en 1968, en el Canal 12 de la televisión uruguaya, en el programa *Discodromo Show*, conducido por Ruben Castillo (Rivera, 1922-Montevideo, 2002). En esta presentación los músicos eran: Ruben Rada en voz y tumbadoras; Urbano Moraes en bajo; Eduardo Mateo en la guitarra principal; Walter Cambón en guitarra y Luis Sosa en la batería. En 1969, en otro programa de *Discodromo Show*, realizado en el Teatro Odeón, el Kinto se presentan con Mateo y Cambón en guitarras; Alfredo Vita en bajo, Mario “Chichito” Cabral en percusiones y Luis Sosa en batería; mientras que Rada actúa como solista. En 1970 el grupo se desintegra. (Rivero, 2001: 38 y ss.)

²¹⁵ Tótem desarrolla su exitosa actividad musical en Uruguay durante 1971 y 1973. En 1971 el grupo lo integran: Ruben Rada en voz y tumbadoras; Roberto Galleti en batería; Mario “Chichito” Cabral en percusiones; Daniel “Lobito” Lagarde en bajo; Eduardo Useta y Enrique Rey en guitarras. Tótem edita tres larga duración: *Tótem* (1971), *Descarga* (1972) y *Corrupción* (1973), este último sin la presencia de Rada. Asimismo, editó dos discos simples: “Dedos”/“Biafra” (1971) y “Mi pueblo”/“Negro” (1972).

²¹⁶ La nota publicada por Coriún Aharonián, con el seudónimo de Leonel Häinintz refiere a esta situación. (Leonel Häinintz, 1973, “Rock y jóvenes”.)

²¹⁷ Los espectáculos denominados Musicación surgen como una alternativa para mostrar la música que ellos estaban haciendo, dentro de esta corriente del *beat*. Así los describe Pinto: “una ágil alternancia de sketches, poesía y música de estilos contrastantes, con total irreverencia ante barreras de gustos y categorías”. Las cuatro Musicaciones se hicieron en el Teatro El Galpón, ubicado en la avenida principal de Montevideo, los días 21 de junio, 26 y 30 de julio, 1º, 2, 3 y 4 de octubre y 5, 6, 7, 8, 18, 19 y 22 de noviembre de 1969. (Pinto, 1995, *op. cit.*: 97-98.)

Los buenos músicos uruguayos²¹⁸ antes de la influencia *beatle*, habían recibido el cimbronaso de João Gilberto y su *bossa nova*. La renovadora música brasileña de aquellos tiempos era escuchada con unción por estos lares. Me apresuro a decir que en el caso de don Eduardo Mateo es donde más ha brillado esa extraña simbiosis *bossa-beatle-candombe*.

La llegada de Los Beatles sacude las cabezas y comienza otra historia. En nuestro país cantar en español, para un grupo de “música moderna”, era suicida. Era “chongo” e improbable. Se trataba de cantar en inglés y sonar lo más parecido posible a los grupos extranjeros. Por supuesto, que a nadie se le ocurriera crear sus propios temas; eso, ¡era inaguantable! Sólo dos grupos uruguayos – habían grabado un disco. Grupos que cumplían con los requisitos: cantar en inglés y sonar igualito a los de allá. A tal punto estaba esto establecido, que los propios músicos entendían que era imposible hacer ese tipo de música cantando en castellano.

A todo esto colaboraban las radios que no difundían ni una sola canción uruguaya, y sí toneladas de las estupideces argentinas (Club del Clan y asociados), generando así la idea de que cantar en español era cantar pavadas lances. La única excepción honrosísima fue Ruben [Castillo] y su *Discodromo Show*. Tanto en radio como en televisión. [...]

El Kinto, realizando sus propios temas en español y con la base rítmica del candombe, queda aislado de la comunicación. ¿Quién iba a contratarlo para un baile, tocando esas cosas?²¹⁹

Jaime Roos, por su parte, se expresa sobre el contexto musical de los años setenta y sus tendencias estilísticas en la composición:

Todos compartíamos una cierta ideología musical, pero cada uno tenía sus gustos y sus tendencias propias. [...] Yo, por ejemplo abandoné

²¹⁸ Nota de la autora. Es muy cuestionable la idea de que fueron los “buenos músicos” quienes recibieron las influencias aludidas por Buscaglia.

²¹⁹ Buscaglia, 1983: 19.

completamente la vertiente latinoamericanista y me definí por un estilo más candombero, más tuquero, digamos. Galemire también, aunque en un candombe más hacia el rock, mientras que el mío es un candombe más hacia Mateo. [...]

La generación del 73 estuvo marcada por una reivindicación musical de nuestras raíces latinoamericanas. Durante una época, yo compartí esa mentalidad. Pero, luego, un par de experiencias muy importantes me llevaron a renegar de ella. [...] me convencí de que los uruguayos tenemos que hacer nuestra propia música y dejarnos de buscar falsos perfiles latinoamericanos.

[...] Basándome en ella [en la influencia *beatle* en el modo de concebir una canción, no en la música propiamente], pretendo trabajar utilizando una especie de columna vertebral formada por los elementos más fuertes dentro mío que son: la murga, el candombe y el *rock and roll*.²²⁰

Hay un consenso en el campo de la música popular sobre la importancia del papel desempeñado por Eduardo Mateo en relación con la forma de hacer candombe en la guitarra y, por supuesto, con los orígenes del candombe-*beat*; de manera que se constituyó como un referente para los músicos de su generación y los de las generaciones posteriores. El propio Rada afirma Mateo “siempre tocó candombe”.²²¹ Roos dice: “Mateo siempre fue la brújula”.²²² Sin embargo, como ya señalé, un espíritu de búsqueda de una identidad uruguaya, permeado por una ideología de izquierda, se encontraba presente en un sector importante de los músicos populares, así como de jóvenes e intelectuales. Por lo tanto, el candombe-*beat* constituía un medio lógico para expresar no sólo lo propio, sino para manifestar una actitud contestataria, aun cuando las letras de las canciones compuestas en el ámbito de El Kinto o de Tótem, salvo algunas excepciones como “Biafra” de Rada, no muestran un contenido político, al

²²⁰ Alfaro, 1987, *op. cit.*: 24-25.

²²¹ Pinto, 1995, *op. cit.*: 58.

²²² Alfaro, 1987, *op. cit.*: 25.

menos, explícito.

Luego de este momento inicial el movimiento ingresa en una etapa denominada por algunos “los años de silencio” y corresponde al periodo cuyo eje cronológico se encuentra en el año del golpe de Estado (1973). La censura, la represión, el comienzo del exilio y la crisis económica son factores de incidencia en la disminución –no extinción- de la producción fonográfica y del número de espectáculos musicales realizados, así como respecto de la inclusión de Música Popular Uruguaya en la radio y en la televisión. En el marco de las elecciones de 1971 se había incrementado considerablemente el número de espectáculos –sobre todo al aire libre-, los cuales disminuyen en el periodo postelectoral, para llegar a los niveles más bajos entre 1974 y 1976.²²³ Algo similar ocurre con la edición de fonogramas, cuyo volumen anual decrece a partir de 1972, llegando al nivel más bajo en 1974, año de inicio de un aumento gradual, que alcanza su punto máximo en 1977.²²⁴ Paralelamente, se reduce el tiempo en televisión de Música Popular Uruguaya hasta, aproximadamente, 1982.²²⁵

Existe una coincidencia en la mayoría de los autores consultados respecto de situar hacia 1977 un punto de inflexión en el cual, a mi entender, se hace visible el comienzo de un proceso de redimensionalización de la Música Popular Uruguaya. No obstante, comparto con Jaime Roos –quien se suma al movimiento en los años setenta, junto con Carlos “Pájaro” Canzani (Fray Bentos, 1953), Jorge Bonaldi (Montevideo, 1949), Jorge Lazaroff (Montevideo, 1950-1989) y Luis Trochón, (Montevideo, 1956), entre otros- la crítica a las interpretaciones de algunos autores respecto del inicio de este proceso. Dice Roos:

²²³ Martins, 1986, *op. cit.*: 26-27.

²²⁴ *Ibid.*: 26 y 81

²²⁵ *Ibid.*: 27.

En el año 75 hicimos siete conciertos y llenamos la sala de la Alianza Francesa. Por eso me llama la atención cuando se dice que acá todo empezó en 1977. Me pregunto si los autores de esas historietas que han aparecido sobre el canto popular no fueron a esos conciertos. O a los otros siete que se hicieron cuando presenté mi primer long play *Candombe del 31*.²²⁶ Ahí formamos un grupo de trabajo con Trochón, Lazaroff, Bonaldi y Gonzalo Moreira. O sea, el antecedente²²⁷ de Los que iban cantando, que debutaron un mes después.²²⁸

En efecto, en los años anteriores a 1977 la producción musical uruguaya, correspondiente a la edición de fonogramas y a la realización de espectáculos, no se detiene. Cito unos pocos ejemplos. Carlos Canzani edita en 1974 y 1975 los discos *Aguaragua* y *Algún día*, respectivamente. Este último fonograma contiene grabaciones en vivo realizadas por Coriún Aharonián (Montevideo, 1940), durante los conciertos llevados a cabo en el Teatro Circular de Montevideo y en la Alianza Francesa, para la editorial uruguaya Ayuí/Tacuabé, fundada en 1971 con fines estrictamente culturales. También entre 1973 y 1976 los sellos Cantares del Mundo,²²⁹ Clave y Orfeo editan varios discos de Zitarrosa. Este autor no se volverá a editar en Uruguay hasta 1984.

Por lo tanto, el planteamiento de una redimensionalización de la Música Popular Uruguaya no significa desconocer el trabajo realizado en los años previos a 1976-77, sino precisamente reconocer el constante esfuerzo de algunos músicos, en la lucha contra el sistema impuesto,²³⁰ que da sus frutos en esos años, aun cuando continúa la dictadura y el exilio.

²²⁶ Nota de la autora. Aquí Roos comete un error, ya que el disco *Candombe del 31* se editó en 1977.

²²⁷ Nota de la autora. Aquí Roos comete un nuevo error: el grupo ya estaba formado y ensayando para su primera presentación, en marzo de 1977.

²²⁸ Alfaro, 1987, *op. cit.*: 24.

²²⁹ Sello del Partido Comunista de corta vida, absorbido por Hemisferio y, a través de éste, por Sondor.

²³⁰ A lo que se suma una economía en permanente decadencia, que obstaculiza aún más la producción de espectáculos musicales y la edición de fonogramas.

Este movimiento cultural se fortalece con la aparición de nuevos artistas – sumados a los anteriores–, el acceso a otros espacios para la realización de espectáculos, aun cuando la censura empieza a ser, si se quiere, más cuidadosa y estricta, y el crecimiento en la producción de fonogramas. Víctor Cunha señala que en esta etapa de la Música Popular Uruguay “se advierte en todos ellos una saludable conciencia de ‘tradición y ruptura’”,²³¹ lo cual representa el germen de la construcción de un estilo propio. Sin embargo, en mi opinión, esta conciencia no se encuentra únicamente en la denominada por Cunha “tercera generación del Canto Popular”, sino se constituye como un principio ideológico presente desde la primera etapa del movimiento. Ciertamente, Eduardo Useta manifiesta una concepción de este tipo en la ya citada entrevista de 1971, objetivada en los *candombes* compuestos en el ámbito del grupo Tótem y El Kinto, con nuevas propuestas musicales y otros contenidos temáticos en las letras de las canciones construidas sobre el ritmo de los tambores afro-uruguayos, como se verá más adelante.²³²

Nuestro propósito es trabajar en base al *candombe*, un ritmo muy rico, que pensamos no ha sido explotado en todas sus posibilidades. ¿*Candombe Beat*? Yo no diría eso. Lo de *Beat* es algo que algunos se empeñan en agregarle. Nosotros en el Tótem preferimos hablar simplemente de *candombe*. Lo que intentamos hacer con él podría decirse que es algo similar a lo que los brasileños hicieron con su música, con el *samba* tradicional. [...] Con el *candombe* puede hacerse algo parecido, enriqueciéndolo armónicamente y cambiándole también la temática. En nuestras letras buscamos apartarnos de las ya muy repetidas figuras de la *mama vieja* y el *escobero*. Hay que hacerle entender al público que el *candombe* puede ser mucho más que algo exclusivo para el carnaval.²³³

²³¹ Cunha, 1983, *op. cit.*

²³² Tótese nota además de la cita de Alfredo Zitarrosa, en la cual se refiere a la “libertad de creación”.

²³³ *Revista Hit*, agosto 1971: 23, en Peláez, 2004: 42.

La redimensionalización de la Música Popular deriva en los años posteriores, cuando se prepara la salida de los militares del poder, en una masificación puesta claramente de manifiesto en el uso habitual de grandes espacios –como estadios de fútbol- para montar espectáculos musicales.²³⁴ En esta época, además de la incorporación de nuevas figuras individuales y grupos musicales a la Música Popular Uruguaya, ocurre –a partir de 1984- el regreso de algunos de los exiliados, que habían integrado la primera etapa del movimiento, y llevan a cabo conciertos multitudinarios.²³⁵

Entre la música culta y la música para bailar

En términos generales, y con el peligro de caer en un reduccionismo, propongo situar a la Música Popular Uruguaya en un espacio intermedio entre la música culta y la música para bailar, así como en intersección con ambas, en tanto ciertas características, relativas a los aspectos de la producción al consumo, tienden a ser compartidas con una u otra.²³⁶ Comparte con la música culta, en lo general, la condición de los músicos de pertenecer a una fracción social burguesa con predominio de capital cultural, consecuencia en algunos casos de un proceso de reconversión del mismo,²³⁷ si se toma en cuenta que varios de ellos tienen sus orígenes en la clase obrera.²³⁸ Asimismo, este compositor o intérprete inserto en el movimiento de la Música Popular Uruguaya comparte con el productor de música culta una intención de originalidad y renovación de las propuestas

²³⁴ Aharonián me recordó que la resistencia contra la dictadura se dio en parte en unos impresionantes recitales en estadios deportivos –en el Palacio Peñarol, por ejemplo-. Sin embargo, es el uso recurrente de estos espacios, en el nuevo contexto socio-político, lo que, en mi opinión, se constituye como un signo de la masificación de la Música Popular Uruguaya.

²³⁵ Me refiero a Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Daniel Viglietti y José Carbajal.

²³⁶ Entiéndase que me refiero únicamente a los ámbitos de producción musical uruguaya.

²³⁷ Bourdieu, 2002, *op. cit.*: 122 y ss.

²³⁸ Cito como ejemplos a Carbajal, Zitarrosa, Mateo y Rada.

musicales. Al mismo tiempo, no dirige la música únicamente a una élite intelectual sino a amplios sectores de la sociedad, lo cual representa una coincidencia con ese sector del campo musical cuyo objetivo no busca trascender la función social de propiciar el baile. El resultado es el establecimiento de un contrapunto musical y poético, que se desplaza entre códigos especializados y restringidos. La elaboración de las variadas propuestas creativas contempla la abstracción y la concreción poética, así como recursos de economía poética y musical sustentada en la reiteración, o de resignificación de la palabra a favor de la expresión sonora. En términos socioculturales, esta música confronta lo colectivo con lo individual y la memoria histórica con el tiempo presente.

Esta posición intermedia de la Música Popular Uruguaya se observa también en relación con las políticas de las instituciones del Estado y del mercado, en tanto es a través de ella que ambas instituciones se legitiman mediante su promoción y difusión. Esto, a pesar de que históricamente y hasta el proceso de redimensionalización, la música y los músicos populares de esta subcategoría de la música para escuchar no habían sido considerados, salvo contadas excepciones, por el mercado local y menos aún en la reproducción de las políticas culturales de un Estado dictatorial militarizado.²³⁹

No obstante, es importante destacar la existencia de ámbitos donde la intersección entre la Música Popular y la música culta uruguaya tiende a comprender ambos subcampos. El entorno del Núcleo Música

²³⁹ Si bien no ha existido en Uruguay una institución del Estado dedicada específicamente a la promoción y difusión de la música popular, en los últimos años la IMM ha apoyado eventos con tal destino y realiza trabajos conjuntos con el TUMP y Joventango —una asociación civil que, desde 1977, se ha dedicado a preservar y difundir el tango, la milonga y el candombe, a través de conferencias, festivales (Festival de Tango de la Ciudad de Montevideo) y conciertos de tango, así como de la enseñanza de instrumentos, como guitarra y bandoneón, y de baile.— (Ríos, 1995, *op. cit.*: 139-140.) Asimismo, en 1994 se creó, por decreto de ley, el Fondo Nacional para la Música (FONAM) dedicado al “fomento y desarrollo” de todos los géneros musicales que conviven en el país.

Nueva de Montevideo y los cursos de análisis y talleres de composición impartidos por Aharonián y Paraskevaídis (Buenos Aires, 1940) constituyeron una instancia formativa para muchos de los músicos uruguayos,²⁴⁰ en los cuales primaba una idea totalizadora de la música. También el Núcleo de Educación Musical (NEMUS), fundado en la década de 1960 por Daniel Viglietti y Miguel Marozzi, busca desde sus inicios vincular los ámbitos de la música culta y de la música popular para escuchar. Por su parte, en el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), fundado en diciembre de 1983 como centro de estudio, enseñanza y difusión de la música popular de Uruguay han estado presentes, además de Aharonián y Paraskevaídis (en 1985), otros destacados músicos que participaron en el movimiento de la Música Popular Uruguaya. Me refiero a Jorge Lazaroff, Luis Trochón, Fernando Cabrera (Montevideo, 1956), Mariana Ingold (Montevideo, 1958), Mauricio Ubal (Montevideo, 1959), Rubén Olivera (Montevideo, 1954) y Leo Masliah (Montevideo, 1954), entre muchos otros. En varios de estos casos la producción musical oscila entre los ámbitos característicos de la música culta y de la música popular.²⁴¹ Esta situación tiende a diluir las fronteras entre música culta y Música Popular Uruguaya, tornándose difícil mantener una categorización estricta al respecto.

²⁴⁰ Fabregat y Dabezies, 1983, *op. cit.*: 10.

²⁴¹ Precisamente, Leo Masliah y Carlos da Silverira, mencionados en el apartado referido a la presencia del candombe en la música culta uruguaya son un ejemplo.

Capítulo 4.

Elementos musicales y simbólicos del candombe en la Música Popular Uruguaya

En el capítulo anterior me referí al contexto musical de la apropiación y resignificación del candombe en el ámbito del movimiento de la Música Popular Uruguaya, en una coyuntura política y social determinada. En este capítulo exploro las formas en que el candombe ha sido tratado musical y simbólicamente en la Música Popular Uruguaya, a partir del estudio de un conjunto de obras de distintos autores. La idea es evidenciar algunos de los elementos musicales y extramusicales, que los músicos populares retoman del candombe en la composición de una obra con tal referente.

