

Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines

Université Toulouse Jean-Jaurès – Université Paul-Valéry, Montpellier

ISSN 2428-7245

CECIL NUMÉRO 2 (2016)

Dossier thématique: Errance et migrations dans l'imaginaire ibéro-américain	5
Jérôme Thomas : Un pont entre deux cultures. <i>El primer nueva corónica y buen gobierno</i> de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)	7
Olga Picún : Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya	31
Aline Rouhaud : Les marielitos, exilés au sein de l'exil	57
Anne-Claudine Morel : <i>El viajero de Praga</i> (Javier Vásconez, 1996). Mémoires et itinéraires d'un médecin pragois : de la patrie de Kafka aux contreforts andins, de Prague au pays imaginaire	79
Pauline Berlage : <i>Desterritorializados</i> . Exilio geográfico y exilio de género en <i>Árbol de luna</i> de Juan Carlos Méndez Guédez.....	99
Xavier Luffin : L'odyssée latino-américaine des <i>Turcos</i> à travers la littérature arabe contemporaine.....	119
Section Varia	141
M ^a Mar Cortés Timoner : María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres.....	143
Vincent Parello : Le régime du séjour du réfugié espagnol et de l'étranger en France (1938-1943).....	159
Thèses de doctorat	175
Rencensions et compte-rendus	195
Livres reçus à ce jour	219

Les *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines (CECIL)* sont une publication lusiste et hispaniste d'histoire et de civilisation, de littérature, d'art et de sciences sociales qui favorise le comparatisme et les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique latine et dans la péninsule ibérique. Axés sur l'étude des formes, des représentations et des imaginaires, les *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines* sont une revue en ligne avec une périodicité annuelle, adossée à l'IRIEC (EA 740).

Directeur : Michel Boeglin

Rédacteur en chef: Patrick Lesbre

Adresse d'expédition

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à

cahiersdetudes@gmail.com

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue:

<http://cecil.upv.univ-montp3.fr> > A propos de la revue

ou nous contacter à l'adresse mail indiquée ci-dessus.

Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines - CECIL – ISSN 2428-7245. Numéro 2 -
Année 2016.

Université Toulouse-Jean-Jaurès – Université Paul-Valéry, Montpellier

© CECIL

Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguay

Olga Picún ¹ - Universidad
Nacional Autónoma de México

Resumen : En los años sesenta la música popular uruguaya experimenta un significativo proceso de cambio, paralelamente a la gestación y desarrollo de la dictadura cívico-militar, que se extiende hasta 1985. En el marco de una dialéctica entre la renovación conceptual e ideológica de la música, el candombe se convierte en un referente indiscutible en la construcción de las identidades de los uruguayos y en un factor de crítica al orden impuesto.

Arte, política, sociedad, represión, censura, migración forzada, exilio, transculturación.

Titre : Changement, identité et critique sociale: le candombe dans le mouvement de la Musique Populaire Uruguayenne

Résumé et mots clés : Dans les années soixante, la musique populaire uruguayenne a commencé un exceptionnel processus de changement, en parallèle à la formation et au développement de la dictature civique et militaire, qui dura jusqu'en 1985. Dans le contexte d'une dialectique entre le renouvellement conceptuel et le renouvellement idéologique de la musique, le candombe devient une composante indiscutable de la construction des identités des Uruguayens et un élément de critique de l'ordre imposé.

Uruguay, art, politique, société, répression, censure, migration force, exil, acculturation.

Title: Change, identity and review: Candombe in the movement of the Uruguayan Popular Music

Abstract and keys: In the sixties, Uruguayan Popular Music experienced an exceptional process of change, in a parallel course to the raise and development of civic-military dictatorship, which runs until 1985. In the environment of the dialectic between conceptual and ideological renewal of music, the Candombe grows as an undeniable component of the construction of identity for the Uruguayans and at the same time as an element of criticism to the established order.

Art, politics, society, repression, censorship, forced migration, exile, acculturation.

Introducción

La producción musical uruguaya experimenta en los años sesenta un significativo proceso de cambio, que se objetiva en las propuestas de los artistas más

¹ Olga Picún es doctora y maestra en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, maestra en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciada en Musicología por la Universidad de la República de Uruguay. En este país es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado *La mala hierba. Músicos en la ciudad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2014, «El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios», en *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 (en coautoría con Consuelo Carredano); «La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión», en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música (PIM)*, núms. 3-4, 2010.

jóvenes, quienes desarrollan al menos una parte de su actividad en el ámbito de la música popular². Este proceso se sustenta en una dialéctica entre la renovación conceptual e ideológica de la música, dentro de las mayores libertades estéticas y técnicas posibles, y la evidente construcción de identidades locales. De esta forma se define no una corriente estética sino un movimiento artístico centrado en la música, a través del cual se manifiesta la crítica al orden político, social, económico o cultural. Este movimiento se conoce como Música Popular Uruguaya, si bien el nombre más extendido en los círculos mediáticos y en las categorías de la industria discográfica ha sido el de Canto Popular³.

En la expresión de los componentes de la mencionada dialéctica el *candombe* constituye un referente de indiscutible relevancia, puesto que permite una trascendente resignificación y refuncionalización de los contenidos musicales y simbólicos, presentes en la cultura uruguaya. Si bien a lo largo del siglo XX el *candombe* había formado parte de diferentes manifestaciones musicales, tanto populares como de élite, es en el marco de la incipiente dictadura cívico-militar cuando esta práctica adquiere otros significados, y comparte con la Música Popular Uruguaya⁴ un proceso de redimensionalización, tendiente a la masificación.

El *candombe*

Una buena parte de las manifestaciones culturales de trascendencia y arraigo

² Este estudio se basa en el análisis de un conjunto de piezas musicales, de manera que la audición de las mismas es un complemento ineludible de la lectura. En los casos en que la música se encuentra accesible en Internet se indica al pie de página la dirección. Un antecedente directo de este artículo es la tesis de maestría que realicé en la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, el artículo «La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión» (2010) aborda aspectos del movimiento de la Música Popular Uruguaya. Ambos trabajos están disponibles en Internet.

