

Notas al pie del imaginario cultural montevidiano: música popular 1984-2024

Damián González Moreira

*Educación Secundaria
Centro Universitario Regional del Este,
Universidad de la República*

Introducción

Resulta enormemente desafiante escribir acerca de la música popular que, en los últimos cuarenta años, ha tenido relevancia en el imaginario montevidiano. Hacerlo requiere aceptar, en primer término, la dificultad de una selección imposible basada en un criterio debatible acerca de lo que se entienda por *relevante* desde todo punto de vista. Todo ello sin ingresar en la discusión del *valor* estético, escenario en el que se podría desarrollar un contrapunto crítico interminable.

Recordar la música popular en el marco de la efeméride montevidiana trae consigo un sinfín de dificultades metodológicas de difícil soslayo y, posiblemente, la selección e interpretación sean presa de omisiones casi imperdonables.

Para la selección del corpus, se ha optado por contar con algunos datos arrojados en el último informe disponible sobre imaginarios y consumo cultural realizado por el Observatorio Universitario de Políticas Culturales. Este da cuenta de que, a 2014, «el folclore es el género que recibe más menciones entre los uruguayos alcanzando el 29,1 %. [...] En este mismo espectro, se destacan las preferencias por la música popular uruguaya (17,2 %) y por la música típica/tango (14,7 %)» (Dominzain et al., 2014: 46). En la capital de la República, la categoría folclore se ubica en segundo lugar, con el 23,6 % de las menciones, por detrás de la categoría rock/pop, que registra el 28,7 %. Por su parte, en cuarto lugar se ubica la música popular uruguaya, con el 17,6 % de las menciones.

Lamentablemente, no contamos con datos más recientes dada la falta de recursos destinados a estos relevamientos. Han pasado diez años desde el último informe disponible acerca de consumos

e imaginarios culturales. Esto no resulta muy significativo para el período comprendido en este artículo, pero sí lo es en el contexto de los cambios tecnológicos y los nuevos hábitos de consumo impulsados por el *streaming* (Martín Quiña y Saponara Spinetta, 2019) y otras prácticas de significación desarrolladas en la ciudad.

Adoptaremos para este análisis obras inscriptas en lo que el informe denomina folclore y música popular uruguaya, en un período ubicado entre el regreso de Los Olimareños y Zitarrosa y la actualidad. Esta opción permitirá una contribución parcial a otros abordajes existentes o venideros que arrojen un panorama más amplio a propósito del relacionamiento de las personas con la ciudad y la música.¹



Álbum que el dúo uruguayo grabó en vivo a su regreso del exilio

¹ Para un recorrido más minucioso acerca de las distintas vertientes de la música popular entre 1973 y 2013, resulta ineludible la quinta entrega de la colección *Nuestro Tiempo*, a cargo de Rubén Olivera y Corián Aharonián (2014). Recuperado de <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1>>.

Existen numerosas contribuciones respecto a otros géneros mencionados en los informes del Observatorio Universitario de Políticas Culturales. En lo referente al rock, se destaca el trabajo del periodista Gustavo Aguilera en varias publicaciones y en su columna «Rock uruguayo de la vuelta democrática», emitido por UniRadio: <<https://www.uniradio.edu.uy/2023/08/otra-vuelta-el-rock-uruguayo-de-la-vuelta-democratica/>>.

En estas circunstancias, el presente artículo propone una entrada panorámica desde el punto de vista de las políticas culturales, examinando algunos imaginarios y prácticas de significación, entendidos como «procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social» (García Canclini, 2004: 34). Asimismo, se tratarán algunas prácticas sociales que involucran a la ciudad y la música, ya no desde el punto de vista musical y literario, sino desde lo que Raymond Williams define como «estructuras de sentimiento». A propósito de ello, explica que

«sentimiento» ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de conceptos más formales como «concepción del mundo» o «ideología». [...] Estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales (Williams, 2009: 180).

¿Folclore?

Si bien los tres informes sobre imaginarios y consumo cultural disponibles (2002, 2009 y 2014) muestran una amplia popularidad de los conceptos folclore y música popular uruguaya, en el contexto de consumos y producciones culturales de un mundo globalizado (Radakovich, 2015), la compleja definición de frontera entre géneros musicales aumenta las dificultades del análisis. Aun así, es necesario determinar el alcance y las características de estos géneros que no son definidos en el informe.