En la introducción planteé las tres acepciones del término candombe. En este contexto la idea es abordar la tercera de ellas: una canción o pieza instrumental construida sobre la resultante de la interacción rítmica de los tres tambores. Aharonián señala en su artículo “¿Pero qué es un candombe?” dos características respecto de los candombes compuestos en la segunda mitad del siglo XX: 1) todos son canciones²⁴² y 2) son “compatibles en su estructura rítmica con el entramado –explícito o implícito- de la “llamada” de tambores de la tradición afro-montevideana y plausibles de ser superpuestos a ese entramado.”²⁴³ La idea de compatibilidad entre la rítmica de las obras compuestas en el ámbito de la Música Popular Uruguaya y la resultante de la interacción rítmica de los tambores significa, en ocasiones, una presencia sutil del candombe. Esta

²⁴² Si bien es cierto que la tendencia es hacia la composición de candombe-canción, hay candombes instrumentales. Son un ejemplo de ellos las piezas de Hugo Fattoruso, “Toque I”, “Momentos” y “Candombe de hoy”, incluidos en el disco *Las aventuras de Hugo y Rada* (1991).

²⁴³ Aharonián, julio/1992: 16.

presencia puede ser a penas sugerida por algunos elementos susceptibles de asociarse al candombe, debido al contexto cultural. No obstante, veremos que los componentes musicales en la creación de un candombe o de una música con referentes en él se extraen del fraseo, de la clave y de la rítmica desarrollada por los tambores, asociada a la función de cada variante en la cuerda.

El análisis

El acercamiento al candombe en sus distintas manifestaciones tradicionales, descritas en la primera parte, así como la revisión de estudios anteriores fueron la guía para realizar un conjunto de análisis intrasubjetivos de candombes compuestos por los músicos uruguayos, en el periodo comprendido entre mediados de los sesenta e inicios de la década de 1990, aproximadamente. De esta forma, logré establecer algunas características comunes y reconocer la existencia de ciertas estrategias recurrentes en la composición de “textos” significativos para el candombe y su entorno cultural. Estas características y estrategias se expresan en tres aspectos referidos a: 1) los componentes estrictamente musicales, que se desprenden de la rítmica del candombe, 2) los elementos musicales y extramusicales, que permiten recrear el contexto del tambor y 3) los contenidos temáticos de las letras de las canciones. Estos aspectos se abordan de manera integrada y no sistemática, en tanto la pertinencia de evidenciar o de profundizar en cada uno de estos componentes es variable en los distintos casos y está sujeta a los objetivos concretos de este trabajo.

Aspectos generales en la composición e interpretación de candombes en la Música Popular Uruguaya (los conjuntos, la estructura de los candombes y los contenidos temáticos de las

letras)

La conformación de los conjuntos en la Música Popular Uruguaya aunque es variada tiende a poner de manifiesto las dos líneas estético musicales descritas en el capítulo anterior. Sin embargo, esto no es una regla. Si bien ha sido una tradición interpretar la música derivada de la línea del folclore con guitarra y, eventualmente, tumbadoras, así como la línea procedente del *beat* con instrumentos eléctricos o electrónicos (guitarras, bajo, teclados) y batería, como era de esperarse, las posibilidades son diversas. En el caso de Alfredo Zitarrosa el conjunto habitual estaba constituido por dos o tres guitarras y un guitarrón,²⁴⁴ aun cuando también llegó a hacer arreglos con instrumentos de cuerda frotada, coros, percusiones, incluso tambores afro-uruguayos. El dúo Los Olimareños fue siempre dos guitarras, con la posibilidad de incluir otros instrumentos: tumbadoras,²⁴⁵ tambores, batería o batería de murga.²⁴⁶ Eduardo Mateo ha grabado tanto con guitarra y percusiones,²⁴⁷ como con instrumentos habituales de la música *beat*.

²⁴⁴ Instrumento de mayores dimensiones que la guitarra y afinado una cuarta más grave: si-mi-la-re-fa#-si. Mientras que las guitarras en los conjuntos de Zitarrosa habitualmente se tocan con púa, el guitarrón no la utiliza. Tal como señala Peraza, en esta escuela de guitarra con púa, procedente del tango, las cuerdas suelen pulsarse hacia abajo. (Peraza, 1998: 16).

²⁴⁵ Tanto Los Olimareños como Alfredo Zitarrosa hacen su música, fundamentalmente, con guitarras que, en los tradicionales grupos de folclore con frecuencia aparecen acompañadas de un bombo legüero. Sin embargo, en la ejecución de candombes este último no tiene cabida. Por tal motivo, estos músicos desarrollan estrategias de incorporación de la rítmica de los tambores en guitarra de dos formas: percutiendo la caja de resonancia o mediante rasgueos con o sin púa. En ambos casos tienden a reproducir la resultante rítmica de los tres tambores, como se suele hacer en el caso de las tumbadoras. No obstante, según información proporcionada por Aharonián, en 1967 Zitarrosa se presenta en vivo con tambores afro-uruguayos ejecutados por negros. Asimismo, aclara este autor que los tambores no aparecen en las grabaciones correspondientes. (Aharonián, /julio/1992, *op. cit.*: 17.)

²⁴⁶ Bombo, platillos de entrechoque y redoblante.

²⁴⁷ El disco *Mateo solo bien se lame* constituye un ejemplo. Aquí Mateo canta y toca todos los instrumentos.

Por su parte, los instrumentos que conformaban El Kinto eran guitarras –con cuerdas de acero y eléctrica–, bajo, batería y percusiones, fundamentalmente tumbadoras, mientras los de Tótem eran dos guitarras eléctricas, bajo, tumbadoras, batería y demás percusiones. Jaime Roos ha tenido diversos grupos, aunque todos conformados por dos teclados, batería, percusiones, bajo eléctrico, en ocasiones guitarra eléctrica –si bien la presencia de los dos teclados tendía a sustituirla– y guitarra con cuerdas de acero. Además, dependiendo del repertorio Roos incluye una cuerda de tambores o una batería de murga. En todos los casos depende del género musical interpretado, así como del tipo de arreglo, pero también de los instrumentos ejecutados por quienes ocupan posiciones de liderazgo o por quienes son reconocidos en la ejecución de un instrumento en particular. Asimismo, los músicos arman espectáculos o realizan grabaciones con diversas instrumentaciones. Este es el caso del disco *Las aventuras de Hugo y Rada* (1991), donde la instrumentación principal de todo el disco son los teclados de Hugo Fattoruso y las percusiones de Rada. Digamos, entonces, que tanto las posibilidades instrumentales como las vocales son amplias y están sujetas a las características del repertorio.

A pesar de tal diversidad, la función de los tambores dentro de la cuerda aparece representada por algunos de los instrumentos mencionados, en la interpretación de un candombe. Este es el caso del bajo eléctrico, el cual desarrolla la frase del tambor piano, con los acentos característicos, estrechamente vinculada a la madera. Una batería, por su parte, contiene las funciones de una cuerda de tambores: el bombo suele hacer el toque básico del tambor piano, mientras el charleston y los tontones realizan fórmulas del chico y del repique o asociadas a estos instrumentos. De esta forma, se observa una correlación entre ámbito sonoro y función en los instrumentos musicales de un conjunto.

Aunque no hay un patrón definido para los teclados, acaso por la amplia gama de posibilidades tímbricas, armónicas y funcionales de éstos,

así como por la ausencia de giros melódicos y armonías característicos del candombe, es posible plantear una distinción entre la música instrumental y la música con canto. Respecto del primer caso, constituye una estrategia recurrente el desarrollo de las rítmicas de la madera y de los tambores chico o repique, en un plano de relevancia sonora. Un ejemplo es “Candombe de hoy” de Hugo Fattoruso, donde la sucesión de figuraciones de la clave, del repique y del chico se torna evidente gracias a la sencillez de los giros melódicos y a la reiteración.²⁴⁸

En el caso de la música cantada y en un conjunto más grande, eventualmente con más de un teclado, las posibilidades son mucho mayores y no siempre su rítmica se vincula directamente con la de los tambores. En ocasiones se lo dedica simplemente a proporcionar la armonía para el canto o a acompañar la melodía de la voz, con la rítmica de los tambores. Otras veces, desarrolla armonías, giros melódicos o fórmulas rítmicas características de otros géneros o estilos populares, así como partes solistas, dependiendo de la habilidad y de la personalidad de quien lo ejecute. Sin embargo, existen ejemplos en los cuales el teclado se constituye como un personaje de indiscutible relevancia, a través de la realización de las fórmulas rítmicas características de los distintos tambores; tal es el caso de “Candombe de Reyes” e “Historias tristes” de Jaime Roos. En “Candombe de Reyes” aparece un piano preparado con dos identidades diferentes, la del tambor piano y la del repique, ensamblados con la cuerda de tambores.²⁴⁹ En “Historias tristes”, por su parte, el teclado desarrolla las rítmicas de los tres tambores, donde en algunos momentos se llega a oír la “melodía” característica del chico, quien por su función de mantenimiento del pulso es representado mediante un *ostinato*.²⁵⁰

²⁴⁸ Ejemplo musical 9: Hugo Fattoruso, “Candombe de hoy”, del disco *Las aventuras de Hugo y Rada*.

²⁴⁹ Ejemplo musical 10: Jaime Roos, “Candombe de Reyes”, del disco *Sur*.

²⁵⁰ Ejemplo musical 11: Jaime Roos, “Historias tristes”, del disco *Siempre son las cuatro*.

En cuanto a las líneas melódicas cantadas se observa como algo fundamental el mantenimiento de la frase del *candombe*, dada por la clave y el tambor piano, aunque pueden presentarse elementos rítmicos del chico y del repique. Las melodías hechas por la voz no presentan un patrón identificable. En general son sencillas y silábicas, sin grandes despliegues y, en ocasiones, con una tendencia a la reducción del ámbito melódico, dentro del estilo de cada compositor. Cuando este ámbito es amplio, no deja de lado la sobriedad vocal característica de la música uruguaya – Zitarrosa, por ejemplo-. Cabe destacar la presencia habitual de fragmentos donde la voz se limita a hacer onomatopeyas de alguno de los tambores o de la superposición de los tres. Un caso particular es el de Ruben Rada, quien explota al máximo sus habilidades vocales, moviéndose en un ámbito muy amplio, cambiando de registro y de timbre, y realizando onomatopeyas y sonoridades diversas.²⁵¹

Respecto de la estructura de un *candombe* he observado la intervención habitual de ciertos elementos en la definición de la misma. La recreación musical del inicio y del final de una llamada se logra comenzando con la fórmula de la madera en tambores o tumbadora, en bloques de madera o en la caja de resonancia de una guitarra. En algunos casos dicha recreación se consigue mediante versos tratados como onomatopeyas de las fórmulas rítmicas del *candombe*. Esto último ocurre en “M’burucuyá con queso” de Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso, donde el título de la canción, tratado en forma silábica, coincide rítmicamente con el habitual armado del toque, cuando se establece el pulso a partir de la madera.²⁵² Asimismo, un *candombe* puede ser concluido mediante la recreación del final de una llamada de tambores; es decir, crear un clímax sonoro y descender luego en intensidad, con el propósito de que destaque la fórmula característica del repique para el corte, al cual se le suman los

²⁵¹ Véase más adelante “Biafra”.

²⁵² Ejemplo musical 12: Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso, “M’burucuyá con queso”, del disco *Candombe en el tiempo*.

demás instrumentos del conjunto en el remate. En algunos casos no se realiza todo este proceso, sino únicamente la fórmula de corte y el remate. El desarrollo de un toque de tambores más o menos extenso –con tambores reales o tumbadoras apoyadas por una batería, por ejemplo–, constituye también una estrategia recurrente en los arreglos musicales. Si este toque se inserta hacia el final de la canción puede derivar en el proceso descrito ó en la realización de un *fade out*, asociado al desarmado paulatino de una cuerda de tambores, antes de llegar al corte.

Por otra parte, los coros al unísono o con una polifonía sencilla, cuya línea melódica sencilla también es planteada silábicamente, a caso a modo de consigna, tienen una presencia más o menos relevante dentro de la canción, y constituyen significantes de:

- Los seguidores de la cuerda unidos en algún canto ocasional.
- Los coros de las comparsas con predominio de integrantes masculinos. Estos coros, que acompañan a los solistas durante el espectáculo de carnaval, realizan partes muy sencillas, con tendencia silábica, en tanto se encuentran a largo de los propios tamborileros y de las bailarinas.²⁵³
- Los coros surgidos en reuniones familiares o en la calle acompañados de los tambores, muchas veces cuando el alcohol está haciendo su efecto.²⁵⁴
- Las voces paródicas que recrean ambientes de candombe constituyen un elemento muy característico de las canciones de Jaime Roos. Estas voces paródicas sugieren al seguidor individual de la cuerda –muchas veces alcoholizado–, quien

²⁵³ Recuérdese que durante casi todo el espectáculo son tres o cuatro los ejecutantes de tambor que aparecen en escena, mientras que el resto lo hace con el pleno de la comparsa, al inicio de la presentación y en la retirada.

²⁵⁴ Precisamente en “Tengo un candombe para Gardel” Rada alude a esta situación cuando dice: “Los muchachos de la barra callejera / que sentimos el candombe bien de bien / nos sentamos a cantar en la vereda / con tambores algún tango de Gardel”.

marca su presencia a través de frases alentadoras hacia los tambores, mismas que definen su personalidad ante los demás.

Todos estos elementos tienen gran significación en la reconstrucción del ambiente del candombe. Sin embargo, podría decir que algunos de ellos se tornan más frecuentes en las etapas de redimensionalización y masificación de la Música Popular Uruguaya. Por ejemplo, el recurso de las voces paródicas.

Respecto de los contenidos temáticos de las canciones, me permito agruparlos con el fin de establecer un cierto orden. Sin embargo, hago hincapié en que estos grupos no son excluyentes; es decir, una misma letra puede referir a un conjunto de temas, ubicados en rubros diferentes.²⁵⁵

1. Recreación de los escenarios del candombe

Los escenarios habituales del candombe están directamente relacionados con las manifestaciones tradicionales del mismo, ya descritas: las salidas de los tambores durante los días festivos por algunas zonas de Montevideo y el carnaval, a través de comparsas o sociedades de negros y lubolos. Esto, sin olvidar que la música de los tambores es habitual en reuniones, comidas o fiestas en casas de familia. La recreación de los escenarios puede referirse, entonces, a dos tipos de espacios:

- Espacios tratados anónimamente: la calle, el conventillo, el tablado, entre otros.
- Espacios concretos de manifestación del candombe, los cuales se constituyeron como símbolos arbitrarios: las calles Carlos Gardel, Isla de Flores, Cuareim, Ansina y Gaboto, por las que transitan o cruzan las llamadas de los barrios Sur, Palermo y Cordón al norte y

²⁵⁵ Véase Picún, abril/1998, *op. cit.*

donde se encontraban los tres conventillos demolidos; el Teatro de Verano; los clubes sociales y deportivos del barrio donde ensayan las comparsas, entre otros.

2. Homenaje

El homenaje individual o colectivo aparece con frecuencia en las letras de los candombes. Éste suele encontrarse inserto dentro de un contexto descriptivo del candombe, tanto en lo social como en lo geográfico y paisajístico, aunque hay excepciones. Las distintas posibilidades de homenaje corresponden a:

- Los personajes tradicionales de la comparsa de carnaval.
- Los símbolos arbitrarios, producto de las construcciones sociales realizada por los uruguayos, cuya génesis se encuentra en el candombe. Un ejemplo son las constantes referencias a las *vedettes* Rosa Luna y Marta Gularte.
- Personajes –músicos o no- que comparten día a día el ambiente del tambor.²⁵⁶
- Figuras vinculadas por diversos motivos al candombe; Pedro Figari, por ejemplo.²⁵⁷
- Figuras que constituyen símbolos arbitrarios de la cultura uruguaya o regional, aun cuando no se relacionan con el candombe. Es un ejemplo “Tengo un candombe para Gardel” de Rada.
- Los lugares construidos socialmente como símbolos arbitrarios, mencionados en el apartado correspondiente a la recreación de los escenarios del candombe.

²⁵⁶ Veremos más adelante cómo Jaime Roos en “Pirucho” caracteriza a quienes lo rodean, en un entorno descriptivo del paisaje que circunda, fundamentalmente, la salida de los tambores por Sur y Palermo.

²⁵⁷ Ejemplo musical 13: Ruben Rada, “Candombe para Figari”, del disco *Las aventuras de Hugo y Rada*.

- La mención de otros géneros, estilos o repertorio integrados a la cultura popular uruguaya o regional, si bien no es muy frecuente hay algunos casos; por ejemplo en “Candombe del 31” Jaime Roos alude a la murga.

3. Contenidos sociales o políticos.

Las letras cuyos contenidos, expresados de manera más o menos abstracta, denuncian la injusticia social, el racismo y la represión, así como las que apelan a la preservación de tradiciones culturales como componentes de la construcción identitaria, aparecen reiteradamente en la Música Popular Uruguaya, aunque no sólo en la composición de un candombe. De los innumerables ejemplos existentes destaco “Juana con Arturo” y “Biafra” de Rada, referidos a la ausencia de libertad como resultado de la dictadura militar y a la situación en Sudáfrica, respectivamente. En “Te parece” Rada aborda la preservación de las tradiciones culturales y la censura a los reiterados intentos de destrucción de las mismas.²⁵⁸ “Candombe mulato” de Víctor Lima, por su parte, refiere a la mezcla de razas y la injusticia social,²⁵⁹ mientras que “Candombe de mucho palo” de Carlos Barea alude a la ausencia de libertad.

4. Contenidos diversos con referencias al candombe o al carnaval.

Es un ejemplo “Borracho pero con flores” (Francia, *ca.* 1977) de José Carbajal, una canción emblemática del exilio político, que expresa la nostalgia por Montevideo a través del candombe.²⁶⁰

5. Contenidos diversos no referidos al candombe.

²⁵⁸ Como ya se dijo, la destrucción de los conventillos constituyó uno de los medios para desintegrar la cultura afro-uruguaya.

²⁵⁹ Ejemplo musical 14: Víctor Lima, “Candombe mulato”, por Los Olimareños.

²⁶⁰ Ejemplo musical 15: José Carbajal “El Sabalero”, “Borracho pero con flores”, del disco *Angelitos*.

Dentro de una gran variedad de temas, cito como ejemplo, el amor, el fútbol, el paisaje de la costa, el mar. Son ejemplos: “Amándote” de Jaime Roos; “Palabras cruzadas” con letra de Luis Campos (Montevideo, 1951) y música de Jorge Galemire (Montevideo, 1951);²⁶¹ “Pelota al medio” de Jorge Lazaroff; “Al fondo de la red” de Mauricio Ubal (Montevideo, 1959) y “Suená Blanca espuma” de Walter Cambón (Montevideo, 1945) con El Kinto.

La interacción de varias líneas de texto constituye un recurso poético habitual en la creación de las letras de candombes, motivo por el cual destaco nuevamente que los cinco rubros mencionados no son excluyentes. Esta construcción del discurso revela la presencia de códigos de expresión diversos, que amplían las posibilidades en cuanto a la significación, tornándola más ambigua. Los símbolos arbitrarios referidos en el transcurso de este apartado constituyen pautas ofrecidas por el compositor al receptor, cuyo fin es acercarlo a una mayor comprensión del discurso, aun cuando ciertos significados permanecen sólo en la mente del autor.