³ Un dato importante a tener en cuenta es que esta denominación aparece por primera vez en un disco (*Canto Popular*, 1969) de José Carbajal «El Sabalero» (Colonia, 1943-Canelones, 2010), con el propósito de diferenciar las nuevas propuestas musicales dentro de un «estilo folclórico», que hasta ese entonces había predominado, y continuaba haciéndolo, en Uruguay. Aunque este término se hace extensivo en los años ochenta a todo el movimiento de la Música Popular Uruguaya, no refleja el total de la producción del mismo. Por otra parte, en ciertos ámbitos y medios de comunicación el término adquiere un tono despectivo, acaso porque algunos músicos se dedican a reproducir los estilos desarrollados e impuestos en los años sesenta y setenta por quienes se encuentran en ese momento en el exilio o pesa sobre ellos la censura. De esta forma, al evitar el riesgo de las nuevas propuestas creativas, tales músicos acaparan los espacios de circulación y consumo de la música popular, al mismo tiempo que se alejan del sentido renovador del movimiento. (Picún 2010, 33-44)

⁴ A partir de aquí me referiré a la Música Popular Uruguaya como MPU.

en América son consecuencia de las migraciones forzadas, que inician a finales del siglo XV. En el ámbito de la música, los rituales y las fiestas realizados en las distintas regiones del continente por los migrantes forzados procedentes de África subsahariana, los cantos acompañando largas jornadas de trabajo y la retroalimentación cultural, entre otros factores, inciden en el desarrollo de géneros, estilos, ritmos o prácticas cuya relevancia es indiscutible. El son en Cuba, el blues en Estados Unidos, la cumbia en Colombia, el samba en Brasil y el candombe en Uruguay son ejemplos de las transformaciones que la red de culturas africanas experimenta, a través del vínculo con la diversidad del continente americano.

El candombe es un complejo de música y danza, derivado de los procesos de transculturación que tienen lugar en Montevideo y en Buenos Aires, a partir de dichas migraciones forzadas. Es de hacer notar que, además de esta circunstancia de compartir en cierto momento la práctica del candombe, el vocablo se utiliza tanto en Argentina como en Brasil para designar otras manifestaciones musicales con un origen cercano al referido candombe; asimismo, la ejecución del tambor, su principal instrumento, trasciende el espacio geopolítico de Uruguay⁵. No obstante, desde hace varias décadas este complejo de música y danza constituye uno de los principales componentes culturales identitarios de los uruguayos y no así de los habitantes de otros estados nacionales o regiones culturales. Este sentido de pertenencia alcanza su mayor legitimidad institucional cuando el candombe es declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad (2009) a propuesta de Uruguay, estableciendo de este modo una diferencia con el carácter rioplatense de otras prácticas, entre ellas, el tango y un conjunto de géneros musicales asociados a tradiciones rurales⁶.

⁵ Esto se debe fundamentalmente a la alta emigración que ha existido en Uruguay, siendo la dictadura cívico-militar un factor determinante. Si bien la disolución de las cámaras se produce el 27 de junio de 1973, la represión y la censura ocurren desde la década de 1960 y trascienden una supuesta vuelta a la democracia, objetivada en las elecciones generales de 1985, en tanto éstas se llevan a cabo con la proscripción de los candidatos de ideología progresista y los partidos políticos de izquierda. Un hecho a tener en cuenta es que el exilio que provocó la dictadura en Uruguay es proporcionalmente mayor al de Brasil, Chile y Argentina, en las mismas circunstancias.

⁶ Actualmente en Uruguay más del 9% de la población reconoce – con cierta independencia fenotípica – su ascendencia africana. Aunque este porcentaje es alto no determina la existencia de una cultura negra y una cultura blanca netamente diferenciadas, dado que 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, negra, blanca o mestiza, podemos entender a la sociedad uruguaya como relativamente homogénea. Por otro, frente a la

El término *candombe*, que en el siglo XIX constituye uno de los vocablos utilizados para designar los « bailes y músicas » realizados en Montevideo y en Buenos Aires por los esclavos africanos y sus primeros descendientes, así como los lugares donde estos bailes se efectúan⁷, presenta en Uruguay no menos de tres acepciones.

La primera acepción refiere precisamente a las prácticas que la comunidad afro-descendiente desarrolla a lo largo de los siglos XX y XXI, cuyo origen se encuentra en los aludidos *candombes*. Destaco, sin embargo, que la continuidad entre ambos es parcial, puesto que aquellos *candombes* se dejaron de practicar en la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, Lauro Ayestarán ubica hacia 1875 el final de una segunda etapa en el desarrollo del *candombe* y el surgimiento de una tercera, caracterizada por la *comparsa de carnaval*⁸. Esta transición, sin lugar a dudas, es compartida inicialmente por ambas orillas del Río de la Plata; pero la diferencia radica en lo siguiente: mientras que en Montevideo la *comparsa de carnaval* se convierte, durante la primera mitad del siglo XX, en uno de los espacios socialmente más extendidos de manifestación del *candombe*, asegurando así su transmisión, en Buenos Aires ésta no sobrevive el cambio de siglo⁹. El musicólogo argentino Norberto Cirio señala « cómo en los carnavales porteños los negros fueron participando cada vez menos a raíz de la aparición de las *comparsas de falsos negros*¹⁰ y las burlas que estos les propinaban¹¹ ». En Buenos Aires, este abandono

condición social de los individuos, no sólo es una sociedad de clases al mejor estilo capitalista, sino que arrastra secuelas de la esclavitud, en tanto los descendientes africanos no han trascendido los límites de la subalternidad y continúan siendo víctimas del racismo y de otras formas de injusticia social. 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 que se reconoce como afro-descendiente. Lo incuestionable y socialmente consensuado es el peso del componente africano en el *candombe*, entendido como el resultado de un proceso de transculturación. Es decir, el *candombe* se identifica netamente con la población afro-descendiente, aunque al mismo tiempo se reconoce como parte fundamental en la construcción identitaria de todos los uruguayos.

⁷ Goldman 2003, 46.

⁸ Este tipo de *comparsa* se conoce con el nombre de *Sociedad de negros y lubolos*. El término *lubolo* se ha utilizado para designar a los blancos disfrazados de negros.

⁹ La *comparsa de carnaval* muestra hasta el día de hoy un claro nexo con las prácticas realizadas en el siglo XIX, lo cual se torna evidente por la presencia de varios personajes: *gramillero*, *mama vieja*, *escobero*. El espectáculo elaborado anualmente para el carnaval desarrolla temáticas vinculadas al pasado africano, colonial, al Uruguay independiente o al presente, donde la denuncia de la injusticia social ocupa un lugar prácticamente ineludible.