Atendiendo a los aspectos musicológicos, para este análisis preferimos no adoptar el término *folclore*, entendiendo que es ambiguo. Si bien la categoría pudo facilitar la identificación para la realización de la encuesta de consumos, a los efectos de este trabajo es necesario hacer otros deslindes. Optaremos por llamar aquí *música popular* a lo que Picún identifica «con repertorios de distinto origen —urbano, rural o foráneo—, que incluye dos variantes, una destinada a ser bailada y otra para ser escuchada» (2011: 34). Dentro de este conjunto, la autora distingue «música para bailar» y «música para escuchar». A su vez, dentro de la música para escuchar, en nuestro país Picún identifica dos vertientes:

1) la música que tiene una relación más estrecha con la tradición rural, incluida comúnmente en el llamado folclor, que es en la que se originaría el término de canto popular; y 2) la que toma como referente la música *beat*; de ahí el controvertido término *candombe-beat*, utilizado para designar tal fusión. Ambas vertientes comparten la preocupación por construir una identidad musical uruguaya, aun cuando los caminos que transitan son, en un principio, distintos (2011: 38).

El trabajo de Picún, «La música popular uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión» (2011), incorpora otras variantes que responden al rigor musicológico; para este análisis optamos por tomar aquellos elementos más básicos respecto al propósito del presente artículo.

I. *Otras canciones a Montevideo*

Recientemente se ha publicado un fascículo coordinado por Nicolás Duffau (2023): *Identidades e imaginarios de Montevideo*. La construcción narrativa del trabajo está estructurada en torno a la obra «Una canción a Montevideo»,² de Mauricio Ubal, cuyos versos hacen las veces de subtítulos del fascículo para un panorama general de la historia de la ciudad. En la canción de Ubal, el artículo indefinido *una* connota la pertenencia a un universo musical más amplio que no se distingue ostentosamente de otras canciones a la capital. Esto resulta significativo si se observa que la canción ganó un concurso convocado para homenajear musicalmente a la ciudad.

En este artículo, hemos optado por analizar algunas obras musicales que evidencian las disputas en torno a la construcción simbólica de los imaginarios. Son canciones a Montevideo que, explícita o implícitamente, dialogan con el imaginario de la ciudad.

«Del interior» y «de afuera»

En Uruguay, las rutas nacionales y lo que queda de las vías férreas, todos los caminos —como los versos de Manrique— van a dar a la mar o, en este caso, al puerto montevideano del Río de la Plata.

² La canción de Ubal y su videoclip están disponibles en el canal de YouTube de Ayuí-Tacuabé: <<https://www.youtube.com/watch?v=OYHHPS7bUoY>>.



Larbanois y Carrero en recital con motivo de los 300 años de Montevideo, 2024

Así, la infraestructura de un país diseñado en torno al puerto para la extracción de recursos destinados a la exportación fortaleció la centralidad de Montevideo, sede de la *civilización*, del Cabildo, «ciudad letrada», cuna de los «doctores». La historia abunda en ejemplos sobre estas tensiones: desde el enfrentamiento del Cabildo a un Artigas radicado en Purificación, el alzamiento guerrillero de Aparicio Saravia en 1904 y, más recientemente, el movimiento Un Solo Uruguay son muestras de la disputa entre poder económico y poder político. Estas disputas se relacionan directamente con el imaginario uruguayo de país agropecuario. Según el «Tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural», el imaginario uruguayo le asigna un papel relevante al sector agropecuario. Allí se da cuenta de «cómo cada entrevistado se imagina el futuro del país. El 53,6 % en Montevideo y el 52,3 % en el interior lo imagina como un país productivo» (Dominzain et al., 2014: 30).

La tensión capital-interior se expresa en numerosas canciones. Algunas de ellas introducen también otras visiones críticas. Tal es el caso de la canción «De las contradicciones», del dúo Larbanois y Carrero, en la que se expresa una tensión por la definición de la identidad propia, disputada ante la clase dirigente y el capital financiero:

La patria se hizo a caballo,
 me enseñaron en la escuela,
 y está prendada en los bancos
 y el campo es pura tapera.
 Me dicen que soy de afuera,
 porque soy del interior,
 si la patria es una sola,
 ¿por qué la parten en dos?
 No digan que voy pa' afuera,
 cuando voy pa'l interior (1998: 1m 52s).