Candombes compuestos en el ámbito de la Música Popular Uruguay: casos particulares

1. “Muy lejos te vas” de Ruben Rada y “Don Pascual” de Chichito Cabral, compuestos en el ámbito de El Kinto.

El Kinto Conjunto se conformó con los integrantes del grupo The Knights y se dedicó a actuar en un centro nocturno llamado Orfeo Negro, ubicado en el barrio Carrasco de Montevideo, de clase media y alta. Integrado por Eduardo Mateo –el de más edad, cerca de 27 años- y Walter

²⁶¹ Ejemplo musical 16: Luis Campos y Jorge Galemire, “Palabras cruzadas”, del disco *Presentación*.

Cambón en guitarras, Ruben Rada en voz y percusiones, Luis Sosa en la batería y Antonio “Lobo” Lagarde en el bajo, quien prontamente sería sustituido –a mediados de 1967- por Urbano Moraes de apenas 19 años de edad, cuando el grupo ya había cambiado su nombre a El Kinto Conjunto.²⁶² Respecto de las actuaciones de The Knights en Orfeo Negro, señala Pinto:

Pero el secreto que distinguía el grupo era el entusiasmo con que sus integrantes abordaban un trabajo tan poco atractivo. En lugar de repetir rutinariamente los mismos temas comerciales todas las noches, adoptaron una dinámica de taller. Disponían del boliche todas las tardes para ensayar y estaban siempre preparando nuevas canciones, que podían ser nuevos o viejos éxitos internacionales, o composiciones propias que empezaban a brotar en esa época. Cultivaban la espontaneidad y la comunión personal entre ellos, y se divertían por lo menos tanto como los oyentes. Mateo y Rada se imponían como líderes naturales, pero todos tenían espacio para tirar ideas, y si alguno de los más jóvenes componía algo, los mayores lo apoyaban e incorporaban el tema al repertorio. Mezclaban géneros sin pruritos, probaban constantemente nuevos sonidos de guitarras, climas con voces, formas de percutir la batería (con escobillas, con macetas, con las manos) poco comunes en el *rock*. Volcaban ahí la fascinación por el *candombe*, la *bossa nova* y los aires sicodélicos del *Sgt. Pepper's* de los Beatles. Y pulían un estilo económico basado no en el virtuosismo de los instrumentos sino en la superposición efectiva de unos pocos elementos muy simples.²⁶³

El Kinto es considerado el primer grupo *beat* de Uruguay que optó por cantar en español, en un contexto donde los demás conjuntos de *rock* lo hacían en inglés. Siguiendo al mismo autor, el nombre del conjunto habría surgido en ocasión de celebrarse el 1er. Festival de la Canción *Beat* y de

²⁶² Pinto, 1998.

²⁶³ *Ídem*.

Protesta,²⁶⁴ en el cual participaron por invitación. A partir de ahí el grupo se presentó con frecuencia en el programa de televisión y radio de Ruben Castillo –*Discodromo*–, se independizó de Orfeo Negro y comenzó a actuar en bailes. La última actuación como grupo fue, precisamente, en un baile en el club Olimpia, a principios del año 1970.²⁶⁵

“Muy lejos te vas” de Ruben Rada,²⁶⁶ compuesto en 1968 en el ámbito de El Kinto, es un candombe particular, con una presencia sutil del ritmo afro-uruguayo. Si bien la batería lleva el ritmo de *bossa nova-pop* y las tumbadoras inician la introducción llamando dentro del estilo de la rumba guaguancó, en el desarrollo de la canción el tumbado se inserta en el ritmo del candombe, a través de la característica síncopa acentuada del toque básico del tambor piano. Ésta es una canción de amor, sin referentes al contexto socio-cultural de la música afro-uruguaya, que expresa aquella idea de trascender el espacio del carnaval, tal como se observa en la letra: Gustas de las flores / y andas triste / Viajas por los valles / sola y viste / Luces de color / de rocío y flor.²⁶⁷

En 1968 Rada se traslada a Perú con el pianista Alberto “Mike” Dogliotti y entra en El Kinto el percusionista con antecedentes en la música tropical, Mario “Chichito” Cabral, autor del candombe titulado “Don Pascual” (1969). El contenido de la letra corresponde a una imagen típica del paisaje de la costa montevideana: el pescador asiduo y solitario.

La introducción, con tres secciones de cuatro compases en cuatro tiempos y una de transición de uno, presenta los elementos musicales estructurantes de la canción. Comienza con la batería a la que se acoplan paulatinamente los demás componentes, ocupando, de manera momentánea, un primer plano. La rítmica del tambor piano realizada en un

²⁶⁴ Teatro Odeón, Montevideo, 17, 18 y 19/junio/1967.

²⁶⁵ *Ídem*.

²⁶⁶ Su primer candombe.

²⁶⁷ Ejemplo musical 17: Ruben Rada, “Muy lejos te vas”. Véase la letra completa en Anexo.

tontón, cuyo sonido aparece reverberado en la grabación, inicia de manera despojada y explícita la introducción. Inmediatamente se suma el charleston inspirado en la *bossa nova* y en el samba, aunque se distingue la acentuación característica del tambor chico, ubicada en la segunda semicorchea del grupo de cuatro en forma de contratiempo, es decir, coincidiendo con el golpe de la mano. La segunda sección se concreta mediante la incorporación de la guitarra eléctrica, cuya rítmica es la clave del candombe (tres-dos). El acorde de mi mayor reiterado en el tres de la clave, durante cuatro compases y su repetición, resuelve cada vez en una bordadura sobre el acorde de tónica o dominante de sol mayor, de manera que se produce un descenso melódico en cada reiteración de la clave. En la tercera sección de la introducción se suma el bajo, con sonidos largos, cuidando de no interferir con la rítmica del candombe. Finalmente, se presenta un segmento de transición con el repicado básico en tumbadora, el cual introduce a la voz cantando la primera estrofa. Este conjunto de elementos aparece en otros momentos musicales de la canción, el interludio y el final, así como, de manera fragmentada, en la transición de la primera a la segunda estrofa.²⁶⁸ Los componentes musicales descritos revelan una presencia más explícita del ritmo de los tambores afro-uruguayos, en relación con el ejemplo anterior.

2. “Doña Soledad” de Alfredo Zitarrosa, “La mama vieja” de Eduardo Mateo y “Bien de bien” de Mateo y Rada.

En muchas oportunidades Alfredo Zitarrosa hablaba o escribía sobre la composición e interpretación de la canción popular. Precisamente, en un concierto realizado durante una gira por Perú en el año 1973 señalaba cómo la canción se constituía en un medio de expresión del compromiso social asumido desde su condición de artista y en un objetivo, en tanto

²⁶⁸ Ejemplo musical 18: Mario “Chichito” Cabral, “Don Pascual”. Véase la letra en Anexo.

discurso.

Mi canción es un mensaje, una interpretación y propone metas. Lo popular existe más allá de lo que hoy hemos comprendido por tal. Estoy comprometido con los problemas, con los sufrimientos, las ansiedades de nuestros pueblos ... Mi canción no sirve para entretener. Se dirige a despertar la conciencia de quienes me escuchan ... ²⁶⁹

Asimismo, planteaba su posición frente a los propósitos comerciales a que están sujetos los productos de la industria cultural:

La canción popular es efectivamente aquella que nace o acontece en el seno de un pueblo determinado y permanece en ese seno como expresión válida de esa cultura; por eso el cantor popular, a parte de vivir de su canción, tiene que vivir en ella. De otro modo seríamos nada más que cantores popularizados a partir de los intereses mercantilistas. ²⁷⁰

Durante el proceso de gestación de la dictadura militar Zitarrosa compone “Doña Soledad” (1967).²⁷¹ La crítica a la desigualdad, a la injusticia social y, por ende, al racismo, constituye el eje discursivo de esta canción, lo cual concuerda con la idea de despertar la conciencia en el público auditor.

Señala Erro la importancia que Zitarrosa daba a la forma de establecer contacto con el público en un espectáculo. Por lo tanto, dedicaba parte de él a presentar y explicar las canciones, sobre todo cuando la actuación era en el extranjero. A continuación transcribo fragmentos de dos presentaciones de “Doña Soledad”, con el propósito de mostrar con sus propias palabras el sentido atribuido por Zitarrosa a esta canción. La

²⁶⁹ Citado por Erro, s/f, *op. cit.*: 85.

²⁷⁰ *Ibid.*: 212.

²⁷¹ Editada en 1968 por el sello Orfeo en Uruguay en un larga duración titulado *Yo sé quién soy*, y en Argentina, por Odeón, en un disco simple, junto con “P’al que se va”. (*Ibid.*: 293, 294 y 301.)

primera cita corresponde a un recital realizado en México durante su exilio, en el año 1982. La segunda, pertenece a un concierto organizado por la Asociación de Músicos Populares del Uruguay (ADEMPU), en el estadio de fútbol Luis Franzini (Montevideo), a siete días de su regreso al país, en 1984.²⁷²

El candombe que seguidamente vamos a interpretar está dedicado a un personaje de la realidad que yo veía limpiar la vereda de mañana, cuando vivía en el barrio Sur de Montevideo. De tardecita la veía sentada tomando mate. Vivía en un lugar llamado ‘Mediomundo’, que era un gran caserón ubicado en la calle Cuareim, allá en Montevideo, con un patio central y varias escaleras, donde vive un importante número de familias de raza negra.²⁷³

Por cierto, hemos tenido también muy poquito tiempo para prepararnos para esta eventualidad, de modo que vamos a cantar para despedirnos, pero para quedarnos, un candombe dedicado a un personaje de la realidad, en el que se alude a la libertad. Debo decir que este candombe fue compuesto en el contexto de una situación sociopolítica de nuestro país, bien diferente a la actual. Habla el candombe de la libertad, allá en vísperas de los años setenta. Y pregunta ¿qué es lo que quieren decir con eso de la libertad? Hoy más que nunca nuestro pueblo sabe, que lo que necesita y lo que va a conquistar, sin duda, es la libertad concreta, aquella que consiste en que cada ser humano, por el sólo hecho de haber nacido, tiene derecho a su vivienda, a su alimento, a su higiene, a su salud, a su educación, ¡a la libertad en todo caso!; seguro que van a interpretar correctamente, y me estoy dirigiendo en particular a los jóvenes, el contenido de esta canción titulada: ‘Doña Soledad’ ...²⁷⁴

La estructura de “Doña Soledad” presenta cierta analogía con la estructura

²⁷² *Ibid.*: 175.

²⁷³ *Ibid.*: 221.

²⁷⁴ *Ibid.*: 176.

global de la llamada de tambores.²⁷⁵ La introducción muestra tres momentos, el primero de ellos se caracteriza por la realización de golpes rítmicos con el puño en la caja de resonancia de la guitarra –elemento propio del candombe ejecutado en este instrumento-. Se escucha aquella clave característica de los años sesenta, asociada al toque de piano, pero marcando cada semicorchea, de manera de proporcionar la entrada a los dos ciclos rítmicos, que derivan en la rítmica del candombe, es decir, en la resultante de los toques de los tres tambores. En el segundo momento se superpone la primera guitarra tocada con púa y propone el componente temático más destacado, en la tonalidad de mi mayor. La melodía es reiterada en cada uno de los seis ciclos de la introducción, desarrollada luego mínimamente, de manera de no perder su identidad. Desde el punto de vista rítmico y funcional sugiere la presencia de los toques sincopados del repique y sus fórmulas derivadas. En el tercer momento se agrega a lo anterior una guitarra rasgueada, cuya rítmica coincide con la fórmula de la madera común. El desarrollo de la canción sucede en dos partes, la segunda de ellas es también precedida de la introducción. En el final aparece nuevamente el ritmo de candombe hecho en la caja de resonancia de la guitarra, hay un descenso de volumen y un remate final, acompañado del característico aumento de intensidad.

La transcripción de “Doña Soledad” –incluida seguidamente- muestra las rítmicas de las guitarras primera y segunda –en tanto no realiza rasgueos con la fórmula de la clave- íntimamente ligadas al repique, mientras el guitarrón se encuentra dentro de la rítmica y el fraseo del tambor piano. Asimismo, se observa cómo el rasgueo de la segunda guitarra, salvo en el interludio o cuando hace la clave golpeando la caja de resonancia,²⁷⁶ lleva la figuración de la madera común. (Imágenes 37a. y

²⁷⁵ Véase la letra en Anexo.

²⁷⁶ Peraza, 1998: 29.

1ª GUITARRA

2ª GUITARRA

* Tendiendo a trisillos.

GUITARRÓN

2/3 Dht.

37a. y 37b. Transcripción de la primera y segunda guitarras de “Doña Soledad”, así como del guitarrón, en Peraza, 1998: 29. ²⁷⁷

“La mama vieja” (1972) de Eduardo Mateo, instrumentada con guitarra con cuerdas de acero y tumbadoras, se estructura en dos partes; cada una de

²⁷⁷ Ejemplo musical 19: Alfredo Zitarrosa, “Doña Soledad”.

estas partes presenta la misma secuencia: un fragmento que podríamos llamar instrumental –aunque aparecen sonidos vocales cerrados, llevando la rítmica del candombe–, una estrofa, nuevamente un fragmento instrumental y un estribillo. Las secciones instrumentales correspondientes a la introducción y al final presentan un mayor desarrollo, respecto de las que alternan con las secciones cantadas. A estas últimas las denominé transiciones para diferenciarlas de un interludio, con mayor presencia estructural y desarrollo. La introducción está formada por tres procesos armónicos; en tanto los dos primeros están en la tonalidad de mi mayor, el tercero presenta un mismo acorde menor, la tríada de mi, alternando con el acorde de novena mayor con sexta mayor. Esta última armonía es la que muestran las estrofas y las transiciones, contrastando con los estribillos en modo mayor, donde predomina la alternancia de los acordes de sol y re con séptima. Este cambio armónico contribuye a expresar musicalmente el contraste entre el contenido de las estrofas y el de los estribillos. En este caso los rasgueos de la guitarra interpretada por el propio Mateo revelan distintas posibilidades de la rítmica y de los acentos de la clave, así como del tambor piano, dentro de un estilo muy personal.²⁷⁸

Respecto del contenido temático de esta canción, Mateo ubica al personaje tradicional de la comparsa de carnaval en la vida cotidiana, un rasgo en común con la ya referida “Doña Soledad” de Zitarrosa, acaso la misma mujer. Sin embargo, el discurso de Zitarrosa es más explícito en la denuncia de la injusticia social, en tanto el de Mateo se sitúa en un plano más íntimo: la soledad, la muerte, el respeto a la vejez y la lucha diaria por sobrevivir de quienes comparten el ámbito social del candombe, representado aquí por las imágenes del conventillo y de la llamada de tambores. Por lo tanto, ambas canciones contrastan con ese sentido festivo de los ya citados candombes de Pedro Ferreira –“La llamada”- y de

²⁷⁸ Ejemplo musical 20: Eduardo Mateo, “La mama vieja”, del disco *Mateo solo bien se lame*. Véase la letra en Anexo.

Georges Roos y Manolo Guardia –“Cheché”, “Yacumesa” y “Palo y tamboril”-, y se acercan más al sentido que algunos candombes de comparsas llegaron a tener durante los carnavales del periodo dictatorial, tal como se vio respecto de “Candombe roto” y “Aleluya, ángel negro”.

En este terreno de lo cotidiano también se encuentra la versión original de la canción “Bien de Bien”, compuesta por Mateo alrededor de 1969, para incluir en el repertorio de El Kinto.²⁷⁹ Aquí, el autor se sitúa nuevamente en el ambiente del conventillo y da cuenta de su relación personal, de su cercanía, con este espacio de franca pobreza, en el que nunca falta un tambor.

La versión de “Bien de bien” conocida en la actualidad la socializó Jaime Roos en una grabación con el grupo Repique, que data de 1984. Esta segunda versión conserva únicamente la primera estrofa y añade un estribillo, improvisado por Rada en un viaje con la comparsa Morenada, en 1972.²⁸⁰ Cuando río o---o---ó / cuando lloro o---o---ó / cuando canto o---o---ó / cuando bailo o---o---ó / Bien de bien. Este cambio resignifica el contenido de la canción y revela un ambiente más alegre, propio de la situación que lo generó. Es en esta versión que la canción se integra a la tradición popular, al menos, de los barrios donde se practica el candombe: en reuniones familiares o asados los tambores acompañan con frecuencia a esta segunda versión de “Bien de bien”.

3. “Las manzanas” y “Biafra” de Ruben Rada.

En julio de 1969 Rada compone el candombe “Las manzanas” para estrenar en el Teatro El Galpón durante el espectáculo Musicación 2. En una entrevista publicada en *Razones Locas* Rada recuerda las circunstancias en que fue compuesta e interpretada esta canción:

²⁷⁹ Véase la versión original de “Bien de bien” en Anexo.

²⁸⁰ Pinto, 1995, *op. cit.*: 56.

Pasé por El Galpón, que estaba Horacio Buscaglia haciendo Musicación. Un éxito impresionante ¿no? Y Mateo me dijo “Loco, ¿por qué no te cantás un par de temitas?” Entonces dije: “No tengo nada que tocar” Me fui a la calle y demoré una hora, dos, por la calle, cantando ahí, y compuse el tema ‘Las manzanas’. Cuando vine al ensayo: “Bueno, Mateo, ya tengo el tema.” “Bueno” Empezamos a ensayar y esa noche lo tocamos en El Galpón, y tuvimos que tocarlo cuatro veces. Era un éxito, pero impresionante. Todo el teatro cantaba eso.²⁸¹

Esta canción lanza a Rada a la popularidad como solista y abre el camino para el llamado *candombe-beat* de principios de la década del setenta, donde el grupo Tótem es protagónico. En la letra de “Las manzanas”, sorprende la sencillez poética: Si vitaminas quiere tener / ricas manzanas debes comer / si no madrugas encontrarás / feas manzanas y llorarás (porque) // (Estribillo) Si te gusta comer manzanas / son más frescas por la mañana / Si te gusta comer manzanas / son más frescas por la mañana // Roja o muy verde tiene que ser / esa manzana que has de comer / pero recuerda: debes tener / poca pereza y no dormirte / (Estribillo). Ubal y Aharonián se refieren a las letras compuestas por Rada y, particularmente, a las “Las manzanas”, desde el punto de vista de la construcción rítmica del texto y de la elaboración y significados del discurso poético, respectivamente:

Al Negro le han criticado las letras, algunas letras. [...] Pero en el balance sobran ejemplos notables de construcciones textuales que, apoyadas fundamentalmente en lo rítmico, o en un giro melódico o siendo sencillamente un juego sonoro, han funcionado a las mil maravillas en ese pequeño universo denominado canción. Ejemplos: “Las manzanas”, “Chinga chiringa”, “Upa negra”, “Ayer te vi” [...].²⁸²

²⁸¹ *Ibid.*: 117.

²⁸² Ubal, junio/1996: 17.

Conscientemente o no, Rada hace un difícil doble juego en sus letras –cosa que también aparece en sus músicas–: en un vehículo en apariencia muy simple (¡y qué difícil es escribir simple, caramba!), maneja contenidos ricos dichos en forma muy concentrada, referencias a la memoria, a símbolos a lo onírico. [...] Son textos que adquieren plenamente su sentido –su gracia, su ternura, su denuncia, su gesto todo– sólo cuando están cantadas.