¹⁰ Es decir, los *lubolos*.

¹¹ Cirio 2007.

de la comparsa por los descendientes africanos se traduce en la desaparición del candombe del carnaval.

La segunda acepción del término candombe refiere a la polirritmia resultante de la interacción de tres tambores de diferente diámetro, rango de frecuencias (agudo, medio o grave) y función dentro de un conjunto que lleva el nombre de cuerda. Una cuerda se forma con al menos un representante de cada tipo de tambor, aunque los conjuntos pueden sobrepasar los treinta o cuarenta, conservando ciertas proporciones por instrumento. Estos tambores – denominados de menor a mayor: chico, repique y piano – tienen forma de barril y una sola membrana tradicionalmente de lonja de animal clavada con tachuelas, de manera que la afinación (templado) se lleva a cabo mediante la aplicación de calor directo¹².

La técnica de ejecución de este instrumento – con mano y palo – admite la percusión de la caja de resonancia con el palo, lo que constituye un componente estructural del toque. Esta posibilidad, denominada hacer madera o hacer tabla, muestra una gama de motivos rítmicos asociados a la clave, de manera que otorga una mayor riqueza métrica y tímbrica a la sonoridad del candombe, a la vez que define la estructura y la dinámica de una llamada de tambores¹³.

Durante un toque en situación de llamada callejera el ejecutante se desplaza con el tambor colgado hacia un lado, de manera que el instrumento se apoya en una de sus piernas. Este paso de llamada es ilustrado por Jaime Roos (Montevideo, 1953) en *Pirucho*, canción a la que también me referiré más adelante:

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 caracol¹⁴

La estructura global de una llamada de tambores tiene tres secciones: comienzo o arranque, desarrollo y final, siendo la primera y la última muy breves,

¹² Desde hace décadas se utilizan como membrana también materiales sintéticos e industrializados, los cuales requieren de tensores. Asimismo, en estudios de grabación o en espectáculos realizados en espacios cerrados, los tambores con parche de cuero también suelen usar tensores, por la incomodidad e inestabilidad que representa el templado con fuego.

¹³ El término llamada se usa tanto para designar la acción de tocar percusiones al ritmo de candombe, como para referirse a las cuerdas de tambores desplazándose por las calles.

¹⁴ El caracol es una figura coreográfica realizada comúnmente por la cuerda de tambores en los desfiles de carnaval.

aunque tan significativas como la segunda¹⁵. El comienzo incluye, a la vez, una serie de eventos que parten del establecimiento del pulso inicial, con todos los tambores haciendo madera durante al menos un ciclo completo, correspondiente a la frase rítmica de los pianos¹⁶. El desarrollo es de larga duración y presenta en el transcurso cambios de velocidad e intensidad, determinados por componentes musicales, asociados eventualmente a indicaciones gestuales o verbales, que proporciona el líder del grupo o jefe de la cuerda. Es importante señalar que la interacción entre los distintos tambores mantiene una dinámica de llamada-respuesta, sustentada en la alternancia entre los repiques que se llaman entre sí¹⁷, ocupando un plano de relevancia sonora por espacio de uno o más ciclos rítmicos. De esta manera, mientras un repique destaca en volumen con su repicado los demás tienden a hacer madera o toques de baja intensidad. Este modo de interacción entre los repiques constituye una dinámica de conjunto, donde todos los instrumentos participan en el diálogo. El desarrollo, por su parte, deriva en un proceso que conduce al final de una sección o del total de la llamada: se produce un aumento de intensidad seguido de una disminución de la misma, con el propósito de que se oiga la fórmula característica del corte realizada por el repique, y finalmente el remate con todos los instrumentos en sincronía.

En su tercera acepción la palabra *candombe* designa una canción o pieza instrumental construida sobre el ritmo de los tambores. Al respecto, Coriún Aharonián señala que en la segunda mitad del siglo XX los *candombes* tienen la característica de ser « compatibles en su estructura rítmica con el entramado – explícito o implícito – de la « llamada » de tamboriles de la tradición afro-montevideana y plausibles de ser superpuestos a ese entramado – una compleja interacción de comportamientos diferenciados¹⁸ ». En mi opinión, esta idea de compatibilidad entre la rítmica de las piezas musicales y la resultante de la interacción de los tambores significa que, en ocasiones, la presencia del *candombe* en la MPU es de una gran sutileza. Es decir, se muestra apenas sugerida por algunos componentes musicales, susceptibles de asociarse, en este contexto sociocultural, al

¹⁵ Sobre este tema ver Picún 2010 (a).

¹⁶ Para profundizar en los toques de los tambores el lector podrá remitirse a Ferreira 1997.

¹⁷ Ferreira 1997, 169.

¹⁸ Aharonián 1992, 15-17.

candombe.

Una selección de canciones – acaso arbitraria – en el ámbito de esta tercera acepción constituye el objeto de análisis del presente trabajo. Aun cuando los músicos abordados en relación al movimiento de la MPU representan un pequeño porcentaje del total, permiten una aproximación a los modos de apropiar el candombe, sea como expresión de identidad, crítica o cambio.

El candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya

Durante el siglo XX y hasta alrededor de 1960, el candombe se expresaba fundamentalmente en dos eventos tradicionales, efectuados en espacios públicos: el carnaval, como una práctica del conjunto de los montevideanos, y las llamadas de tambores por algunos barrios, que reunían sobre todo a la comunidad afrodescendiente. A la vez, no era socialmente reconocido entre las músicas de tradición popular, agrupadas bajo la controvertida noción de folclore – en tanto el término se aplicaba exclusivamente a las manifestaciones de origen rural –, sino como la « expresión de una raza » minoritaria y marginal. No obstante, en la década del treinta el candombe se incorporaba a los espacios de la música popular, integrándose a los repertorios de las orquestas de tango u orquestas típicas, de los que desaparecía antes de 1960. En este ámbito, no pocas letras de candombes asociaban la negritud a lo socioculturalmente degradante o indecoroso. Un ejemplo es *El viaje del negro* (1936) de Alberto Mastra (Montevideo, 1909-1976), del cual transcribo las últimas estrofas:

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!
Y la negra le cantaba al negro
¡Agarrá coraje que mi negro está de viaje!¹⁹

En la segunda mitad de la década del cincuenta el reconocido músico con ascendencia africana, de seudónimo Pedrito Ferreira (Montevideo, 1910-1980), compositor de candombes y director, por esa misma época, de la comparsa de carnaval del barrio Palermo – Fantasía Negra –, funda su propia orquesta: Pedro Ferreira y su Cubanacán. Esta orquesta, que reproduce el estilo de la exitosa Lecuona Cuban Boys, y los candombes de Ferreira se convierten en las principales influencias de las Sociedades de negros y lubolos, así como de los candombes con tal referente estilístico²⁰. Una de las piezas emblemáticas de Pedrito Ferreira es *La llamada*:

Ahí viene la llamada marcando el compás
se escuchan los tambores qué sabroso van
contagian a mi cuerpo, su ritmo dulzón
y está de fiesta todo el corazón
La gente se alborota al oír su sonar
el barrio se enloquece y se pone a bailar
y todo el mundo goza al compás de los cueros
sintiendo la llamada que pasa y se va
Negra, ¿dónde están mis guantes
mi galera'e felpa, mi viejo bastón?
Negra, ¿dónde están mis lentes
mi camisa a raya y mi frac pintón?
Negra, dame la maleta

¹⁹ Alberto Mastra, «El viaje del negro».

²⁰ Los candombes compuestos hacia mediados de los años sesenta por Manolo Guardia (Montevideo, 1938) y Georges Roos (Francia, 1925-¿España?, 1995), *Palo y tamboril*, *Cheché y Yacumenza*, son algunos ejemplos. Estos músicos buscan insertar en el mercado un producto denominado Candombe de Vanguardia. A pesar de que en su momento este emprendimiento tiene poco éxito, las canciones se convierten en estándares y se integran a los repertorios de los grupos de candombe, que recrean la comparsa de carnaval; entre ellos Bantú (1971), dirigido por Tomás Olivera Chirimini.

En una entrevista realizada en el año 1994, Georges se expresaba sobre componente de jazzístico en el particular estilo de esta propuesta: «*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». (Peraza 1998, 38)

porque los morenos ya están por llegar
 Pronto que me voy con ellos
 desde Noche Buena hasta Navidad²¹.

Los componentes del vestuario describen a una figura de los antiguos candombes, integrada a la comparsa carnaval. Se trata del gramillero, que encarna a dos personajes, el curandero y el rey. Con movimientos que sugieren torpeza y pérdida del equilibrio, el gramillero desarrolla un juego de seducción con la mama vieja – voluminosa, ágil y dinámica –, la reina en los candombes del siglo XIX.

Desde el punto de vista musical *La llamada* plantea la presencia inevitable del candombe, en términos estructurales, métricos y tímbricos, aun cuando los alientos metal tienen un papel protagónico, expresando así la ya señalada influencia estilística caribeña. La introducción está rítmicamente definida por la madera del candombe, mientras que el desarrollo se sustenta en una llamada de tambores, convertida en el único plano sonoro del extenso proceso con el cual finaliza la canción.

La práctica de incluir tambores en escena – tal como sucede en grabación original de *La llamada* –, que Ferreira comparte con la comparsa de carnaval, pierde vigencia en el ámbito del movimiento de la MPU hasta los años ochenta en que se vuelve recurrente en espectáculos y grabaciones. Si bien el candombe constituye – al menos para un sector de este movimiento – un importante recurso de expresión de una multiplicidad de significados, la tendencia a evitar o a diluir su forzosa asociación al carnaval conduce, por un lado, a prescindir de los tambores en escena; por otro, a reformular el carácter festivo de las canciones, que predomina hasta ese entonces.

De esta manera, la reelaboración de los contenidos temáticos, inclinados al desarrollo de aspectos muy locales, da cabida a la crítica y a la denuncia. Las nuevas y variadas propuestas definen un espacio de resistencia simbólica en el cual el candombe funciona como vehículo de discursos, sean explícitos u ocultos²², sustentados en la propia historia de los africanos y sus descendientes en Uruguay. Es decir, aun cuando las letras de las canciones no muestren contenidos políticos o de crítica social, la apropiación del candombe en este contexto es en sí misma un medio

²¹ Washington “Canario” Luna, 1995, « La llamada », *Antología del candombe*, volumen 2, EMI/Orfeo (CDO 033 2), Montevideo.

²² Sobre el discurso oculto, ver Scott 2000.

para cuestionar a los sectores más racistas, conservadores y reaccionarios de la sociedad.

Es importante destacar, sin embargo, que la resistencia simbólica no es una prerrogativa del movimiento de la MPU, debido al marco sociopolítico en que se desarrolla. *Candombe roto*, por ejemplo, es una canción compuesta por Rodolfo Morandi (Montevideo, 1953)²³ para el espectáculo de Serenata Africana al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de 1974, ganador del primer premio en la categoría Sociedades de negros y lubolos²⁴. Esta canción, que llega a trascender el ámbito del carnaval y se integra a los espacios de distribución y recepción de la música popular, constituye una muestra de discurso oculto eficaz. La velada crítica hacia políticas públicas represoras, orientadas a comprometer o destruir los principales espacios de desarrollo y transmisión del candombe, no es percibida por la rigurosa censura que opera en las letras de carnaval, a partir de la cual se prohíben espectáculos completos:

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 más²⁵.

²³ Seudónimo de Guillermo Martínez.

²⁴ De Enríquez 2004, 98.

²⁵ Rodolfo Morandi, 1993, « Candombe roto », *Candombe. Ahora sí*, Sondor (8153), Montevideo.

Los candombes antes de la disolución de las cámaras: contenidos temáticos comunes en líneas estético-musicales diferentes

En los inicios del movimiento de la MPU, que se corresponden temporalmente con la gestación de la dictadura cívico-militar, José Carbajal compone *Ya comienza*. Esta canción se sostiene estructuralmente en una llamada, que va tomando cuerpo a partir de la clave y culmina conforme al corte del repique, con la sincronización de todos los instrumentos²⁶. El plano sonoro principal de la canción, ocupado por la alternancia entre el canto y el teclado, propone componentes motivicos del repique y del piano, así como rítmicas compatibles con la resultante de la interacción de los tres tambores.

Ya comienza es un cuadro de candombe en el cual aparecen representados tres ámbitos característicos de manifestación: los tambores por las calles del barrio, el carnaval y el conventillo. Contrariamente a lo que ocurre en *La Llamada* de Pedrito Ferreira, el contenido festivo de esta canción dialoga con la realidad cotidiana, en tanto la ineludible condición de pobreza objetiva la histórica relación de dependencia entre clase social y raza. Compare el lector los versos de *La Llamada*, transcritos páginas atrás, con la primera estrofa de *Ya comienza*:

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 castrados²⁷.