[...] alejado casi tres décadas, el texto [de “Las manzanas”] parece totalmente irrelevante. El estribillo repite un inocente “si te gusta comer manzanas / son más frescas por la mañana”. Entretanto, las estrofas van haciendo referencia a los fantasmas: la bruja de Blancanieves, quizás la serpiente de Adán y Eva. Juan Pueblo oye, fija el texto con rapidez, y repite con cierta misteriosa fascinación. No es necesario descubrir que, además de la eficacia de la música, su subconsciente –¿o su “id” o “ello”?– ha sido tocado por las ocultas imágenes del texto. [...] fue en la década de 1970 una especie de “himno a la raza”.²⁸³

Este último autor propone un paralelismo entre “Las manzanas” y “Biricuyamba”, compuesta una década antes por Pedrito Ferreira, no sólo por el sentido que adquirió para la comunidad negra de Uruguay, sino por la utilización de ciertos recursos musicales como la ambigüedad armónica entre el modo mayor y menor, debido al uso del séptimo grado no alterado, enfatizado por una progresión armónica.²⁸⁴ En términos estructurales destacan como elementos comunes la introducción con la clave del candombe y el desarrollo explícito de una llamada de tambores en el estribillo, tal como señala el mismo autor. Un elemento recurrente en los candombes, referido en el capítulo anterior, consiste en asimilar la función del bajo a la del tambor piano, de manera de no interferir en el desarrollo de la rítmica del candombe, lo cual aparece tanto en este ejemplo de Rada como en las canciones de Pedro Ferreira.²⁸⁵

²⁸³ Aharonián, junio/1996: 19-20.

²⁸⁴ *Ídem.*

²⁸⁵ Ejemplo musical 21: Ruben Rada, “Las manzanas”, del disco *Las manzanas*.

A diferencia de muchos candombes que abordan el contexto uruguayo, “Biafra” trasciende este espacio geopolítico y cultural, para proponer una crítica a la sociedad global y al poder económico y político, por el que históricamente se han enfrentado las naciones. Plantea, al igual que Zitarrosa en “Doña Soledad”, la relación entre el racismo y la construcción de clase social. “Biafra” cierra el primer disco del grupo Tótem (1971), de título homónimo. Transcribo parte de la letra: Mientras que Biafra estaba muerta / muerta de sol y sin pan / Sus crías estaban blancas / blancas de peste mortal / Biafra estaba muerta / nadie allí quiso llegar / Por unos negros que mueran / A quién le puede importar.

Sobre el ritmo de candombe, realizado durante toda la canción en las percusiones, las guitarras y el bajo se centran en la fórmula de la clave y figuraciones derivadas, en tanto las secuencias melódica y armónica reafirman la presencia de esta última. El clímax de la canción es la llamada final –otro componente habitual-, donde las guitarras y el bajo pasan a un segundo plano, dejando a las percusiones en el primero. Por encima de las percusiones, una serie de onomatopeyas de lenguaje realizadas por Rada revelan su particular conocimiento de la “tradición fónica de raíz africana – aguisimbía o negro-africana-”.²⁸⁶

La utilización del candombe para hablar de Biafra constituye, en mi opinión, una forma de reconocer los lazos que unen a los afro-descendientes uruguayos con aquellas culturas africanas, devastadas por el comercio de esclavos en los siglos pasados. De manera que el discurso presenta un componente denotativo, sustentado en la denuncia de una situación particular contemporánea –al momento de compuesta la canción-, y un componente connotativo, expresado a través del recurso poético de la sinécdoque. Sin embargo, esta connotación se hace prácticamente explícita en el clímax de la canción, donde se entrelazan en forma “natural” las

²⁸⁶ Aharonián, junio/1996, *op. cit.*: 19.

onomatopeyas con los tambores.²⁸⁷

4. “Candombe Nacional” de José Luis Guerra y “Ya comienza” de José Carbajal.

Los Olimareños desarrollaron su actividad musical como dúo entre 1962 y 1990, y se constituyeron como un emblema del movimiento de la Música Popular Uruguaya. Al cumplirse veinticinco años de presentaciones en público una breve nota destacaba algunos de los motivos que incidieron en su ubicación jerárquica en el campo de la música popular:

Los Olimareños constituyen un hecho excepcional en más de un sentido. Fundamentalmente porque no sólo han sido elegidos por el pueblo como sus voceros sino además han permanecido en tal sitio durante dos décadas, a pesar y por encima de todo tipo de obstáculos erigidos por los detentadores del poder. [...] Porque han sabido conjugar ética, estética e ideología. Porque han logrado darse por entero en cada interpretación, invadiendo impudicamente el terreno de la emoción. Porque han podido equilibrar en cantidades adecuadas lo cursi, lo vulgar, lo simple, lo sencillo, lo intrascendente, lo leve, lo cotidiano, lo común y corriente, lo refinado, lo elaborado, lo de buen gusto, lo sutil, lo trascendente, lo profundo, lo comprometido. Porque han hallado ese difícilísimo punto medio entre lo suficientemente perfecto y lo imprescindiblemente imperfecto. [...] Porque han conseguido siempre llegar a las más diversas franjas etarias y a las distintas áreas socioculturales, franqueando con insistencia las barreras. [...] Son algo muy parecido a un mito para los pobladores de Uruguay. [...] Los Olimareños se yerguen como un potente fenómeno de cultura popular, el más importante quizás de las últimas décadas en este país.²⁸⁸

Una referencia directa a la música afro-uruguaya como constructora de la nación cultural aparece en “Candombe Nacional” (ca. 1966) de Pepe

²⁸⁷ Ejemplo musical 22: Ruben Rada, “Biafra”, del disco *Tótem*.

²⁸⁸ Aharonián, diciembre/1986.

Guerra. Esta idea se suma, en el desarrollo de la letra, a una consciencia de la desigualdad social, como se observa en el estribillo: ¡¡Viva mi patria querida!! / ¡¡Viva el candombe uruguayo!! / Vivan los pueblos que tienen / conciencia de arriba a abajo. Pepe Guerra habla sobre esta canción años después de escrita:

‘Candombe nacional’ fue un intento de candombe, de blanco, por supuesto –que era yo-. Ya en los comienzos ya pretendíamos hacer cosas de candombe. Después hice un candombe más sonero, porque me encontré con Carlos Puebla y los viejos soneros de antes, en Cuba, en el primer encuentro de la Canción de Protesta [1967]. Porque el problema que tiene el blanco para hacer candombe es justamente ése: ¿cómo hacés candombe con guitarra? Mateo tenía su cosa, cada uno tenía su cosa.²⁸⁹

Precisamente, este candombe pone de manifiesto la relación con la línea estético-musical procedente del folclore rural, descrita en el capítulo anterior, en tanto “la guitarra de Pepe en la introducción, por ejemplo, tiene elementos de polca, de chamarrita, milonga bailable y/o de una especie de habanera acelerada.”²⁹⁰

También de estos años de gestación de la dictadura militar es el candombe “Ya comienza” de José Carbajal “El Sabalero”, aunque la fecha y el lugar de composición de esta canción parecen ser inciertos. Carbajal refiere cómo a su llegada a Montevideo su acercamiento a los músicos de candombe, en particular del barrio Sur, detona la composición de esta canción:

Cuando me vine de Juan Lacaze²⁹¹ mi fui a vivir al barrio Sur. En seguida

²⁸⁹ Peraza, 2001: 19.

²⁹⁰ *Ídem.*

²⁹¹ Nota de la autora. Departamento de Colonia.

me hice amigo de los Silva²⁹² y otra gente del Mediomundo. A la cuarta o quinta vez que fui se me ocurrió hacer esta canción (año 67, por ahí) conociendo muy poco del barrio. Quise hacer como una pintura y me salió una letra bastante redondita.²⁹³

En una entrevista publicada en la revista *Nueva Viola*, Carbajal relata las circunstancias que lo llevan a Argentina, donde permanece por tres años. En 1975 es encarcelado durante cuatro días por leer en un recital una carta de los presos de las Comisiones Obreras y pide asilo en Francia. En 1979 se va a Holanda y en 1982 a México. Poco antes de terminar su exilio y regresar a Uruguay tiene lugar la entrevista, de la cual transcribo a continuación algunos fragmentos:

¿Cuándo te invitan a ir a Argentina?

Bueno, a mí no me invitaron. En el 71 en Uruguay nos empiezan a dejar sin trabajo, íbamos contratados a un pueblo a cantar con otros cantores, y cuando llegábamos nos anulaban el contrato o no nos cedían la sala, yo vi que la cosa se ponía muy fea, y me fui a Argentina. Allí me quedé 3 años trabajando en canal Once y el Nueve y hacía giras por el interior, pero seguía presentándome en Uruguay, yendo todas las semanas. [...]

Ahí hice el candombe “Ya comienza”, “No te vayas nunca compañera”, sí hice más cosas, pero no me acuerdo.²⁹⁴

“Ya comienza” es un cuadro de candombe en el cual aparecen representados tres ámbitos: el conventillo, la llamada y el carnaval. La descripción de lo cotidiano resulta ser, aquí también, un principio en la construcción del discurso poético, que el autor combina con algunas metáforas: “revolotear de abanico en las abuelas de barro”, aludiendo a la

²⁹² Nota de la autora. Se refiere a los dueños de la comparsa Morenada del barrio Sur.

²⁹³ Peraza, 1998, *op. cit.*: 49.

²⁹⁴ López y Hoffman, agosto/1984: 38-39.

figura de la mama vieja. Las referencias a la dura vida de los negros – “rotos conventillos”, “sueños casi castrados”- integran a este paisaje cotidiano una ineludible condición de pobreza, revelando, al igual que Zitarrosa y Mateo, una conciencia de la relación clase social-raza. En la ya citada entrevista Carbajal habla del tipo de acercamiento que pretende establecer con el público y del elemento cotidiano presente en la construcción de los textos de sus canciones:

Yo me planteo siempre el rescate del pequeño lenguaje, el diario, el no reconocido, eso que cuando uno dice una palabra, esa palabra es un mundo entero de emociones y que cuando se escribe, se escribe de otra forma. [...] cada palabra es un mundo para la gente que le pertenece.²⁹⁵

El homenaje a las *vedettes* Rosa Luna y Marta Gularte, a los barrios Sur y Palermo y al conventillo Mediomundo –símbolos arbitrarios del carnaval y del candombe- , integrado a dicho discurso permite recrear el ambiente candombero. Como ya se señaló, el conventillo Mediomundo fue una de las principales moradas del candombe durante el siglo XX; allí nacieron la legendaria comparsa Morenada (1953) de Juan Ángel Silva, así como Rosa Luna (Montevideo, 1940-Toronto, 1993): “símbolo por antonomasia, por consagración popular, del carnaval y del candombe [...]”.²⁹⁶ (Imagen 39.)

La versión grabada en vivo e incluida en el disco *Angelitos* (1984) contiene una cuerda de tambores de acompañamiento –dos repiques, chico y piano-, lo cual en los años setenta y, sobre todo en este ámbito de la Música Popular Uruguaya, no era habitual. Lo usual era hacer la rítmica del candombe con tumbadoras, incluso, combinándolas con una batería. Por lo tanto, es probable que en ejecuciones anteriores participaran tumbadoras y no tambores.²⁹⁷

²⁹⁵ López y Hoffman, agosto/1984, *op. cit.*: 39-40.

²⁹⁶ Guruyense, junio/1993: 10.

²⁹⁷ Ruben Rada es, además de un precursor en esta modalidad de hacer candombe

En esta versión, entonces, los tambores son el sustento de toda la canción, estructurada con una introducción de unos veintisiete compases, una serie de estrofas alternando con interludios y un final. La introducción tiene dos secciones; la primera de ellas constituye el armado de una llamada de tambores, desde la clave al desarrollo, que se prolonga hasta el final. Esta sección, en la cual destaca el repique de Fernando “Hurón” Silva –conocido tamborilero del barrio Palermo–, es seguida de un proceso cadencial de cinco compases, que remata en la tónica la menor, dando lugar a la voz. En este fragmento de transición destaca un teclado con componentes rítmicos del repique y del piano, cuyo protagonismo se equipara al canto y a los tambores. Este proceso cadencial en el transcurso de la canción está asociado y continúa a un interludio con el teclado en primer plano, de manera de introducir todas las entradas de la voz. (Imagen 38.)

El final, por su parte, presenta también dos secciones. La primera de ellas es vocal y surge a modo de síntesis, combinando los versos cuatro y cinco de la primera estrofa, con tres y cuatro de la segunda. Esta sección se continúa con la última aparición del interludio instrumental, que prepara el remate final, apoyado por todos los instrumentos.²⁹⁸

en tumbadoras, uno de los ejecutantes más reconocidos en el medio musical.

²⁹⁸ Ejemplo musical 23: José Carbajal, “Ya comienza”, del disco *Angelitos*. Véase la letra en Anexo.

5. “Candombe del olvido” de Zitarrosa y “Tá llorando” de Pepe Guerra.

De los años del exilio político existen algunos candombes emblemáticos “Candombe de olvido” de Zitarrosa y “Tá llorando”, compuesto por Pepe Guerra mientras Braulio López se encontraba preso en Argentina, así como el ya citado “Borracho pero con flores” de Carbajal.

Luego de varios años de cautivar al público uruguayo Zitarrosa comienza a ser marginado por los promotores y contratistas, aun cuando en esos momentos –marzo de 1972- todavía no existía una prohibición explícita de su música. Como consecuencia, las actuaciones de Zitarrosa, con excepción de las presentaciones solidarias, se reducen notablemente dentro de Uruguay.²⁹⁹ En 1976 la prohibición de su música se hace explícita en todos los sentidos –producción, difusión o posesión- y Zitarrosa decide abandonar este país.³⁰⁰ El exilio se extiende hasta marzo de 1984 en Argentina, España y México, respectivamente, regresando nuevamente a Argentina. El sufrimiento por el exilio y la expectativa constante del regreso a Uruguay se manifiestan reiteradamente en sus discursos verbales o escritos:

Mi corazón y mi mente están en Uruguay. Yo vivo aún en Montevideo, y más pronto que tarde, habré de volver. Trabajo de cantor popular exiliado. Soy cantor popular exiliado. Fui el último cantor de mi generación en irme, y seré el primero en regresar.³⁰¹

En el marco de las Jornadas de Solidaridad con Uruguay en Quito (1980), Zitarrosa compone el candombe “Volveremos”, editado ese mismo año en México, en un larga duración de título homónimo. En la contratapa de este disco Zitarrosa escribe también sobre la esperanza de volver a Uruguay:

²⁹⁹ Erro, s/f, *op. cit.*: 85.

³⁰⁰ *Ibid.*: 102.

³⁰¹ *Ídem.*

... El tema que presta su nombre al disco, ‘Volveremos’, fue compuesto en Quito (Ecuador) en abril de este año; incluye una melodía de Caíto [Carlos Díaz, uno de sus guitarristas, exiliado en México por la dictadura Argentina] (la que suena mejor) y su texto expresa la más honda y simple de nuestras convicciones de los exiliados, hombres y mujeres orientales, que tenemos las valijas listas, desde hace mucho, en los más diversos –aun remotos- lugares del planeta, de Australia a Venezuela, de Holanda a México.

Y es que aunque vivimos, luchamos, en realidad sobrevivimos, no descansaremos hasta el regreso. Es que nada somos, nada deseamos de verdad, sino volver. [...] ³⁰²

En los comienzos del exilio en Argentina, Zitarrosa compone y graba varias canciones, entre ellas, “Candombe del Olvido” (1976), editada por primera vez en España, en 1979. En este contexto el candombe representa para Zitarrosa un medio de expresión del dolor por el exilio y, a la vez, de la convicción del regreso a su tierra, como se vio respecto del disco *Volveremos*. Esto manifiesta no sólo una cercanía con la cultura afro-uruguaya, sino una construcción identitaria en la cual el candombe se constituye como un componente esencial. Precisamente, durante la ya mencionada gira por Perú (1973) aparece en el periódico *La Nueva Crónica*, en “La página de Nicomedes”, una particular semblanza de este autor, escrita por el poeta Nicomedes Santa Cruz. De ésta me interesa incluir aquí un fragmento relativo al aspecto de la negritud en Zitarrosa:

Lo segundo, aquello que califico como ‘blanco con voz de negro’, quizás se deba a que Alfredo tenga sangre negra en sus venas (nada raro en Latinoamérica y menos raro en Uruguay); esto también explicaría la gravedad de su timbre de voz. Pero hay otra cosa más ‘clara’ al respecto: confiesa Alfredo con todo orgullo que él se ha criado entre los negros

³⁰² Citado por Erro, s/f, *op. cit.*: 131.

montevideanos del barrio Sur, a quienes conocen por ‘yacumenzas’. Incluso hay un yacumenza entre sus guitarristas.³⁰³

La letra de “Candombe del Olvido” pertenece a Zitarrosa, mientras que la música es de Juan Des Crescenzo³⁰⁴ con la colaboración del primero. La versión analizada abre el disco *De regreso* (1984), editado en Uruguay para el sello La Batuta, pocos meses después de finalizado el exilio de Zitarrosa. A diferencia de la versión editada en España, ésta presenta –como anota Erro– una estrofa más, indicada con un asterisco en la transcripción. El coro acompañante de la voz de Zitarrosa, por su parte, lo conforman varios músicos uruguayos, dedicados a aquella línea de la Música Popular Uruguaya derivada del folclore, a saber: Mario Carrero y Eduardo Larbanois (Dúo Larbanois-Carrero), Juan y Alberto Peyrou y Pablo Estramín.³⁰⁵ Esta versión incluye tambores afro-uruguayos.

En la presentación del disco *De regreso* (junio de 1984) Zitarrosa habla de su reinserción como músico en el nuevo contexto socio-político de Uruguay:

...Como cantor, los años transcurridos se me notan mucho; por lo demás, y como uruguayo, sencillamente la reinserción de mi canto en la realidad presente es, para mí, materia de honda preocupación; tengo mucho que aprender de los jóvenes, debo ser útil a mi vez, he vuelto al país después de largo años, y el disco o la canción no son, precisamente, la forma de reimplantación –‘...más que flor quiero ser yuyo, de mi tierra bien prendido ...’- que me aconsejan la realidad y mi conciencia ... No he venido a vender mi desexilio, me he sentido bienvenido por millares, y aunque tengo claro –diría Silvio Rodríguez– que ‘hay gente que no me quiere’, como cualquier uruguayo de regreso, siento la misma

³⁰³ *Ibid.*: 90.

³⁰⁴ Guitarrista y vocalista del grupo de rock uruguayo Sindykato, que desarrolló su actividad entre 1968 y 1974.

³⁰⁵ *Ibid.*: 182.

responsabilidad, dolor, certeza y fe profunda en nuestro pueblo, con las que abandoné el país para ser más útil, en 1976 ...³⁰⁶

“Candombe del olvido” se estructura en dos secciones. La primera de ellas presenta cinco estrofas y cada una es seguida, a su vez, de un interludio y un estribillo, en claro contraste con el contenido y la música de las primeras, lo cual se manifiesta en la modulación al modo mayor y en el movimiento más rápido. La excepción en esta secuencia es la última estrofa, que da lugar a la segunda sección sin llegar al estribillo. El estribillo está también conformado por dos secciones, una variable, cantada por el solista, y una invariable, a cargo de un coro masculino al unísono. Si bien existen referencias a la rítmica del candombe en las síncopas del canto de las estrofas, es en los interludios y estribillos donde su presencia –aún sugerida– se torna más explícita, dada su construcción musical a partir de la madera y de las fórmulas características de los distintos tambores. La cuerda de tambores se hace presente en el último interludio y permanece hasta el final de la canción, definido por un descenso de volumen. Esta segunda parte toma los componentes musicales y la estructura de los versos del estribillo. Por lo tanto, sucede una alternancia entre la voz solista y el coro, con estrofas de tres versos, al igual que en cada parte del estribillo. La entrada de los tambores en la segunda sección coincide con una clara referencia a la llamada del barrio Sur –el templado, la sonoridad, el conventillo Mediomundo–, aunque plagada de metáforas y analogías tendientes a la abstracción discursiva: Fuego verde, llamarada / de tul roncós tambores / del Sur, techos de seda bordada.

“Candombe del olvido” tiene como principal referente los candombes de las comparsas de carnaval, observable en el estilo de la

³⁰⁶ *Ibid.*: 182-183.

melodía del coro al unísono y en la forma de alternar con el solista.³⁰⁷ En esta canción el candombe trasciende al tiempo y se convierte en el nexo entre el presente y el pasado. La nostalgia del pasado, el dolor por lo perdido, entonces, encuentran en el candombe la forma de redimirse.

En este contexto del exilio político, como ya mencioné, Pepe Guerra compone “Tá llorando”, grabada en 1978 por primera vez en México, luego en España (1979) y finalmente a su regreso a Uruguay (1984). Pepe Guerra se refiere a la censura artística en Uruguay y al contexto intimidatorio en que llevaban a cabo sus espectáculos musicales, a través del estreno de “Tá llorando”:

La estrené en el 78 en un ciclo que organizamos en El Tinglado con el Paco Bilbao. Los músicos eran Eduardo Márquez, el [José Carlos] Pato Rovés y Pippo Spera.³⁰⁸ Braulio estaba preso en Argentina. Eran años bravos y al principio la gente no se animaba a ir. Al final se llenaba siempre. Ahí estrenamos también la versión de ‘Adiós mi barrio’, ‘Nuestro camino’ de Marcos Velásquez, ‘Valsinha’ y ‘Lo que será’ de Chico Buarque, canciones que finalmente grabamos con Braulio en España. Obviamente el repertorio era muy limitado, ya que no se podía decir nada. Yo tenía en un momento que tocar la quena y no me salía nada, del cagazo que tenía: en cualquier momento nos venían a buscar. Terminaron yendo a buscarme directamente a mi casa y se terminó el ciclo. Curiosamente ‘Tá llorando’ habla del exilio, pero la hice a la canté primero acá. Se ve que me la veía venir.³⁰⁹

En 1984, después de varios años de exilio, Los Olimareños regresan a Uruguay y hacen el 18 de mayo³¹⁰ un concierto en el Estadio Centenario – bajo lluvia– para cincuenta mil espectadores, algo digno de destacar si se

³⁰⁷ Ejemplo musical 24: Alfredo Zitarrosa, “Candombe del olvido”. Véase la letra en el Anexo.

³⁰⁸ Nota de la autora. Estos tres músicos conformaban el grupo Tacuabé, que realizó parte de su actividad en Brasil. (Benavides, abril/1984: 45.)

³⁰⁹ Citado por Peraza, 1998, *op. cit.*: 44.

³¹⁰ Fecha en la que se conmemora la Batalla de Las Piedras.

considera que la población de Montevideo es de un millón y medio de habitantes, aproximadamente. En un reportaje para la revista *Nueva Viola* realizado el día del concierto, Braulio López dice lo siguiente respecto del retorno a Uruguay y de su reinserción en el campo de la música de este país:

[...] estamos aquí porque el pueblo nos trajo. [...] Por ahí se ha dicho que el exilio nuestro fue voluntario, no hay ningún exilio que sea voluntario. A nosotros nos ha dolido mucho, es muy desgarrante, pero también sirve para mucha cosa sirve enriquecerse interiormente, sirve para conocer otros pueblos [...] Yo pienso que esta “canción” que hoy vive Latinoamérica, que está muy viva (que es un volcán que estaba gestándose y que está estallando ahora) no solamente aquí sino en todos los países de Latinoamérica, sirve y va a servir para conocernos más entre todos. [...]

Pienso que los que volvamos de afuera después de tantos años tendremos que conversar con los de adentro y ponernos a construir una cosa que sirva a todos. Los favoritismos están demás, el movimiento que nosotros iniciamos con todos los compañeros que no voy a nombrar porque son una enormidad y ustedes ya los conocen, no tuvo ningún favoritismo, nació como una cosa con mucha transparencia y naturalidad, con mucha claridad. Por lo tanto, nosotros lo único que podemos aportar es nuestra experiencia, tal vez por aquello que dice que “el diablo sabe por diablo pero más sabe por viejo”.³¹¹

A diferencia de “Candombe del Olvido”, cuyos referentes son urbanos, “Tá llorando” los encuentra en el medio rural, específicamente en el lugar de origen de Pepe Guerra y Braulio López. Esto contrasta con la génesis montevideana del candombe, pero extiende su espacio de dominio a este medio. El eje temático de la canción es el dolor por el exilio y plantea como estrategia discursiva el recuerdo nostálgico y la despedida de la gente

³¹¹ Guadalupe, abril/1984: 10-11.

y de los lugares, lo cual redunda en un significativo homenaje a los diversos componentes que integran y construyen su identidad: Adiós sierras, montes, ríos y llanuras / Adiós Meco y Pelao, Rubio y Serrano / Chau Bilbao, Manuel y el Laucha van conmigo / Ay paisito mi corazón tá llorando.

La versión de referencia para este trabajo (1984) no incluye tambores afro-uruguayos, las percusiones están representadas por batería y tumbadoras, que llevan el ritmo de candombe durante toda la canción. La clave se alterna entre la percusión de un bloque de madera y la de un plato suspendido, mientras el bombo apoya la rítmica del tambor piano. Constituye una característica de este candombe lento adelantar el primer verso de cada estrofa a la entrada de los instrumentos, ubicada en la última semicorchea del segundo tiempo, lo cual coincide con los acentos de la madera y del tambor piano.³¹²

6. “Candombe del 31”, “Pirucho” y “El tambor” de Jaime Roos.

En 1977 Jaime Roos graba su primer disco de nombre *Candombe del 31*, durante una breve estancia en Uruguay, ya que en esos momentos radicaba en Europa. El traslado de Roos al continente europeo no responde al exilio político: “Fui muy criticado, cuestionado políticamente por irme, por no quedarme haciendo música acá. Pero yo no quería estar acá y me fui”.³¹³ Sin embargo, Roos aplaza su regreso a Uruguay, planeado para el año 1983, debido a la censura impuesta por la dictadura militar a su música.³¹⁴ En “Candombe del 31” la rítmica de los tambores y la frase del candombe constituyen los elementos estructurales de toda la canción, grabada por Roos en voz y guitarra con cuerdas de nylon. En una entrevista

³¹² Ejemplo musical 25: José Luis “Pepe” Guerra, “Tá llorando”, por Los Olimareños. Véase la letra en el Anexo.

³¹³ Alfaro, 1987, *op. cit.*: 28.

³¹⁴ En 1981, por ejemplo, la censura se aplica a la inclusión de la canción “Los Olímpicos” en un recital. (Martins, 1986, *op. cit.*: 52.)

el autor se refiere a la influencia estética de Daniel Viglietti, aun cuando la composición de candombes no es una característica de este último:

Recién le puse letra el 31 de diciembre de 1976, luego de una visita a mi barrio [Sur], la noche anterior, el 30, y lo que se describe en la canción fue lo que en realidad sucedió en el boliche de la calle Maldonado y Convención. [...] Es un candombe que, para mí, tiene una neta influencia de [Daniel] Viglietti, al igual que tantas otras músicas que hacíamos en aquellas épocas. Fue una dirección musical de la cual me aparté a partir de mi segundo álbum.³¹⁵

A partir de su regreso a Uruguay Roos –igualmente Rada- ha sido un referente importante en la composición de candombes. Desde muy joven participó en la vida musical uruguaya como intérprete. No obstante, se inicia como compositor a mediados de 1970 en Europa y como tal se integra a la etapa de redimensionalización de la Música Popular Uruguaya y, concomitantemente, del candombe. Considero relevante incluir aquí las percepciones de Roos respecto del candombe como “motor” de la música uruguaya y de sus particularidades como músico, antes de abordar “Pirucho” y “El tambor”. Las palabras de Roos muestran una proximidad con el ámbito sociocultural del candombe, lo cual determina una presencia, al menos, subyacente de este último en su música. Asimismo, coincide con las ideas de Zitarrosa –abordadas en el capítulo anterior- respecto de cómo el conocimiento de las prácticas de tradición popular aporta elementos a la composición musical, sin constituir –el resultado- una reproducción de las mismas, en tanto es filtrado por la libertad de creación.

Yo pienso que el candombe tradicional es de los negros. Lo pueden hacer ellos y lo tienen que hacer ellos. Sin embargo, la utilización del candombe como elemento musical por parte de cualquier montevideano, de cualquier

³¹⁵ Citado por Peraza, 1998, *op. cit.*: 19.

uruguayo, o de cualquier persona independientemente de su nacionalidad, que haya asimilado eso con su oreja desde temprana edad y se haya compenetrado con ciertas esencias del candombe, me parece algo absolutamente natural. [...] Lo único que a mí me importa es que me ponga a tocar y, de adentro, de mi guitarra, salen candombes.

[...] Yo no pretendo hacer candombe tradicional. Es más, desde que me conozco he andado por las llamadas del barrio, las de todo el año, y nunca se me ha ocurrido pedir un tambor.

[...] [Los tamborileros] lo aceptan. Les parece bien. Porque así como pretender confinar esa música a los negros es un grueso ejemplo de racismo por parte de los blancos, también es racismo de parte de los negros negar la posibilidad de que un blanco haga candombe. Me parece bien que los negros defiendan su tradición. Pero, por otro lado, creo que hacen bien en tener una actitud amplia hacia ciertos músicos uruguayos que nos hemos acercado al candombe en cierta dimensión que ellos consideran correcta. [...] Ahora, el candombe ha sido un motor esencial para el resto de la música uruguaya. Porque es un gran ritmo, un ritmo excepcional. El candombe ha sido un motor para la murga, por ejemplo. [...] Pero, además, lo que ha sido el candombe en las distintas fusiones con el *jazz* y con el *rock*. Por eso, los músicos de acá tenemos que conocerlo, dominarlo. Aunque sea para después negarlo. Pero no sé de nadie que, luego de conocerlo, lo haya negado.³¹⁶

“Pirucho” y “Tal vez Cheché”, con referentes en el candombe, así como, “Los futuros murguistas” –un ejemplo de murga tocando candombe–, integran junto con otras canciones el disco de larga duración *Mediocampo* (1984). En relación con “Pirucho” dice Roos:

“Pirucho” es el candombe, pero visto desde una óptica un poquito más seria de la que habitualmente se le da cuando se habla en tono costumbrista. Precisamente, “Pirucho” es el candombe como se siente allá abajo, no como

³¹⁶ Alfaro, 1987, *op. cit.*: 46-47.

se le ve de afuera.³¹⁷

Roos se ha caracterizado, como compositor, por hacer de pequeños momentos, acaso no percibidos por el común de la gente o, al menos, sin ser considerados dignos de atención, componentes sustanciales de sus letras y de sus músicas. Esto sucede en “Pirucho”, pero también en “El tambor”, como veremos más adelante. En una entrevista Roos habla del contexto de composición de “Pirucho” y de los elementos que construyen su estrategia discursiva de recuperar, en este caso concreto, la esencia de los barrios Sur y Palermo:

Salvo el estribillo, desde el punto de vista musical y de los arreglos, “Pirucho” es una canción muy sofisticada. De lo que yo llamo un pedacito de música culta en el Barrio Sur.[...]

Salvo Hugo [Fattoruso] que, en realidad, ya tiene carta de ciudadanía en el barrio. Los tambores son de Ansina. Son la selección Ansina junto con el Lobo Núñez [Fernando], que es de Cuareim. Y el otro que interviene es Homero Diano, Pirucho, que comparte la letra conmigo. Aunque él no se enteró de que había escrito esa letra hasta que el tema se grabó.³¹⁸

Yo tenía la música y los estribillos de la canción. Estribillos muy concretos, pinturitas de los personajes. Consumo a bordo, entre amigos, pero con un vocabulario tal que justificaba el hecho de que estuvieran aunque la gente no los conociera. Eso estaba bien. Pero no le encontraba el ángulo a los versos, a las demás estrofas. No las podía escribir.

[...] Porque aquello se estaba convirtiendo en algo turístico y no soporto las canciones que hablan del Barrio Sur en tono turístico. Los versos tenían que hablar del barrio sin nombrarlo. Y, además, tenían que hablar en el idioma del barrio. Porque en Sur y Palermo se habla un idioma

³¹⁷ *Ídem.*

³¹⁸ Nota de la autora. La “selección de Ansina” es Gustavo y Edison “Palo” o “Palobombo” Oviedo, Fernando “Hurón” Silva, a los que se le suma Fernando “Lobo” Núñez, todos ellos aludidos en la letra de la canción.

particular. Una serie de giros, una mentalidad de conversación diferente a la de otros barrios. Entonces, me llegó una carta de Pirucho que no sabía una palabra de todo esto.

Es de Palermo. Pirucho es un personaje, un tipo muy importante en el barrio. Y, bueno, me mandó una carta que es el resto de la letra de la canción. Yo, simplemente, la versifiqué y agregué algunas frases. No se precisaba más. Porque ahí estaba todo el barrio. El idioma, la mentalidad, la forma en que camina la cabeza. A pesar de que en ningún momento se lo nombra. Será por eso que alguien me dijo que esta letra no tenía sentido.³¹⁹

Este candombe se estructura con una pequeña introducción instrumental, en la que aparecen sucesivamente sintetizadores, cuatro tambores y guitarra rítmica con cuerdas de acero, marcando el inicio de la primera sección. Le siguen cuatro estrofas de cuatro versos y cuatro de tres, que derivan en un interludio de características musicales similares la introducción, el cual conduce a la segunda sección. Esta última se desarrolla con dos estrofas de cuatro versos y cuatro estrofas de tres, seguida de un verso aislado que da pie a la sección final instrumental.

Si entendemos al estribillo como una sección identificable por su repetición, en este caso no aparece como tal, en tanto la letra es variada cada vez, aun cuando la música es la misma. No obstante, es clara la diferencia entre ambos grupos de estrofas en un sentido musical como de contenido. Las primeras, es decir las de cuatro versos, plantean un contrapunto entre dos dimensiones de lo local. Por un lado, toman como referente el paisaje uruguayo, así como algunos símbolos, con los cuales Roos realiza ciertos juegos de palabras. Por ejemplo, “así como el galgo todos están en onda”: el galgo corriendo es el logotipo dibujado en las unidades de transporte no urbano de pasajeros de la compañía Onda –cuya quiebra económica se remonta a los años ochenta-, que viajaba al

³¹⁹ *Ibid.*: 48-49.

departamento de Rocha, ubicado al sureste del país, en la frontera con Brasil. Estas imágenes interactúan con otras más locales aún, las del barrio y las de las cuerdas de tambores en una llamada, en las cercanías del cementerio Central, situado en el barrio Sur, frente al mar: Las cuerdas se desbocaron en aguacero / les hace buscar refugio en el más allá / Y dicen adiós al muerto que les recita / “Hermano te estoy hablando del Uruguay”.

Por su parte, las estrofas de tres versos, dedicadas a homenajear a tamborileros, personajes del barrio o lugares con tradición en el candombe, presentan dos secciones en las cuales los contenidos significativos musicales y poéticos se articulan a favor de la construcción de significados. La primera de estas secciones nombra al personaje como un llamado de atención, mientras la segunda lo caracteriza a modo de nota al pie de página: Gustavo / Gustavo no puede más / el del acento más africano / junto a su hermano, los dueños del milongón. El fragmento final instrumental, que ocupa más de la mitad de la canción, se sustenta como el resto en la rítmica de los tambores. El final, es un final característico de llamada, dado por la fórmula del corte a cargo del tambor repique.³²⁰

Para concluir con los casos particulares, incluyo aquí la canción “El tambor” que inicia el disco 7 y 3,³²¹ editado en 1986. Como ya mencioné al comienzo de este trabajo, hace unos años publiqué un análisis de esta canción y es a éste al que me remito aquí. En una entrevista Roos explica cómo un contexto tan alejado de la realidad uruguaya genera la composición de “El tambor”:

[...] en aquel momento apareció un amigo argentino que se llama Mario Méndez Caldeira [...] que me trajo un caset con los candombes que él estaba haciendo. Y bueno, no importa si las canciones eran especialmente

³²⁰ Ejemplo musical 26: Jaime Roos, “Pirucho”, del disco *Mediocampo*. Véase la letra en Anexo.

³²¹ “7 y 3” es siete partes de vino tinto lija —de mala calidad— y tres de refresco, bebida que a veces se toma durante la llamada.

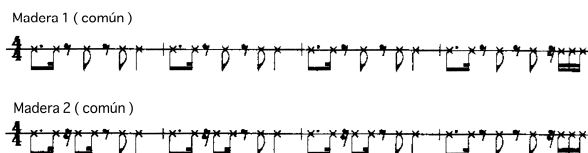
buenas o no. El asunto era que tenía una onda aquello con una guitarra y una tumbadora, especialmente humana, en medio de la maraña electrónica holandesa. Y apareció aquel caset, a parte, con un gran amor hacia lo uruguayo, había influencias de todos los músicos uruguayos que uno se puede imaginar [...] Entonces yo pensé: un argentino en el fin del siglo XX, acá en Holanda y escribe una canción con la guitarra y la tumbadora. Y me emocionó. Y aquella noche, sin guitarra, solamente cantando la melodía, fue que salió “El tambor”. [...] ante la emoción de alguien que no se olvidaba de la guitarra y la tumbadora y que en cierta manera me estaba apuntalando emocional e ideológicamente a un sonido por el cual peleo. [...] Y sentí que esos *flashes* de barrio con el estribillo de la guitarra y la tumbadora tenían un sentido subterráneo muy fuerte.³²²

“El tambor” presenta dos secciones, la primera de ellas contiene una breve introducción y dos de las tres estrofas seguidas, cada una de ellas, de un estribillo. La segunda, inicia con un interludio de igual duración que la introducción, pero se invierte la secuencia, ahora es estribillo-estrofa-estribillo. Esta segunda sección deriva en un final, si se quiere una coda, que termina en un *fade out*. La duración de ambas secciones es prácticamente la misma y de la segunda casi la mitad corresponde a un toque de tambores. Mientras las dos primeras estrofas constituyen una descripción fragmentada de las llamadas de los días festivos, la tercera refiere al carnaval y, concretamente, a la actuación de la comparsa en el Teatro de Verano, a través de Morenada y de Rosa Luna. Los estribillos, por su parte, carecen de una denotación espacio-temporal y presentan un carácter más abstracto y nostálgico, con significados del tipo connotativo: No hay que olvidarse / de la guitarra y la tumbadora / No hay que olvidarse / de los colores del dominó. No obstante, los recursos poéticos son prácticamente los mismos en ambos: la polisemia, la metáfora, la

³²² Entrevista a Jaime Roos, Montevideo, febrero/1995.

sinécdoque a través del homenaje a símbolos arbitrarios.