Luego de la abolición de la esclavitud, el tipo de vivienda al que tuvo acceso la población afro-descendiente fue el conventillo: un edificio administrado por especuladores, con un cierto número de habitaciones (sin cocina y sin baño), rentada cada una de ellas a una familia completa. Durante el siglo XX el conventillo no sólo se convirtió en uno de los principales ámbitos de desarrollo y transmisión del

²⁶ En la versión grabada en vivo e incluida en el disco de larga duración *Angelitos* (1984), que es la que utilicé como referente para el presente trabajo, aparece una cuerda de tambores de acompañamiento con dos repiques, chico y piano. Pero como ya lo indiqué, esto no era lo habitual en la época en que El Sabalero compuso la canción. Por lo tanto, originalmente debió interpretarse con tumbadoras o batería o únicamente con guitarra, no con tambores.

²⁷ José Carbajal, 1995, « Ya comienza », *Antología del candombe*, volumen 2, EMI/Orfeo (CDO 033 2), Montevideo.

candombe, sino en un espacio donde la supervivencia dependía de la construcción de redes solidarias entre los vecinos.

En los barrios más representativos del candombe los conventillos emblemáticos eran tres: Gaboto (Cordón al norte), Mediomundo (Sur) y Reus al Sur (Palermo), desalojados en distintos momentos del proceso dictatorial. El primero experimentó una provocadora refuncionalización a partir de 1965, al convertirse gradualmente en cuartel de la Guardia Metropolitana, anticipando la dictadura. En los otros dos casos, los desalojos efectuados a un mes de distancia (diciembre/1978-enero/1979) con el argumento de peligrosidad de derrumbe se acompañaron de la demolición total o parcial²⁸ de los inmuebles y derivaron en la construcción de edificios habitacionales para sectores socioeconómicamente medios. El relato de la historiadora Milita Alfaro de aquel 3 de diciembre de 1978, en que los vecinos del Mediomundo comparten un último asado dos días antes del desalojo, es elocuente en términos de lo que el conventillo ha sido para el candombe, así como de los significados que adquiere la presencia de este último en la MPU:

De pronto, se levantan las mesas en un instante y todo el mundo colabora para hacer espacio. La música cesa y estalla la euforia: por las empinadas escalinatas de hierro han empezado a bajar los morenos tocando los tambores y comienza a armarse la llamada. Mientras las cuerdas se aproximan a la vereda, donde se han juntado más amigos y vecinos, las bailarinas ocupan su puesto delante de la acompasada expedición que finalmente gana la calle y, como tantas otras veces, impregnan el barrio con la ardiente ceremonia de su caminata que, sin embargo, esta vez luce y suena distinta de todas las anteriores. Lo que de lejos puede parecer una llamada más, de cerca transmite una atmósfera densa que más bien evoca un ritual fúnebre, con su cortejo de rostros surcados por las lágrimas y el patetismo que emerge del sollozo con que doña Ester acompaña su baile de mama vieja²⁹.

La imagen social del conventillo, manifestación de la miseria, del abuso hacia los menos favorecidos y de la represión, dialoga con el atributo de ser un factor cultural en la construcción de una memoria e identidades colectivas, en tanto símbolo consensuado del candombe; de ahí su presencia – explícita o implícita – en

²⁸ El Mediomundo fue desalojado y demolido sin un previo peritaje técnico, mientras que el Reus al Sur permaneció durante años semiderruido y con una parte de los inquilinos habitando el inmueble, dada la solidez de la construcción.

²⁹ Alfaro 2008, 13.

muchas canciones. La historia de gente común, que los muros del conventillo guardan de las miradas ajenas – cuando son portadoras de curiosidad insensible o maliciosa – es recuperada por dos candombes centrados en figuras femeninas, en los que el sentido festivo desaparece por completo. *Doña Soledad* (1967) de Alfredo Zitarrosa (Montevideo, 1936-1989) y *La mamá vieja* (1972) de Eduardo Mateo (Montevideo, 1940-1990) quizás refieran a una misma mujer o a todas las mujeres que el conventillo vio convertirse en abuelas, atesorando tanto candombe como desesperanza. En la canción de Zitarrosa, aunque el candombe sólo tiene una presencia musical – siendo el componente explícito la característica llamada sobre la caja de resonancia de la guitarra, percutida con los nudillos –, el personaje encarna un símbolo, acaso por medio de una de las tantas mamá viejas que ha dado el Mediomundo. Dice el autor: «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 »³⁰.

La idea sobre la función social de la música, en tanto factor de conciencia de clase, encuentra en este personaje – a quien Zitarrosa dirige literalmente sus palabras – una manera de objetivarse, pues permite denunciar la desigualdad y la injusticia social:

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
Mire, doña Soledad
yo le converso de más
doña Soledad
y usted para conversar
hubiera querido estudiar
Cierto que quiso querer

³⁰ Erro, 1996, 273.

pero no pudo poder
 doña Soledad
 porque antes de ser mujer
 ya tuvo que ir a trabajar³¹.

En un recital en el estadio de fútbol Luis Franzini (Montevideo), a una semana de regresar del exilio (año 1984), Zitarrosa presentaba *Doña Soledad* de esta manera:

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 caso³²!

A diferencia de Zitarrosa, Mateo no le habla a la mama vieja, sino la observa y observa el entorno social del conventillo, mostrando sutilmente el marco de pobreza en que se desarrolla la vida en este espacio representativo del candombe. La mirada hacia lo cotidiano es capaz de evidenciar el constante diálogo entre la subjetividad de los sentimientos particulares, que en este caso articulan la soledad con la certeza de la proximidad de la muerte, y la dimensión objetiva del saber y del sentir comunitario, donde se impone el respeto a la vejez:

La mama vieja siempre manda
 a veces suda cuando baila
 le pesa el ritmo en la llamada
 ¡ay!
 La mama sabe y les habla
 para escucharla todos paran
 trabaja mucho igual canta
 ¡ay!
 La mama un día abre la
 puerta
 andaba flaca y con abuela
 la abuela muere y ella queda
 ¡ay!

³¹ Alfredo Zitarrosa, 2004, « Doña Soledad », *Alfredo Zitarrosa. Los esenciales*, Sony Music (2-509169), Buenos Aires.