La estructura de las estrofas es en dos secciones de tres versos y cuatro versos, respectivamente. Asimismo, los estribillos tienen dos secciones también. La primera es una sección invariable, constituida por cuatro versos más lo que llamaría un corto proceso unidireccional, el cual deriva en una sección variable. En las secciones variables la fórmula rítmica y melódica de la voz se establece como una unidad musical recurrente y significativa en sí misma, cuya relevancia está en la propia sonoridad, lograda a través de la repetición y de la rima. Cada una de las secciones variables está asociada a un solo instrumental, aun cuando el último es realizado por una cuerda de tambores. En orden de aparición: tontones programados en batería digital, sintetizador con timbre de guitarra eléctrica, cacerola y, finalmente, los tambores. Además de estos solos, con una importante significación en el desarrollo del discurso, se escuchan en el interludio dos maderas superpuestas, que también se integran a esa misma línea discursiva. (Imagen 40.)



40. Transcripción de las dos maderas superpuestas de la canción “El Tambor”.

El solo de tontones está conformado por figuraciones y acentos de los tambores piano y repique, así como de la madera. Es, según Roos, un solo dentro del estilo de candombe, aunque no presenta el toque básico completo de ninguno de los tres tambores. (Imagen 41a.) El solo de teclado fue pensado por Roos como la banda de sonido de un gramillero, por lo cual en este fragmento la música recrea los movimientos del personaje: quebrados y contorsionados, con tendencia a la pérdida del equilibrio.

(Imagen 41b.) La idea de utilizar una cacerola para hacer el tercer solo surgió en la circunstancia de un ensayo, cuando un músico comenzó a tocar una cacerola al momento de escuchar la palabra “tumbador”. No obstante, constituye una evocación de las reuniones familiares cuando se improvisa un toque, pero no hay tambores a la mano. La referencia musical de la cacerola es la de un solo de repique. (Imagen 41c.)

Tontones

5

Teclado

Cacerola *

3

4

* Transcripción de Luis Jure (1995)

41a., 41b. y 41c. Transcripciones de los solos de “El tambor”.

Finalmente aparecen los tambores, hasta el momento sugeridos por los tontones, el interludio con las maderas y la cacerola, así como por la imagen del gramillero. Los ejecutantes de tambor son, al igual que en “Pirucho”, Fernando “Hurón” Silva, Gustavo y Édison Oviedo, quienes además, durante la llamada final realizan coros –casi a modo de consigna-. A esto se le suman los pregones de Héctor “Fierro” Bertucci, como aquel

personaje que estimula el toque. Por lo tanto, estos elementos –los coros y las voces paródicas- contribuyen a recrear el ambiente de la llamada, de manera que fortalecen su imagen descriptiva.³²³ En la sucesión de solos, maderas y tambores se descubre un hilo conductor que va de lo implícito y ambiguo a lo explícito y concreto. Es decir al “tambor” como símbolo de la cultura afro-uruguaya.³²⁴

En todos los autores aquí abordados existe una cercanía sociocultural variable con la cultura afro-uruguaya, solo así se explican los contenidos musicales y extramusicales presentes en sus candombes. Según lo expuesto en la introducción esta proximidad se entiende, en términos teóricos, como una asociación de dos componentes. Por un lado, la presencia de una zona de contacto donde interactúan un conjunto de actores sociales, los cuales ocupan posiciones diferentes en el espacio social. Por otro, el *habitus* que cada sector o grupo social ha construido en el devenir histórico. La vinculación de estos dos conceptos permite entender el intercambio cultural –musical- entre quienes practican el candombe como parte de su historia familiar y barrial, y quienes lo observan y lo apropian como un componente en la construcción de su propia identidad, transmitiéndolo al resto de la sociedad uruguaya. De esta forma, el candombe trasciende los límites establecidos por la historia común de quienes lo han practicado a través de generaciones y pasa a definir a la nación cultural.

³²³ Cuenta Jaime Roos que el día de la grabación apareció en el estudio Bertucci. Cuando escuchó el toque de tambores espontáneamente comenzó a alentarlos. Jaime le preguntó cuánto cobraba por incluir sus frases en la grabación y le respondió “a litro el segundo”. Con lo cual se llevó sus quince litros de vino. Montevideo, febrero/1995.

³²⁴ Ejemplo musical 27: Jaime Roos, “El tambor”, del disco 7 y 3. Véase la letra en Anexo.

Consideraciones finales

La Música Popular Uruguaya debe entenderse como un movimiento cultural de resistencia, que si bien reúne distintas formas de pensar y de hacer música, éstas comparten la idea de construir una identidad musical uruguaya y la crítica —explícita o no— a una fracción de la burguesía, sustentada en el capital económico (empresarios y militares, por ejemplo). Es un movimiento que a través de la música cuestiona la falta de identidad, los moldes hechos, el conservadurismo socio-cultural, las políticas represivas, la injusticia social, el racismo, el servilismo a las culturas hegemónicas de los países desarrollados, así como el imperialismo en todas sus formas y, en consecuencia, propone el cambio. Por lo tanto, la revalorización, apropiación y resignificación del *candombe* se convierte, para un amplio grupo de músicos populares, en un medio y en un objetivo.

La forma en que el *candombe* es apropiado está en relación directa con la cercanía socio-cultural entre los actores sociales de los ámbitos de la música popular y de la práctica del *candombe*, lo cual se evidencia en los distintos niveles de profundidad que muestra dicha apropiación. (Algunos le llamarían autenticidad, yo no, al menos en este contexto.) Es decir, en las ideas o los contenidos que los músicos buscan transmitir a través del *candombe* y, consecuentemente, en las diferentes maneras de elaborar el discurso musical y poético.

No todos los músicos abordan el *candombe* con la misma naturalidad; para Zitarrosa, Rada, Mateo y Roos, por ejemplo, el *candombe* constituye parte de su cotidianidad, de su historia personal, en tanto para Los Olimareños o José Carbajal no sucede así, debido al contacto tardío con el *candombe*, iniciado cuando tienen oportunidad de trasladarse a Montevideo. Por lo tanto, en términos teóricos no estoy hablando de otra cosa que de la construcción de un *habitus*, el cual no es exactamente el

mismo para cada músico, ni para cada sector o grupo involucrado en este intercambio socio-cultural, sino expresa la existencia de una zona de contacto.

Por otra parte, el público receptor de esta música tiene también posiciones diversas dentro de la zona de contacto. Es decir, presenta una proximidad socio-cultural variable respecto del *candombe* y de la música en general. Esta situación me lleva a pensar en la conformación de alianzas más o menos implícitas entre el grupo de productores musicales –quizás más perceptible en quienes incluyen en sus repertorios canciones de protesta o con un explícito sentido social- y ciertos sectores medios y populares de la sociedad uruguaya. Asimismo, con sectores diversos del campo musical, que tienden a reconocer la “calidad” del trabajo compositivo e interpretativo de estos músicos populares. Dichas alianzas, sustentadas en la crítica al grupo dominante de la burguesía, se expresan en un conjunto de estrategias dirigidas a captar a los distintos tipos de público. Estas estrategias se basan en la utilización de códigos compartidos que, aun siendo reelaborados y combinados con códigos especializados, los receptores –ubicados en lugares diferentes del espacio social- recuperan en la construcción de mensajes.

Por lo tanto, el uso del español, a pesar del fenómeno internacional del *rock*; la recuperación de personajes, de lenguajes y de problemas cotidianos; la propuesta de discursos solidarios y políticamente comprometidos, en un momento en que la sociedad se enfrenta a un enemigo común; la referencia a personajes y lugares reconocidos socialmente como símbolos y la descripción del paisaje urbano y rural, entre otros, asociados a instrumentaciones y sonoridades más o menos populares, han permitido familiarizar a un público heterogéneo con los componentes más sutiles del *candombe*. Esto, en mi opinión, ha propiciado la revalorización y el conocimiento del *candombe*, contribuyendo así a la construcción de una identidad musical uruguaya, compartida por un amplio

sector de la sociedad.

Bibliografía y hemerografía

ACHUGAR, HUGO, ET. AL.

- 2003 *Imaginario y consumo cultural. Primer Informe Nacional sobre consumo cultural e imaginarios. Uruguay 2002*, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Editorial Trilce, Montevideo.

AFP

- 2009 “Tango y candombe son patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”, en *El portal digital de El País*, 30/septiembre/2009. Página electrónica:
<http://www.elpais.com.uy/090930/ultmo-445136/ultimomomento/tango-y-candombe-son-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad>

AHARONIÁN, CORIÚN

- 1986 “Los veinticinco años de Los Olimareños”, en *Brecha*, Montevideo, 19/diciembre.
- 1988 “Retrato de un músico muy popular”, en *Brecha*, Montevideo, 29/julio: 29.
- 1989 “Esa magia”, en *Brecha*, Montevideo, 16/junio.
- 1990 “Uy, que macana”, en *Brecha*, Montevideo, 25/mayo: 3.
- 1990 “¿Y qué pasó con el tango?”, en *Brecha*, Montevideo, 9/noviembre: 15-17.
- 1991 “La música del tamboril afro-uruguayo”, en *Brecha*, Montevideo, 8/febrero: 15-17.
- 1991 “Música, negro y matices de racismo en el Uruguay”, ponencia presentada en el Primer Encuentro de Culturas Afroamericanas, Buenos Aires, 2-7/agosto.
- 1992 “¿Pero qué es un candombe?”, en *Brecha*, Montevideo,

- 10/julio: 15-17.
- 1992 *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Ombú, Montevideo.
- 1996 “Si vos no cantás, no va”, en *Brecha*, Montevideo, 7/junio: 18-20.
- 1996 “¿Otriedad como autodefensa o como sometimiento?”, ponencia presentada en el Coloquio Internacional sobre “Alteridad y transgresión en la cultura del siglo XX”, Cascais, diciembre.
- 1997 “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya”, ponencia presentada en el II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), Santiago de Chile, 25-28/marzo. Publicado en *Islas*, núm. 46 (141), Santa Clara, agosto-septiembre/2004: 130-143.
- 1997 “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”, en *Revista Musical Chilena*, núm. 188, Santiago de Chile, julio-diciembre: 61-74.
- 1999 “Some relationships between Revolutionary Movements in Latin America and Popular Music Creators”, ponencia presentada en la Conference Musikwissensehftlicher Paradigmrnwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung, Oldenburg, 5-7/noviembre.
- 2005 “Preguntas en torno al tango, la sociedad, el poder”, ponencia presentada en el VI Congreso Latinoamericano de la IASPM, Buenos Aires, 23-27/agosto.
- s/f “La resistencia y la música uruguaya. I. Nostalgia y

memoria”, Montevideo.

- s/f “La resistencia y la música uruguaya. II. Memoria social y música, Montevideo.

ALFARO, MILITA

- 1987 *El sonido de la calle*, Ediciones Trilce, Montevideo.
- 1988 *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*, Ediciones Trilce, Montevideo.
- 1989 “El carnaval en los tiempos del cólera”, en *Brecha*, Montevideo, 26/enero: 15-17.
- 1993 “Sólo dura la locura. Julio Figueroa, crónica de un letrista olvidado”, en *Brecha*, Montevideo, 26/febrero: 15-19.

AYESTARÁN, LAURO

- 1953 *La música en el Uruguay, volumen I*, SODRE, Montevideo.
- 1967 *El folklore musical uruguayo*, Ediciones Arca, Montevideo.
- 1968 “El tamboril afro-uruguayo”, en *Boletín Interamericano de Música*, núm. 68, Washington D.C.
- 1968 *Teoría y práctica del folklore*, Ediciones Arca, Montevideo.

BENAVIDES, WASHINGTON

- 1983 “Definiciones. Canto popular”, en *Canto Popular*, año 1, núm. 1, Montevideo, agosto: 9.
- 1983 “Definiciones. El público del Canto Popular”, en *Canto Popular*, año I, núm. 2, septiembre: 26.
- 1984 “Ta llorando. Pepe Guerra”, en *Nueva Viola*, año 1 núm. 1, Montevideo, abril: 45.
- 1984 “Los Olimareños. Una breve y definitiva historia, en

Nueva Viola, año 1 núm. 1, Montevideo, abril: 35-36.

- 1989 “Para Alfredo, que se pasó para el lado claro”, en *Brecha*, Montevideo, 27/enero: 25.

BLANKING, JOHN

- 1967 *Venda Children's songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Witwatersrand University Press, Johannesburg.

BONALDI, JORGE

- 1984 “El canto popular uruguayo”, Madrid, enero-febrero.
Página electrónica: <http://www.uruguaymusica.com/>

BOURDIEU, PIERRE

- 1991 *El sentido práctico*, Taurus Humanidades, Madrid, (1980).
- 2000 *Sociología y cultura*, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNA), Ediciones Istmo, México.
- 2002 *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, (1994).
- 2003 *Los usos sociales de la ciencia*, Nueva Visión, Buenos Aires, (1976).
- 2003 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, México, (1979).

BOURDIEU PIERRE Y LOÏC J.D. WACQUANT

- 1995 *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.

BRÖCKER, MARIANNE Y ERICH STOCKMANN

- 1992 “Volksmusikinstrumente”, en Ludwig Finscher (coord.) *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, (Sachteil) v. 9, Kassel/Basilea/Londres/, Nueva York/Praga/Stuttgart/Weimar, Bärenreiter Bärenreiter: 1746-1752. Traducción del original alemán de Rolando

Pérez (inédita).

BUCHELI, MARISA Y CABELLA, WANDA

- 2007 *Encuesta Nacional de Hogares Ampliada 2006. Perfil demográfico y socioeconómico de la población uruguaya según su ascendencia racial. Informe Temático*, Instituto Nacional de Estadística, Fondo de Población de las Naciones Unidas, UNDP Uruguay. Página electrónica: <http://www.ine.gub.uy/enha2006/Informe%20final%20raz.pdf>

BUSCAGLIA, HORACIO

- 1983 “Musicación, un divague que hoy es historia”, en *Canto Popular*, año I, núm. 2, Montevideo, septiembre: 18-20.

CAULA, NELSON

- 1981 “Los uruguayos que van y vienen”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 0, Montevideo, julio: 16-19.
- 1981 “Yabor estará una vez más “De vuelta por el barrio”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 1, Montevideo, agosto: 2.
- 1983 “Destino del canto”, en *Canto Popular*, año 1, núm. 1, Montevideo, agosto: 38.
- 1984 “A desproscribir ...”, en *Nueva Viola*, año 1 núm. 1, Montevideo, abril: 47.

CAPAGORRY, JUAN Y RODRÍGUEZ BARILARI, ELBIO, MARTINS, CARLOS (DISCOGRAFÍA)

- 1980 *Aquí se canta. Canto Popular 1977-1980*, Ediciones Arca, Montevideo.

CARBAJAL, MIGUEL

- 1994 “Vida hogareña en Holanda y candilejas en Uruguay. El Sabalero hace buena letra”, en *El País de los Domingos*, Montevideo, 9/enero: 2.

CIRIO, NORBERTO PABLO

- 2007 “¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”, *Trans*, núm. 11. Página electrónica: <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/authors11.htm>

COHEN, JORGE Y PELUSSO, LEONARDO

- 1993 “Serie mitos y ritos: Las llamadas”, en *Relaciones*, núms. 109-105, Montevideo, enero-febrero: 1, 32-33.

CUNHA, VÍCTOR

- 1981 “Un sitio para el canto. El ciclo de música popular de la Alianza Francesa”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 1, Montevideo, agosto: 6-7.
- 1983 “2 x 3 llueve”, en *Canto Popular*, año 1, núm. 1, agosto: 15.
- 1983 “Casi panorama del 83”, en *Canto Popular*, año 1, núm. 1, agosto: 16-18.
- 1983 “Como las hojas ...”, en *Canto Popular*, año I, núm. 2, Montevideo, septiembre: 23.

DABEZIES, ANTONIO

- 1981 “Es Ruben Lena el que habla”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 1, Montevideo, agosto: 10-11.

DE MARÍA, ISIDORO

- 1976 *Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos*, Tomos I y II, Colección de Clásicos Uruguayos, vols. 23 y 24, Biblioteca Artigas, Ministerio de Educación y Cultura, (1888).

ENRÍQUEZ, XOSÉ DE

- 2004 *Momo encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*, Ediciones Cruz del Sur, Montevideo.

ERRO, EDUARDO

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

FABREGAT, AQUILES Y DABEZIES, ANTONIO

- 1983 *Canto popular uruguayo*, Librería Editorial El Juglar, Buenos Aires.

FERREIRA, LUIS

- 1997 *Los tambores del candombe*, Colihue-Sepé, Montevideo.

FIGARES, DANIEL

- 2006 *Mateo y Trasante. Treinta años. 1976-2006*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

FIGUEREDO, MARÍA

- 2005 *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX. Uruguay 1960-1985*, Librería Linardi y Risso, Wilfrid Laurier University, Montevideo, Uruguay, Ontario, Canadá.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 2000 “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNA), Ediciones Istmo, México, Madrid: 9-50.

GUADALUPE, GUSTAVO

- 1984 “Con Braulio López en el Estadio”, en *Nueva Viola*, Montevideo, año 1, núm. 3, agosto: 10-11.

GUERRA, SILVIA Y ROCCON, RAÚL (PRÓLOGO); BENECH, HÉCTOR (INVESTIGACIÓN Y SELECCIÓN)

- 1994 *Candombe de San Felipe y Santiago*. Arotxa, El País, Montevideo.

GURUYENSE

- 1993 “Rosa Luna, símbolo carnavalero para siempre, murió

por infarto en Canadá”, en *El País*, Montevideo, 14/junio: 1 y 10.

- 1993 “Responso con tambores a un Maestro de Comparsas. El último ¡Borocotó! de Balle, en *El País*, Montevideo, 23/julio: 16.
- 1993 “Un duende candombero en el boliche de la ilusión. La esquina palermitana del ¡Borocotó! sin tiempo”, en *El País*, Montevideo, 26/diciembre: segunda sección, 8.

HARRIS, MARVIN

- 1982 *El materialismo cultural*, Alianza Editorial, Madrid.
- 1999 *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Siglo XXI editores, Madrid.

JURE, LUIS

- 1992 “Palabras que suenan”, en *Brecha*, Montevideo, 2/septiembre: 19-20.
- 1992 “¡Perico, suba ahí! Pautación y análisis de un solo de repique de Pedro “Perico” Gularte”, ponencia presentada en las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la AAM, Córdoba, Argentina, 1-4/octubre.