³² Erro, 1996, 176.

La mama vieja a veces llora
parece que se siente sola
mirando niños en las rondas
¡ay³³!

Si bien las dos canciones – interpretadas con instrumentación básica de guitarra – comparten una primera etapa del movimiento de la MPU, en los años previos a la disolución de las cámaras, representan dos líneas estético-musicales, en cuanto a los principales referentes. Una, más próxima a la tradición rural, integrada al espacio de dominio del llamado folclore (Zitarrosa, Carbajal), y otra, ligada al beat (Mateo)³⁴. A pesar de la contraposición o escasa comunicación inicial entre ambas, la resignificación de los referentes estilísticos y del candombe define un área de convergencia hacia propuestas de vanguardia, con estéticas diferentes. En el ámbito de la primera línea estético-musical, los autores se desprenden de la noción de folclore a favor de la libertad de creación, a la vez que trascienden su campo de dominio mediante la incorporación del candombe – una manifestación urbana –. En el ámbito de la segunda, los músicos realizan un proceso de apropiación y resignificación del beat, por medio del canto en español, la ampliación del instrumental básico de los grupos anglosajones – agregando tumbadoras – y la fusión con el candombe, conocida como candombe-beat. En los dos casos el candombe actúa como elemento de transformación y factor de identidad.

En 1968 se forma El Kinto Conjunto en torno a las figuras de Eduardo Mateo y Ruben Rada (Montevideo, 1943)³⁵, y debuta en el programa Discodromo Show, conducido por Ruben Castillo (Rivera, 1922-Montevideo, 2002), que transmite el Canal 12 de la televisión uruguaya³⁶. Es en el ámbito de El Kinto que Rada compone su primer candombe, *Muy lejos te vas* (1968), con una presencia sutil de la rítmica de los tambores. Mientras la batería lleva el ritmo de bossa nova-pop, las tumbadoras aparecen en la introducción llamando al estilo de la rumba guaguancó. No obstante, en el desarrollo de la canción el tumbado se inserta en el ritmo del candombe, a

³³ Eduardo Mateo, 1998, « La mama vieja », *Mateo solo bien se lame*, colección *30 años de música uruguaya*, volumen 2, Posdata, Sondor (1011), Montevideo.

³⁴ Picún 2010, 38-40.

³⁵ La precursora ampliación del instrumental beat y la capacidad interpretativa convierten a Rada en el principal referente de la ejecución de candombe en tumbadoras.

³⁶ Rivero 2001, 38.

través de la característica síncopa acentuada del toque básico del tambor piano. *Muy lejos te vas* es una canción de amor, que pone de manifiesto la idea de trascender el ámbito del carnaval, donde hasta ese entonces había estado culturalmente confinado el candombe:

Gustas de las flores
y andas triste
Viajas por los valles
sola y viste
Luces de color
de rocío y flor³⁷.

A un año de la disolución de El Kinto, Rada funda Tótem (1971) y su exitosa actividad se extiende hasta 1973. El primer disco del grupo – de nombre homónimo – cierra con *Biafra*, un candombe-beat que no sólo trasciende el carnaval sino el espacio geopolítico y cultural de Uruguay, para proponer una crítica a la indiferencia de la sociedad global y al poder económico y político:

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 importar³⁸.

Sobre el ritmo del candombe, realizado durante toda la canción en tumbadoras y batería, las guitarras y el bajo se centran en la fórmula de la clave, en tanto las secuencias melódica y armónica reafirman su presencia. El clímax de la canción ocurre hacia el final cuando sube la llamada, es decir, cuando aumenta la intensidad concomitantemente a la velocidad, produciendo una mayor tensión. En este fragmento de alrededor de cincuenta segundos de duración, las percusiones ocupan un primer plano frente a los demás instrumentos y una serie de onomatopeyas, que recrean lenguas africanas, se entrelazan en forma « natural » con los tambores, reconociendo así el vínculo entre el candombe y aquellas culturas

³⁷ Ruben Rada, 1998, « Muy lejos te vas », *El Kinto Clásico*, Sondor (8087-2), Montevideo.

³⁸ Ruben Rada, 1995, « Biafra », *Tótem / Descarga*, Sondor (4.965-2), Montevideo.

devastadas por el comercio de esclavos en los siglos pasados.

Los candombes del exilio

En este contexto el candombe encarna el dolor por un violento desarraigo. Representa la crisis de identidad de los afro-descendientes, cuyo origen ancestral se pierde en la inabarcable multiculturalidad de un continente. De manera que el dolor por el exilio, en el marco del proceso dictatorial, encuentra en el candombe no sólo un instrumento apropiado de transmisión, sino una historia común. De esta época existen algunos candombes emblemáticos, compuestos en el ámbito del movimiento de la MPU, entre ellos, *Candombe de olvido* (1976)³⁹ de Alfredo Zitarrosa y *Tá llorando* (1978) de Pepe Guerra (Treinta y Tres, 1944)⁴⁰.

Luego de cautivar por varios años al público uruguayo, Zitarrosa empieza a ser marginado por los promotores y contratistas. En 1976 la censura de su música se vuelve explícita en términos de la producción, difusión o posesión, y el músico decide abandonar el país⁴¹. Tres años antes, el periódico peruano *La Nueva Crónica* publicaba una semblanza de Zitarrosa, firmada por el poeta Nicomedes Santa Cruz, de la cual transcribo un fragmento referido al vínculo con el medio sociocultural del candombe:

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 montevideanos del barrio Sur, a quienes conocen por « yacumenzas ». Incluso hay un yacumenza entre sus guitarristas⁴².

La expresión – candombe mediante – de sentimientos vinculados al exilio, la convicción del regreso⁴³ o la dolorosa nostalgia de lo perdido muestra el lugar de

³⁹ Zitarrosa es el autor de la letra y colabora en la composición de la música con Juan Des Crescenzo, guitarrista y vocalista del grupo de rock uruguayo Sindykato, que desarrolló su actividad entre 1968 y 1974. La canción se graba por primera vez en España (1979), pero la versión revisada para este trabajo corresponde al disco *De regreso* (1984).

⁴⁰ Pepe Guerra y Braulio López (Treinta y Tres, 1942) conformaron el dúo Los Olimareños, cuya actividad se desarrolló entre 1962 y 1990.

⁴¹ Erro, 1996, 102.

⁴² Erro, 1996, 90.

⁴³ Un ejemplo es *Volveremos* (1980).

relevancia que esta manifestación musical ocupa en la personal construcción identitaria de Zitarrosa.

El principal referente estético de *Candombe del olvido* está en las canciones de las comparsas de carnaval, tanto en el estilo de la melodía del coro al unísono, como en el modo de alternar con el solista en los estribillos. La rítmica del candombe sugerida en las síncopas de la línea melódica de las estrofas durante una primera sección, tiende a explicitarse en interludios y especialmente en estribillos, desarrollados a partir de la madera y de las fórmulas características de los tres tambores. En estos estribillos el candombe, objetivado lingüísticamente, se presenta como un nexo entre el presente y el pasado, en tanto componente de una memoria, sea individual o colectiva: El candombe del olvido / Tal vez si yo le pido / Un recuerdo me devuelva lo perdido.

Un proceso dialéctico entre música y texto conduce a afirmar de manera contundente la presencia del candombe, mediante la inevitabilidad de la entrada de los tambores, en una segunda sección. Aquí, el conjunto de metáforas y analogías convierten la llamada del barrio Sur en sinécdoque del candombe y el candombe en símbolo del devenir:

Fuego verde, llamarada
de tul rancos tambores
del Sur, techos de seda bordada
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 hiere⁴⁴.

La abstracción discursiva de *Candombe del olvido* contrasta con la explícita nostalgia de *Tá llorando*, que traduce el paisaje vivido desde la niñez por el autor – Pepe Guerra – en un recuerdo de sensaciones. La aproximación al candombe que

⁴⁴ Alfredo Zitarrosa, 2004, « Candombe del Olvido », *Alfredo Zitarrosa. Los esenciales*, Sony Music (2-509169), Buenos Aires.

propone la relación entre los significantes poéticos y musicales de *Tá llorando* se convierte en un medio para trascender su génesis urbana:

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
 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 llorando⁴⁵.

En una entrevista de 1998 Pepe Guerra se refería al estreno en Uruguay de *Tá llorando* y al contexto intimidatorio en que llevaban a cabo sus presentaciones, lo cual demuestra el compromiso del músico con la sociedad uruguaya, sin duda, compartido en el ámbito del movimiento de la MPU:

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. 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 *Oh 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 y la canté primero acá. Se ve que me la veía venir⁴⁶.

⁴⁵ Los Olimareños, 1995, « Ta llorando », *Antología del candombe*, volumen 2, EMI/Orfeo (CDO 033 2), Montevideo.

⁴⁶ Peraza 1998, 44.

Los candombes hacia el final de la dictadura

En el año en que las primeras elecciones generales (1985) proclaman la salida de los militares del poder, Jaime Roos graba el disco de larga duración *Mediocampo*, con una presencia importante del candombe. El fonograma cierra con *Pirucho*, una canción en la cual los tambores tienen un papel protagónico. Aquí, el canto ocupa la primera mitad de un total aproximado de siete minutos de duración, mientras que el resto, es de carácter instrumental. Una recreación del habitual proceso del final de una llamada de tambores concluye la canción.

Pirucho representa una sublimación de lo local, que sólo es posible cuando la proximidad sociocultural entre el artista y sus referentes se sintetiza en la convivencia. Roos relata lo siguiente respecto del proceso compositivo y de los recursos en él utilizados, así como de la función que el lenguaje desempeña en la transmisión de los significados:

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.

Pirucho es el candombe como se siente allá abajo, no como se le ve de afuera. 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 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 barrio⁴⁷.

En esta canción un grupo de estrofas plantea dos dimensiones de lo local, en cuanto al alcance social de los significantes, mediante un complejo contrapunto poético. La dimensión más amplia resemantiza símbolos y componentes

⁴⁷ Alfaro 1987, 48-49.

característicos del paisaje (el mar o el Cementerio Central, en el fragmento citado a continuación), articulándolos con la dimensión más acotada, que recupera aspectos sutiles de la vida del barrio, entre ellos, el entorno de las habituales llamadas de tambores. Esta articulación abstrae la descripción más directa y sencilla y la convierte en una metáfora:

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 sí⁴⁸.

Otro grupo de estrofas aparentemente delimita aún más la dimensión de lo local, debido a que alude a personajes del barrio, a través de un vocabulario particular, tal como apunta el autor. Sin embargo, la línea melódica, que recrea una entonación característica, asociada a la estructura bipartita de estas estrofas, amplía el alcance social de los significantes. La primera sección nombra al personaje como un llamado de atención, mientras que la segunda lo caracteriza a modo de nota al pie. Entre estos personajes se encuentran los ejecutantes Fernando Silva, Gustavo y Edison Oviedo del barrio Palermo, y Fernando Núñez del barrio Sur, reconocido constructor de tambores, que conforman la cuerda de acompañamiento en la grabación original, a quienes Roos rinde homenaje:

Gustavo
 Gustavo no puede más
 el del acento más africano
 junto a su hermano, los dueños del milongón.

En la época en que Roos graba *Pirucho* una tendencia estilística se estaba

⁴⁸ Jaime Roos, 1991, « Pirucho », *Siempre son las cuatro / Mediocampo*, Orfeo (CDO 010-2), Montevideo.

imponiendo en la interpretación de candombes, puesto que Zitarrosa también grababa con tambores en estudio *Candombe del olvido* y Carbajal grababa en vivo *Ya comienza* con una cuerda de tambores de acompañamiento; como ya lo señalé, algo inusual en los años sesenta. El precursor en la recuperación de esta modalidad interpretativa del candombe, en el ámbito de la música popular, parece haber sido Jorginho Gularte (Montevideo, 1956) – hijo de la vedette Marta Gularte (Tacuarembó, 1919-Montevideo, 2002), símbolo consensuado del candombe y del carnaval –. Gularte es autor de *Tambor tambora* (1980), estrenada en el espectáculo ofrecido por Tanganika, la comparsa de Marta Gularte, en el carnaval de 1981. La destrucción del conventillo Mediomundo detona este « lamento » por el candombe⁴⁹:

Tambor tambor, tambor tambora
 Te siento más porque te toco ahora
 De qué sirvió manos rajadas
 Tambores tintos de sangre hermana
 Pues hoy quien pasa por Cuareim
 ya no ve nada
 Pues hoy quien pasa por Cuareim
 ya no ve nada
 De qué sirvió hacer llamadas
 qué ingratitud, cuánta cosa equivocada
 Hací el favor, corrí la bola
 pero no cuentes que el candombe también llora⁵⁰.