JURE, LUIS Y PICÚN, OLGA

- 1992 “Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos”, ponencia presentada en las VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba, Argentina, 1-4/octubre.

Página electrónica:

<http://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.htm>

LAMOLLE, GUILLERMO

- 2005 *Cual retazo de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*, Ediciones Trilce, Montevideo.

LEONEL HÄININTZ [AHARONIÁN, CORIÚN]

- 1973 “Boroco-rock”, en *Marcha*, Montevideo, 2/marzo.
 1973 “Algo de carnaval”, en *Marcha*, Montevideo, 23/marzo.
 1973 “Rock y jóvenes”, en *Marcha*, Montevideo.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

- 1989 *Mirando a lo lejos*, Siglo XXI, México, (1983).

LOMBARDI SATRIANI, LUIGI MARIA

- 1978 *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, México.

LÓPEZ, MODESTO Y HOFFMAN, ANDRÉS

- 1984 “José Carbajal, un sabalero ...”, en *Nueva Viola*, año 1, núm. 3, Montevideo, agosto: 36-41.

LUCAS, MARIA ELIZABETH

- 2003 “‘Brasilhana’: la creación de un signo musical transcultural”, en *Desacatos. Revista de antropología social*, núm. 12, Expresiones y sonidos de los pueblos, México, otoño: 62-77.

MARTINS, CARLOS

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

MEYER, ANDREAS

- 1997 *Afrikanische Trommeln: West- und Zentralafrika*, Museum für Völkerkunde, Berlín.

MICHELENA, ALEJANDRO

2005 *Antología de Montevideo*, Ediciones Arca, Montevideo.

MONTAÑO, OSCAR D.

2007 “Candombe, herencia africana en Uruguay”, en *Culturas Afrouuguayas*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, UNESCO: 13-16. Página electrónica:
www.patrimoniouruguaynet.net

OLIVERA CHIRIMINI, TOMÁS Y VARESE, JUAN ANTONIO

2000 *Los candombes de Reyes. Las llamadas*, Ediciones El Galeón, Montevideo.

OLIVERA, RUBEN

1992 “Identidad nacional y música en América Latina”, en *Brecha*, Montevideo, 21/febrero: 15-17.

ORTIZ, FERNANDO

1993 *Etnia y sociedad*, Selección, notas y prólogo de Isaac Barreal, Pensamiento Cubano, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

PARASKEVAÍDIS, GRACIELA

1999 *Luis Campodónico, compositor*, Ediciones Tacuabé, Montevideo.

PELÁEZ, FERNANDO

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

PELÁEZ, FERNANDO Y PEVERONI, GABRIEL

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

PERAZA, NEY (TRANSCRIPTOR)

1996 *Cancionero para guitarra. Eduardo Mateo*, Ediciones del TUMP, Montevideo.

1998 *Cancionero para guitarra. Candombe*, Cancioneros del TUMP, núm. 4, Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), Montevideo.

1999 *Cancionero para guitarra. Zitarrosa*, Cancioneros del TUMP, núm. 5, Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), Montevideo.

PERAZA, NEY (TRANSCRIPTOR) Y JAIME ROOS (COMENTARISTA)

1996 *Cancionero para guitarra. Jaime Roos*, Ediciones del TUMP, Montevideo.

PERAZA, NEY (TRANSCRIPTOR), PEPE GUERRA Y BRAULIO LÓPEZ (COMENTARISTAS)

2001 *Cancionero para guitarra. Los Olimareños*, Cancioneros del TUMP, núm. 6, Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), Montevideo.

PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO

2007 “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”, *Trans*, núm. 11. Página electrónica:
<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art11.htm>

PICÚN, OLGA

1996 “Aproximación al estudio del candombe”, *Armonía*, núms. 10-11, enero-junio, México, p. 19-26.

2001 “El Candombe. Panorama de la música afro-uruguaya (I)”, *Humanidades*, núm. 219, México, 17/octubre, p. 3 y 16.

2001 “El Candombe. Panorama de la música afro-uruguaya (II)”, *Humanidades*, núm. 220, México, 7/noviembre, p. 27 y 25.

- 2002 “Los contenidos significantes de *El tambor* de Roos y el candombe afro-uruguayo. Un estudio de caso basado en el concepto analítico de la tripartición”, en *Segundo Encuentro Interdisciplinario en torno a la Música*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela Popular de Bellas Artes, Morelia, pp. 55-104.
- 2002 “Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor”, ponencia presentada en el IV Congreso de la Rama Latinoamericana de las Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares en América Latina (IASPM), México, 2-6/abril.
Página electrónica:
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/picun.pdf>
- 2006 “El candombe y la música popular uruguaya”, *Perspectiva interdisciplinaria de Música (PIM)*, vol. 1, núm. 1, México, septiembre: 73-78.

PINTO, GUILHERME DE ALENCAR

- 1995 *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*, Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), Montevideo, (1994).
- 1998 “El Kinto”, en *El Kinto Clásico* (Selección y supervisión de Jaime Roos), Montevideo, Sondor, folleto adjunto a disco compacto.

PIREZ, JORGE

- 1981 “Rada y su(s) “dedos” ¿controlados?”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 0, Montevideo, julio, 23

PLÁCIDO, ANTONIO

- 1966 *Carnaval. Evocación de Montevideo en la historia y la*

tradición, Letras, Montevideo.

RAPPAPORT, ROY

- 2005 *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, Madrid, (2001).

RESTUCCIA, LUIS

- 1981 “Un acontecimiento para recordar”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 0, Montevideo, julio: 23
- 1981 “¿Qué pasó en el Palacio Peñarol? Jaime Roos en concierto”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 1, Montevideo, agosto: 16-18.

RILLA, CAETANO

- 2005 *Historia contemporánea del Uruguay*, Fin de Siglo, Montevideo.

RÍOS, MARY

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

RIVERO, EDUARDO

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

RODRÍGUEZ BARILARI, ELBIO

- 1982 “Son más las nueces que el ruido...”, en *Canto Popular*, año 1, núm. 1, Montevideo, agosto: 26-27.
- 1983 “Mestizo. Candombe de orilla a orilla. En el Radio City”, en *Canto Popular*, año I, núm. 2, Montevideo, septiembre: 28-29.

RODRÍGUEZ MOLAS, RICARDO

- 1957 *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*, Clío, Buenos Aires.

ROSSI, VICENTE

- 2001 *Cosas de negros*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara,

Buenos Aires, (1926).

SCOTT, JAMES

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

SCLAVO, FIDEL

1987 “Adiós juventud”, en *Jaque*, Montevideo, 11/febrero.

SOTELO, GERARDO

1987 “Otro poco de aire fresco”, en *Aquí*, Montevideo, 20/enero.

TOJA, HUGO

1989 “Un dulzor amargo cuando me acuerdo”, en *Brecha*, Montevideo, 27/enero: 25-25.

TOLEDO, VÍCTOR M.

2004 “La diversidad ecológica de México”, en Enrique Florescano (coordinador), *El patrimonio nacional de México, I*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México, (1997): 111-138.

THOMPSON, JOHN B.

1990 *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

UBAL, MAURICIO

1990 “Suenan un mágico tambor”, en *Brecha*, Montevideo, 25/mayo, pp. 2-3.

VEGA, CARLOS

1979 “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 3, núm. 3, Buenos Aires: 4-16.

VIDART, DANIEL

1999 *El espíritu del carnaval*, Editorial Graffiti, Montevideo.

WILLIAMS, RAYMOND

1980 *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, (1977).

1981 *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires.

THOMPSON, JOHN B.

1998 *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

UBAL, MAURICIO

1996 “Terapia de Rada”, en *Brecha*, Montevideo, 7/junio: 17.

YÚDICE, GEORGE

1999, “La industria de la música en la integración América Latina y Estados Unidos”, en: García Canclini, Néstor y Monet, Juan Carlos (coordinadores), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, UNESCO, Grijalbo: 181-243.

S/A

1981 “Mateo se lame acompañado”, en *Música Popular Hoy*, año 1 núm. 1, Montevideo, agosto: 2.

1993 “Qué mejor tributo para Rosa que el Candombe?”, en *El País*, Montevideo, 23/julio: 16.

1993 “A toda música y canto, el barrio Sur será el sábado jubilosa fiesta con Jaime Ross [sic]”, en *El País*, Montevideo, 14/noviembre: tercera sección, 2-3.

1994 “Jaime Roos reúne multitudes a las 10”, en *El País*, Montevideo, 9/enero.

1996 “La música que va por los barrios”. Convenio TUMP-IMM”, en *Montevideo Capital Cultural Latinoamericana*, Montevideo, 9/diciembre: 4-5.

- 2008 “Medio Mundo, sur, conventillo y después, un libro de Milita Alfaro”, en *La República*, 29/noviembre. Página electrónica:
<http://www.larepublica.com.uy/cultura/342734-medio-mundo-sur-conventillo-y-despues-un-libro-de-milita-alfaro>
- 2007 *Culturas Afrouuguayas*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, UNESCO. Página electrónica:
www.patrimoniouruguay.net
- 1834 *El Universal*, Montevideo, 27/noviembre.
- 1832 *La Matraca*, Montevideo, 13/marzo.
- 1993 *Mundo Afro*, número 4, Montevideo, agosto.
- 2009 Portal de la UNESCO: “El patrimonio cultural inmaterial de la trata de esclavos y la esclavitud promovida en Abu Dabi”. Página electrónica:
<http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php->

NOTAS PERIODÍSTICAS SOBRE EL CARNAVAL DÍA A DÍA.

DIVERSO, GUSTAVO Y FILGUEIRAS, ENRIQUE

- 1994 “Carnaval 94”, en *Últimas Noticias*, Montevideo, 4/marzo: 15-16.

EL BULTO

- 1993 “Schelemberg: “Bienvenido lo que sea una novedad””, en *El Diario*, Montevideo, 22/febrero: 6.

EL UTILERO

- 1993 “El Diario en el carnaval 93: “Araca” y “Sarabanda” con muy buen nivel”, en *El Diario*, Montevideo, 22/febrero: 7.

GONZÁLEZ, ENRIQUE

- 1989 “Descolló “Concierto Lubolo” en una jornada truncada

por la naturaleza”, en *Últimas Noticias*, Montevideo, 21/febrero.

GURUYENSE

- 1993 “El embrujo del tambor fue a todo “Kanela””, en *El País*, Montevideo, 7/marzo: 37.
- 1993 “¡A lonja y madera, José, que la “Marabunta” pide cancha ...”, en *El País*, Montevideo, 21/febrero: 18.
- 1993 “Una Rosa con destellos de Luna de comparsa”, en *El País*, Montevideo, 14/febrero: 24.
- ““Galera y bastón, un gran levitón ...” para el gramillero que una vez fue rey”, e n *El País*, Montevideo, 28/febrero: 32.
- 1994 “Dinastía candombera con los Guiarte: de Martha a la impactante Florencia”, en *El País*, Montevideo, 13/febrero: tercera sección, 1.

REDOBLANTE

- 1989 “Entre sonos comparseros el brillo de “Concierto”, en *El País*, Montevideo, 21/febrero.
- 1993 “¡Borocotó! En cita de duendes...”, en *El País*, Montevideo, 7/febrero: 14.
- 1993 ““Morenada” y “Los buby’s” coparon la noche. Entre el brillo de la comparsa y la creatividad de los humoristas”, en *El País*, Montevideo, 21/febrero: 18.
- 1993 “¡Viejo “Mediomundo”!... Recuerdo que reintegra todo lo vivido... En las lonjas de Cuareim renació el convento”, en *El País*, Montevideo, 21/febrero: 18.
- 1993 “¡Se corre el telón! Y voces queridas ganan al silencio. Desde esta noche la emoción popular del certamen de agrupaciones”, en *El País*, Montevideo, 14/febrero: 24.
- 1993 “A toda “Bohemia”, con emoción de “Boyero””, en *El*

País, Montevideo, 28/febrero: 32.

- 1994 “Alma de calle, clave de barrio”, en *El País*, Montevideo, 30/enero: segunda sección, 1-2.
- 1994 “En tiempo de pueblo esa sonrisa de Momo que dibuja travieso una eterna ilusión”, en *El País*, Montevideo, 6/febrero: segunda sección, 7.
- 1994 ““Jocker’s” tallaron alto, a todo humor, y el candombe se hizo júbilo con “Yambo””, en *El País*, Montevideo, 13/febrero: tercera sección, 1.

REPIQUE

- 1989 “Todo un Concierto Lubolo antes que la lluvia dejara trunca la etapa”, en *El Diario*, 21/febrero: 6.

PORTEIRO, DANIEL

- 1995 “Es un país de La Teja. ¿Gambia?”, en *Brecha*, Montevideo, 17/febrero: 15.

SCARISBRICK, TOMÁS, TASISTRO, MARCELO Y NOVAS, MIGUEL

- 1995 “Carnaval 95”, en *El Diario*, Montevideo, 14/enero: 7.
- 1995 Sección espectáculos: “Carnaval 95”, en *El Diario*, Montevideo, 21/enero: 23.

S/A

- 1990 “La Tribu de Rosa Luna precedida por las reinas del carnaval y las llamadas, iniciará el desfile, en *El País*, Montevideo, 3/febrero: 13.
- 1990 “El sábado ganaron Sarabanda, el Mundo de Kanela y la Antimurga”, en *El País*, Montevideo, 13/febrero: 13.
- 1991 “Marabunta y Los Adam’s son firmes candidatos al título”, en *Últimas Noticias*, Montevideo, 22/febrero: 15.
- 1993 ““La Reina de La Teja”, “Marabunta” y “Los Sandros”, atraen esta noche”, en *El Diario*, Montevideo, 22/febrero: 6.

- 1994 “Arlequines y La Reina, Adam’s, Yambokenia, La Naranja Mecánica y Rebelión. Exhaustivo informe en páginas 6 a 9”, en *El Diario*, Montevideo, 6/marzo: 1, 6-9.
- 1995 “Carnaval 95”, en *Últimas Noticias*, Montevideo, 4/febrero: 17-24.

Discografía

BARAUNDA, MARABUNTA, MORENADA Y TANGANIKA

2004 *Candombes de comparsas*, Sondor, disco compacto.

CANZANI, CARLOS “PAJARITO”

1999 *Aguaragua / Algún día*, 30 años de música uruguaya 4, Ayuí/Tacuabé, Posdata, (1973 y 1975), disco compacto.

FATTORUSO, HUGO Y RADA, RUBEN

1991 *Las aventuras de Hugo y Rada*, Melopea, disco compacto.

GALEMIRE, JORGE Y MONTRESVIDEO

1999 *Presentación / Montresvideo*, 30 años de música uruguaya 9, Ayuí/Tacuabé, Posdata, (1981), disco compacto.

INGOLD, MARIANA Y FATTORUSO, OSVALDO

1994 *Candombe en el tiempo*, Ayuí/Tacuabé, disco compacto.

INTÉRPRETES VARIOS

1991 *Antología del candombe, volumen 1*, EMI/Orfeo, disco compacto.

1993 *Candombe*, Sondor, disco compacto.

1995 *Candombe, volumen 2*, Sondor, disco compacto.

1995 *Antología del candombe, volumen 2*, EMI/Orfeo, disco compacto.

1998 *Discodromo. 10º Aniversario*, 30 años de música uruguaya 3, Sondor, Posdata, disco compacto.

1998 *Musición 4 ½*, 30 años de música uruguaya 1, (1966 y 1969), Sondor, Posdata, disco compacto.

2000 *Ahora sí candombe*, Sondor, disco compacto.

EL KINTO

1998 *El Kinto Clásico*, coordinación y supervisión de Jaime

Roos, Investigación y texto informativo, Guilherme de Alencar Pinto, Sondor, disco compacto.

LAZAROFF, JORGE

2005 *Tangatos / Pelota al medio*, Ayuí/Tacuabé, (1985 y 1989), disco compacto.

MATEO, EDUARDO

1994 *Mateo clásico, volumen 1*, selección y supervisión de Jaime Roos, Sondor, disco compacto.

s/f *Mateo clásico, volumen 2*, selección y supervisión de Jaime Roos, Sondor, disco compacto.

1998 *Mateo solo bien se lame*, 30 años de música uruguaya 2, Sondor, Posdata, (1972).

MATEO, EDUARDO Y RADA, RUBEN

S/F *Rada & Mateo: Botija de mi país*, Sondor, 1987, disco compacto.

RADA, RUBEN

1998 *Las manzanas*, Sondor, (1969), disco compacto.

1998 *Radeces*, Ayuí/Tacuabé, (1975), disco compacto.

ROOS, JAIME

1982 y 1984 *Siempre son las cuatro / Mediocampo*, Orfeo, disco compacto.

1986 y 1987 *Sur / 7 y 3*, Orfeo, disco compacto.

2000 *Primeras páginas, volumen 1: Aquello, Para espantar el sueño y Candombe del 31*, EMI/Orfeo, (1981, 1978 y 1977), disco compacto.

TÓTEM

1995 *Tótem / Descarga*, Sondor, (1971 y 1971), disco compacto.

ZITARROSA, ALFREDO

2004 *Los esenciales*, Sony, disco compacto.

Entrevistas

César Pintos y Mimo Rosa, 11/febrero/1992. (Realizada conjuntamente con Luis Jure.)

Waldemar “Cachila” Silva y su esposa Margarita, Montevideo, 3/abril/1992. (Realizada conjuntamente con Luis Jure.)

Gustavo Oviedo, Montevideo, 10/enero/1993. (Realizada conjuntamente con Luis Jure.)

Raúl “Neno” Magariños, Montevideo, 11/febrero/1993. (Realizada conjuntamente con Luis Jure.)

Fernando “Lobo” Núñez, Montevideo, 4/febrero/1993. (Realizada conjuntamente con Luis Jure.)

Guilherme de Alencar Pinto, Montevideo, 28/enero/1995.

Jaime Roos, Montevideo, 27/febrero/1995.

Anexo

Letras de canciones

“Pobre negro!” Letra de Francisco García Giménez y música de José Basso.

¡Ay, qué negro, qué negro soy!

¡Ay, qué pobre, qué pobre estoy!

La mulata que me maltrata,
que a hierro mata mi corazón,
es la pena de la morena
que se envenena con mi traición...
A mi negra por otra dejé.
El camote metido en la mota,
me fui con la otra y así me quedé...
¡Ay de mí!
¡Ya lo ve!

Negra cambié por mulata,
¡caro me cuesta el color!
Que una negra con poco se alegra
y a un cobre de pobre
le da su valor.
La mulata se cree una reina
se lava, se peina,
se prende una flor...
¡Ay de mí!
¡Negro soy!

¡Ay, qué negro, qué negro soy!

¡Ay, qué pobre, qué pobre estoy!

Por la pena que me condena,
de mi morena perdí el amor...
Y tan cara pagué, tan cara,
la piel más clara... ¡que no es mejor!
A mi negra por otra dejé.
El camote metido en la mota,
me fui con la otra y así me quedé...
¡Ay de mí!
¡Ya lo ve!

“El viaje del negro” Letra y música de Alberto Mastra.

Aquí tenés a tu negrito
que te ha venido pa' cantar,
porque mañana está de viaje
y no lo vayas a olvidar.
¡Porque mañana estoy de viaje!
Aquí tenés a tu negrito
que te ha venido pa' cantar,
porque mañana está de viaje
y no lo vayas a olvidar
a tu negrito.

Negra, candombera del alma,
Negra, cuando falte de aquí
piensa en tu negrito ausente
y portate decente,
que después la gente
comienza a decir así:

Que a mi negra
dicen que la vieron...
con otro morenito,
salieron del mercado
y combinaron...
¡y combinaron una cosa así!...
¡Ah!... ¡Candombe!.. (recitado)

No sea que como a mí compadre,
me pase a mí con mi mujer,
que la invitaron para un baile
y todavía está por volver...
¡Y yo mañana estoy de viaje!

Aquí tenés a tu negrito
que te ha venido pa' cantar,
porque mañana está de viaje,
y no lo vayas a olvidar
a tu negrito.

Negra, candombera del alma,
Negra, cuando falte de aquí
piensa en tu negrito ausente
y portate decente,
que después la gente
comienza a decir así:

Que a mi negra
dicen que la vieron

con el mismo morenito
 de corbata colorada,
 rancho de paja,
 zapatos y pantalón blanco
 y se fueron al candombe
 y a las cuatro horas salieron así,
 ¡dando tumbos!... (recitado)

Y la negra le cantaba al negro.
 ¡Agarrá coraje que mi negro está de viaje!...
 ¡Agarrá coraje que mi negro está de viaje!...
 ¡Agarrá coraje que mi negro está de viaje!...
 ¡Agarrá coraje que mi negro está de viaje!...

“Carnavalera” Letra de Homero Manzi y música de Sebastián Piana.

Se acerca la comparsa,
 ya vino el Carnaval...
 Los negros van bailando,
 bailando sin cesar...

¡Ioja...! ¡Ioja...!
 Ya se presentan...
 ¡Chiquichi...!
 Los congos del Sur...
 ¡Ioja...! ¡Ioja...!
 Se fue mi negra
 ¡Chiquichi...!
 Envuelta en un tul...

Al ruido de mi tambor,
carnaval, carnavalera,
la busca mi corazón.
Un pardo se la llevó,
carnaval, carnavalera,
con traje de dominó.

En el corso de Barracas
la encontré para mi mal,
ella se llamaba Juana
y yo me llamaba Juan.

Le dije cuatro palabras
que eran la pura verdad,
me la llevé en la comparsa
y allí le enseñé a bailar.
¡Che...!

¡Ioja...! ¡Ioja...!
Vienen los congos...
¡Chiquichi...!
Brindando salud...
¡Ioja...! ¡Ioja...!
Esta es la Juana...
¡Chiquichi...!
Más linda del Sur...

Al ruido del tamboril,
carnaval, carnavalera,
me dijo que era feliz.

Por eso con su canción,
carnaval, carnavalera,
se agranda mi corazón.

Tenía los dientes blancos
y las motas de carbón,
eran claras las palabras
y era negra la intención.

En un carnaval me quiso
y en otro me abandonó,
pero yo no sufro tanto
mientras canto esta canción.

“Candombe roto” Letra y música de Rodolfo Morandi.

Escuchen bien lo que voy a decir
Y ciertas cosas que en mi vida viví
Supe aprender muchas otras
Que me hicieron muy feliz
Pero no, no sentí el candombe señor
Nunca lo pude entender ...

Mi cuerpo vibra
Cuando veo a los morenos tocar en las calles
Mi piernas tiemblan y no es mi voluntad
Como imantado por una extraña fuerza
Los tambores se alejan tocando y yo siempre detrás

Me avergüenzo de ser negro y no tocarlo
De sentirlo por dentro y nada más

Y pensar que son casi veinte años
 Me preguntan qué es un candombe
 Y no sé contestar.

Si yo pudiera introducirme en el misterio
 Que el candombe encierra
 Si me enseñaran tan sólo su compás
 Por mi guitarra, yo les juro que lo aprendo
 Y me pongo a tocar en la calle
 Como un negro más.

“Cheché” Letra de Georges Roos y música de Manolo Guardia.

En mi barrio vive Cheché
 El escobillero
 Su escobilla gira y usted
 Se hace candombero

Si algún día viaja Cheché
 El escobillero
 Se me muda el barrio, yo sé
 Para ser viajero

La la la la la
 El escobillero
 Allá va Cheché
 El más candombero

Mamá vieja está
 Con el gramillero
 Espejito y pieles que van

Al compás del cuero

“Muy lejos te vas” Letra y música de Ruben Rada

(Introducción)

Gustas de las flores
y andas triste
Viajas por los valles
sola y viste
Luces de color
de rocío y flor

(Transición)

Viajas por las nubes
blancas, lentas
Llegaré algún día
Piensas, piensas
Muy lejos te vas
No te he de alcanzar

(Interludio)

Viajas por las nubes
blancas, lentas
Llegaré algún día
Piensas, piensas
Muy lejos te vas
No te he de alcanzar

(Final *fade out*)

“Don Pascual” Letra y música de Mario “Chichito” Cabral.

(Introducción)

Tira la línea al agua
 Don Pascual
 Y espera toda una tarde
 Don Pascual
 Que el tiempo te dirá
 Don Pascual
 Si puedes tú pescar

(Transición)
 De la costa gritan
 Don Pascual
 Cebalo que se va
 Don Pascual
 Sólo sonríes sin contestar
 Y vuelves a tirar

(Interludio= Introducción)
 De la costa gritan
 Don Pascual
 Cebalo que se va
 Don Pascual
 Sólo sonríes sin contestar
 Y vuelves a tirar
 (Final=Introducción)

“Doña Soledad”. Letra y música de Alfredo Zitarrosa.

(Introducción)
 Mire, doña Soledad
 póngase un rato a pensar.
 Doña Soledad,

cuántas personas habrá
que la conozcan de verdad.

Yo la vi en el almacén
peleando por un vintén,
doña Soledad.

Y otros dicen: “Haga el bien,
hágalo sin mirar a quien”.

(Interludio)

Cuántos vintenes tendrá
sin la generosidad,
doña Soledad,
con los que pueda comprar
el pan y el vino, nada más.

La carne y la sangre son
de propiedad del patrón,
doña Soledad.
Cuando Cristo dijo “¡No!,
usted sabe bien lo que pasó.

(Interludio=Introducción)

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.

Mire, doña Soledad
 póngase un rato 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.

(Final con elementos de la introducción)

Doña Soledad
 Hay que trabajar
 Pero hay que pensar
 No se vaya a morir
 La van a enterrar
 Doña Soledad
 Doña Soledad
 (Remate final)

“La mama vieja” Letra y música de Eduardo Mateo

(Introducción)

La mama vieja siempre manda
 a veces suda cuando baila

le pesa el ritmo en la llamada
 ¡ay!

(Transición: elementos de la introducción)

La mama sabe y les habla
 para escucharla todos paran
 trabaja mucho igual canta
 ¡ay!

(Estribillo)

El convento hoy está
 con candombe y con mamá
 toda la gente se mueve al compás
 con mamá ¡uh!

(Transición: elementos de introducción)

La mama un día abre la puerta
 andaba flaca y con abuela
 la abuela muere y ella queda
 ¡ay!

(Transición: elementos de la introducción)

La mama vieja a veces llora
 parece que se siente sola
 mirando niños en las rondas
 ¡ay!

(Estribillo)

(Final: elementos de la introducción, *fade out*)

“Bien de bien” Letra y música de Eduardo Mateo y Ruben

Rada.

Allá en el convento me siento bien

Allá en el convento me siento bien

La gente que pude allí conocer

Sabe que

Bien de bien

A veces oyes un niño toser

A veces oyes un niño toser

Entonces piensas un poco también

Sabes que

No anda bien

Negro chico se enfermó

Hay huelga en el corralón

Don Pancho no laburó

Y al lado suena el tambor

Pero la esperanza no se les fue

Pero la esperanza no se les fue

Un mojo ambientado deben tener

Saben que

Bien de bien

“Ya comienza” Letra y música de José Carbajal.

(Introducción 1 y 2)

Callecita de adoquines que harán vibrar con su canto

Los negros de roncadas voces, los negros de duras manos

Tan duras como la vida de ese sur montevideano

Con sus rotos conventillos, piezas de cuatro por cuatro

Donde se amontonan hijos y sueños casi castrados.

(Interludio e introducción 2)

Al paso de las comparsas se vuelve un infierno el barrio
De los gastados pretils saluda el palomo macho
La danza de Rosa Luna sobre el antiguo empedrado
Tiritar de escobilleros las lonjas vienen llamando
Y el enjambre de negritos, que son gorrioncitos pardos

(Interludio e introducción 2)

De las vías de Palermo saltan recuerdos de antaño
Cuando la diosa Gularte promediaba su reinado
En los calientes febreros con tamboriles quemados
Las noches de Yacumensa de vino se está pintando
Y en el convento del medio serpentean los volados.

(Interludio e introducción 2)

(recitado)

Revolotear de abanico en las abuelas de barro
Quebrando los almidones el parche de tantos años
Cuando levanta el repique se eriza el inquilinato
Y es el grito de esta raza que se trepa a los tejados
Para cantar sus cantares tan libre como los pájaros.

(Final (coda))

Con sus rotos conventillos, piezas de cuatro por cuatro
Donde se amontonan hijos y sueños casi castrados
La danza de Rosa Luna sobre el antiguo empedrado
Tiritar de escobilleros las lonjas vienen llamando
(Interludio y remate final)

**“Candombe del olvido” Letra de Alfredo Zitarrosa y música de
Juan Des Crescenzo y Zitarrosa.**

I.

Donde estarán los zapatos aquéllos
Que tuve y anduve con ellos.
Donde estarán mi cuchillo y mi honda
El muchacho que fui que responda.

(Interludio)

(Estribillo, dos veces)

El candombe del olvido
Tal vez si yo le pido
Un recuerdo me devuelva lo perdido.

Ya no recuerdo el jardín de la casa
Ya nadie me espera en la plaza
Suaves candombes, silencios y nombres
De otros, se cambian los rostros

El candombe del olvido
Corazón dividido
En candombes no recuerda haber nacido

(Estribillo, dos veces)

El candombe del olvido
Tal vez si yo le pido
Un recuerdo me devuelva lo perdido.

Quien me dará nuevamente mi voz inocente,

Mi cara con lentes,
Cómo podré recoger las palabras habladas
Sus almas heladas *

(Interludio)

El candombe del recuerdo
Le pone un ritmo lerdo
Al destino y lo convierte en un camino.

(Estribillo, dos veces)

El candombe del olvido
Tal vez si yo le pido
Un recuerdo me devuelva lo perdido.

Qué duros tiempos, el ángel ha muerto
Los barcos dejaron el puerto
Tiempo de amar, de dudar, de pensar
Y luchar, de vivir el pasado

(Interludio)

Pero el candombe no olvida
Y renace en cada herida
De palo del tambor, con alma y vida.

(Estribillo, dos veces)

El candombe del olvido
Tal vez si yo le pido
Un recuerdo me devuelva lo perdido.

Tiempo-raudal, una luz cenital

Cae a plomo en la fiesta de Momo,
tiempo-torrente que fluye, por Isla de Flores
Llegan los tambores.

(Interludio: entran tambores)

II.

Fuego verde, llamarada
De tul, rancos tambores
Del Sur, techos de seda bordada (bis)

Rueda y rueda al infinito
El candombe no es un grito
Se canta y no se baila, lailalaila

Que se baila y no se canta
El candombe es una planta
Que crece y hasta el cielo se estremece.

Sólo canta porque puede
Y olvida lo que quiere
La copla no lo mata ni lo hiere.

Flor azul en una lata
Relámpago de plata
La vida no lo hiere ni lo mata.

Vuelve a amar y no se cansa
La vida no le alcanza
La muerte es una ingenua adivinanza

Fuego verde llamarada

La lalalá

lailalá

lailalaila

“Tá llorando” Letra y música de José Luis Guerra

Cuando en tierras extrañas miro triste

La lejanía azul del horizonte

Siento clarito al Olimar que pasa

Y la brisa me trae olor a monte

Siento clarito al Olimar que pasa

Y la brisa me trae olor a monte.

(Interludio)

Este cielo no es el cielo de mi tierra

Y esta luna no brilla como aquélla

Como aquélla que alumbró mis sueños altos

Más altos que el temblor de las estrellas.

Tantas voces y miradas tan queridas

Ya no están en el boliche, en los asados

Otros vagan sin consuelo por el mundo

Ay paisito mi corazón tá llorando.

Otros vagan sin consuelo por el mundo

Ay paisito mi corazón tá llorando.

(Interludio)

Adiós sierras, montes, ríos y llanuras

Adiós Meco y Pelao, Rubio y Serrano

Chau Bilbao, Manuel y el Laucha van conmigo

Ay paisito mi corazón tá llorando.

(Final (coda) Larará)

Ay paisito mi corazón tá llorando. (varias veces, *fade out*)

“Pirucho” Letra de Homero Diano y Jaime Roos y música de Hugo Fattoruso y Jaime Roos.

(Introducción)

Recuerdos como el perfume que da el cantero

Se juntan mano con mano en el paredón

Tuqueros se dieron cita con alborada

Los charcos se hicieron solos, mirándolos.

Las cuerdas se desbocaron en aguacero

Les hace buscar refugio en el más allá

Y dicen adiós al muerto que les recita

“Hermano te estoy hablando del Uruguay”.

Algunos se cruzan, roncan o desafinan

Después se arrima el silencio con un violín

Le piden al panadero un kilo’e pan chico

Quizás pensarán que espejo les dijo sí

El cisne que no han podido encontrar de vuelta

Está en las costas de Rocha cuidando el sol

Y allí como el galgo todos están en onda

Abriendo los abanicos del corazón

Pirucho / Pirucho no puede más

De buscarle cinco pies al gato

Sabiendo bien que tan sólo cuatro hallará.

Los lobos / Los lobos no quieren más
El lobo grande marcando el chico
Y el lobo chico llevando el piano se va.

Luisito / Luisito no puede más
Una sonrisa le surca el alma
Se arrima al coro y recuerda alguna canción.

Ansina / Ansina no quiere más
Donde hubo patio quedan escombros
Aunque en el hombro siga acusando el tambor.
(Hermano...)

(Interludio)
Apretujando la vida dentro del cuerpo
Pensando en el otro tema que va después
Inédito descreídos y averiguando
Si del otro piso gritan igual que ayer.

Camino del mar los vieron bajar rengueando
Llevados por la maroma de la legión
Adónde será que fueron a dar rengueando
Puteando en el entrevero de un “caracol”.

El Palo / El Palo no quiere más
Cortando el viento en Playa Ramírez
Pasa de invierno y quién sabe pensando qué.

El Tucci / El Tucci no puede más
 Cebolla y vino y literatura
 Dandy del barrio, compinche de la niñez.

Fernando / Fernando no quiere más
 Repique astuto y leve sonrisa
 Es una fija por qué le dicen Hurón.

Gustavo / Gustavo no puede más
 El del acento más africano
 Junto a su hermano, los dueños del milongón.

Pirucho / Pirucho no quiere más.
 (Final instrumental)

“El tambor” Letra y música de Jaime Roos.

(Introducción)

Llama un resplandor
 ya están en la esquina
 templando el tambor
 Y corre la lija
 y crece el barullo
 y arranca la clave
 parece que largó

(Estribillo)

No hay que olvidarse
 de la guitarra y la tumbadora
 No hay que olvidarse
 de los colores del dominó

Dominó
El tontón
El tontón
El tontón

Vienen bien de bien
lonjas de Ansina
llegando a Cuareim
Y los Yacumenza
cruzados de brazos
oyendo el repique
quieren salir también

(Estribillo)
No hay que olvidarse
de la guitarra y la tumbadora
No hay que olvidarse
de los colores del dominó
Dominó
Yo también
Otra vez
Siete y tres

(Interludio: aparecen tambores haciendo madera)
(Estribillo)
No hay que olvidarse
de la guitarra y la tumbadora
No hay que olvidarse
de los colores del dominó
Dominó

Tumbador

Tumbador

Tumbador

Fiesta del tambor

hoy va Morenada

al Parque Rodó

La Rosa nerviosa

se pinta los ojos

los diarios la anuncian

dicen que es la mejor

(Estribillo)

No hay que olvidarse

de la guitarra y la tumbadora

No hay que olvidarse

de los colores del dominó

Dominó

El tambor

(Final: llamada de tambores)

Coros:

Guarda abajo que se viene

guarda abajo qué sé yo

El candombe y la Música Popular Uruguaya

Ejemplos musicales

1. Lonjas de Cuareim, (s/f), Montevideo.
2. Cuerda de tambores de Morenada (s/f), Desfile de llamadas, Montevideo.
3. Cuerda de tambores de Sarabanda (s/f), Montevideo.
4. Cuerda de tambores del barrio Palermo, tomas de audio de Olga Picún y Luis Jure, Montevideo, Isla de Flores, 18/mayo/1992. En primer plano se escucha a Pedro “Perico” Gularte (Montevideo, 1938), tocando el repique.
5. Horacio “Pintín” Castellanos, “Candombe oriental”, por la orquesta de Juan D’arienzo, canta Alberto Reynal.
6. Pedrito Ferreira, “La llamada”, por Washington “Canario” Luna, arreglo de Jaime Roos y Hugo Fattoruso.
7. Rodolfo Morandi, “Candombe Roto”.
8. George Roos y Manolo Guardia, “Palo y tamboril”, por Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso.
9. Hugo Fattoruso, “Candombe de hoy”, en *Las aventuras de Hugo y Rada*.
10. Jaime Roos, “Candombe de Reyes”, en *Sur*.
11. Jaime Roos, “Historias tristes”, en *Siempre son las cuatro*.
12. Mariana Ingold y Osvaldo Fattoruso, “M’burucuyá con queso”, en *Candombe en el tiempo*.
13. Rubén Rada, “Candombe para Figari”, en *Las aventuras de Hugo y Rada*.
14. Víctor Lima, “Candombe mulato”, por Los Olimareños.
15. José Carbajal “El Sabalero”, “Borracho pero con flores”, en *Angelitos*.

16. Luis Campos y Jorge Galemire, "Palabras cruzadas", en *Presentación*.
17. Rubén Rada, "Muy lejos te vas", por El Kinto.
18. Mario "Chichito" Cabral, "Don Pascual", por El Kinto.
19. Alfredo Zitarrosa, "Doña Soledad".
20. Eduardo Mateo, "La mama vieja", en *Mateo solo bien se lame*.
21. Rubén Rada, "Las Manzanas", en *Las manzanas*.
22. Rubén Rada, "Biafra", en *Tótem*.
23. José Carbajal "El Sabalero", "Ya comienza", en *Angelitos*.
24. Alfredo Zitarrosa, "Candombe del olvido".
25. José Luis "Pepe" Guerra, "Tá llorando", por Los Olimareños.
26. Jaime Ross, "Pirucho", en *Mediocampo*.
27. Jaime Roos, "El tambor", en *7 y 3*.