Años después de la composición de *Tambor tambora* Jorginho Gularte expresa su postura con relación a la presencia del candombe en el ámbito de la música popular:

Este tema define mi propuesta con respecto al candombe. Lo hice llorando, en casa de mi madre en el año 80. Estaba muy dolido por la adversidad que había con el candombe. Lo sentí como una prueba para mí. [...] Cuando vino Opa⁵¹ la primera vez [8/IV/1981] me invitaron a participar del recital, dándome toda la libertad para hacer lo que

⁴⁹ Recuerde el lector que el conventillo Mediomundo, ubicado precisamente en la calle Cuareim, había sido desalojado y demolido poco tiempo antes de la composición de la canción.

⁵⁰ Jorginho Gularte, 2004, « Tambor tambora », *Candombes de comparsas*, Sondor (4225-2), Montevideo.

⁵¹ Opa es un grupo creado a principios de los años setenta en Estados Unidos por tres uruguayos Hugo (teclados) y Osvaldo (batería) Fattoruso y Ringo Thielman (bajo); años después se suma Ruben Rada en voz y percusiones. El estilo de Opa es una fusión de jazz, rock y candombe.

quisiera. Yo llevé una cuerda de tambores que entró tocando entre el público, que era algo muy raro en esa época, lo que escandalizó a algún crítico⁵².

La introducción de una cuerda de acompañamiento básica o más numerosa representa, por un lado, la recuperación y resignificación musical de una posibilidad interpretativa del candombe, característica de la comparsa de carnaval, que había sido relegada dentro del movimiento, acaso como una consecuencia en el modo de proponer un proceso de cambio. Por otro, la incorporación definitiva a los espacios de producción de la música popular de quienes han practicado el candombe como parte de su historia familiar y barrial. Esta incorporación, sin embargo, reproduce las históricas asimetrías socioculturales existentes en el ámbito de la música, en tanto el tamborilero – al menos en ese entonces – ni se autodefine ni es socialmente reconocido como músico.

Palabras finales

La abstracción o concreción de los significantes, así como su interrelación, remiten en este contexto a espacios culturalmente reducidos (locales), evidenciando de esta manera un tipo de aproximación o un cierto grado de cercanía sociocultural con la práctica del candombe. Al mismo tiempo, componentes que exceden el espacio local en términos simbólicos y estrategias compositivas e interpretativas propias de un manejo de conocimientos teóricos y prácticos sobre la música en sus múltiples ámbitos de expresión, actúan en la renovación conceptual e ideológica de la misma.

Existen distintos niveles de profundidad en las formas de apropiación, que se manifiestan en los contenidos que los músicos buscan transmitir a través del candombe y, consecuentemente, en las maneras de elaborar el discurso musical y poético. Es claro que no todos los músicos abordan el candombe con la misma naturalidad. Para Zitarrosa, Rada, Gularte, Mateo y Roos el candombe es parte de su cotidianidad, de su historia personal, en tanto para Los Olimareños y para Carbajal no sucede así, seguramente por el contacto tardío con esta manifestación, iniciado cuando tienen oportunidad de trasladarse a Montevideo. De manera que la dialógica

⁵² Peraza 1998, 45.

entre las identidades colectivas e individuales influye en el modo específico de apropiar y resignificar el candombe, en un momento sociopolíticamente crítico, de represión y embate en contra de las instituciones y los derechos de la ciudadanía.

Aunque los significados de esta apropiación se transforman hacia el final de la dictadura, con lo cual aquellos discursos de crítica – fueran o no explícitos – y los contenidos ocultos – basados en la historia de los africanos y sus descendientes en Uruguay – pierden vigencia, al mismo tiempo que la MPU se diluye como movimiento social artístico, prevalecen hasta hoy al menos dos ideas sustanciales, que definen la música uruguaya. La primera había sido defendida por Zitarrosa en los inicios del movimiento y se resume en que el conocimiento de las prácticas de tradición popular, integradas en aquel entonces al dominio del folclore, aporta elementos a la composición musical, sin constituir el resultado una reproducción de las mismas, en tanto es mediado por la libertad de creación. La segunda idea, propuesta y desarrollada en ámbito de El Kinto y de Tótem, es la concepción del candombe como motor o elemento subyacente característico de la música uruguaya, trasponiendo así el ámbito del carnaval.

Los procesos de transculturación y reconfiguración identitaria dentro del movimiento, a partir de los cuales estas ideas interactúan, inciden en una redimensionalización y refuncionalización del candombe. Los músicos que lo observan, lo viven y lo apropian transmiten su visión al conjunto de la sociedad uruguaya, de manera que el candombe trasciende los límites establecidos por la historia común de quienes lo han practicado a través de generaciones y se integra a la construcción de la memoria colectiva y de las identidades de los uruguayos.

Referencias bibliográficas

- Aharonián, Coriún, « ¿Pero qué es un candombe?», en *Brecha*, Montevideo, 10 julio 1992, p. 15-17.
- Alfaro, Milita, 1987, *El sonido de la calle*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- Alfaro, Milita y Cozzo, José, 2008, *Mediomundo. Sur, conventillo y después*, Montevideo, Ediciones Medio&Medio.
- Cirio, Norberto, 2007, « ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires », en *Trans*, 11,

- Barcelona. [En línea]
<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/authors11.html> (29 enero 2012)
- De Enríquez, Xosé, 2004, *Momo encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.
- Erro, Eduardo, 1996, *Alfredo Zitarrosa. Su historia casi oficial*, Montevideo, Ediciones Arca.
- Ferreira, Luis, 1997, *Los tambores del candombe*, Montevideo, Colihue-Sepé.
- Goldman, Gustavo, 2003, *Candombe. Salve Baltasar: la fiesta de Reyes en el barrio Sur de Montevideo*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones.
- Peraza, Ney, 1998, *Cancionero para guitarra. Candombe*, Cancioneros del TUMP, 4, Montevideo, Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP).
- Picún, Olga, 2010 a, « 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 de Maestría en Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Picún, Olga, 2010 b, « La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 3-4, México, p. 33-44.
- Rivero, Eduardo, 2001, *Memorias en mi. Una historia de la música popular uruguaya 1964-2000*, Montevideo, Linardi y Risso.
- Scott, James, 2000, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, Ediciones Era, México.