En el mismo sentido se orienta la canción «Una sola vida tengo», de Washington Benavides y Héctor Numa Moraes, en la que se refieren a «unos llamados “patricios”», la clase dirigente siempre interesada por su beneficio, en contra de los intereses mayoritarios: «Después de negarle estribo / a Artigas // A Lecor o cualquier otro / “bajo palio” recibieron» (1986: 0m 15s). El texto traza un paralelismo entre el patriciado pro portugués con la clase opresora del presente, interpelando al oyente: «Y vos que nunca tuviste / adonde caerte muerto / ni tampoco lo tuvieron / ni tu padre ni tu abuelo / seguís bajo el mismo lema / y en sus caudillos creyendo».

En la tensión Montevideo-interior existen canciones más explícitas acerca de las desigualdades en el acceso a derechos y servicios de una y otra región. «Morir en la capital», de Pablo Estramín, aunque fue referida en el trabajo de Duffau (2023), su forma directa y su popularidad hacen necesaria su mención. Uno de los motivos más importantes de desplazamiento del campo a la ciudad tiene que ver con el incremento de la matrícula universitaria. Si bien en los rectorados de Rodrigo Arocena (2006-2014) la Universidad de la República se propuso democratizar y descentralizar el acceso al conocimiento, el número de jóvenes que llega a Montevideo para estudiar sigue siendo muy alto. La canción «Éxilios», del dúo Larbanois y Carrero, trata el tema del desarraigo que sufren quienes se instalan en la capital con el propósito de estudiar: «Pasando a integrar / la gran legión de canarios / en la capital. // Se fue volviendo ducho / en los *jeitos* de acá / [...] y se metió en su cuerpo / un tenue olor a sal» (Larbanois y Carrero, 1996).

Según registra el *Diccionario del español del Uruguay* (2011: 153), el término *canario* refiere, en su tercera entrada, a las personas del interior del país. También cabe aquí la cuarta acepción, según la

cual se llama *canarios*, de manera despectiva, a las personas que provienen del medio rural. Tal concepto señala la rusticidad del no-ciudadino frente a la vida de la urbe. El protagonista de la canción, del mismo modo que otros *canarios* que llegan a la capital, con el advenimiento al medio urbano, se vuelve «ducho en los *jeitos*» de la ciudad, despertando una inocencia casi infantil, del mismo modo que el Lazarillo de Tormes al salir de Salamanca a «calabazas» contra el toro de piedra. Los *jeitos* o habilidades requeridas para desempeñarse en la vida urbana involucran la ubicación geográfico-espacial, el conocimiento del sistema de transporte, el funcionamiento de las instituciones públicas, etcétera. Cuando el *canario* desarrolla las habilidades requeridas para vivir en la ciudad, en la mejor de las hipótesis, ya ha culminado su ciclo educativo y debe regresar a su lugar de procedencia: «Se despidió de sus cuadernos de estudiante / sin encontrar qué hacer en la ciudad / la desazón y el desencanto / lo empujaban a un exilio más» (Larbanois y Carrero, 1996). Aquí se inicia un nuevo desarraigo, que en buena medida se identifica con aquello que Benedetti (1983), en un contexto muy diferente, llamó *desexilio*: el dolor de abandonar los saberes, experiencias y habilidades que le dieron seguridad para la vida en la ciudad, dejar atrás aquella nueva vida.

Según la cuarta acepción del *Diccionario del español del Uruguay* (2011: 153), no resulta novedoso concluir entonces la oposición que expone el término *canario* (rústico) frente al ser *urbano* (ilustrado). El lugar del saber legitimado es la ciudad, mientras que el conocimiento del campo, informal y tradicional, resulta un saber menos valorado. El payador y humorista Abel Soria hace un ingenioso uso de esta tensión en obras de corte humorístico como «El comprador de obeliscos» (1974), entre otras.

El techo y la intemperie

Otro fenómeno social que se debe consignar tiene que ver con el acceso a la vivienda en el medio urbano. En este sentido, las ocupaciones y desalojos de edificios abandonados en la Ciudad Vieja fue un hito que también tuvo su expresión en el plano literario de la canción. Según consignan González y Nahoum, 1989 fue un año

significativo en la lucha por la vivienda, «cuando FUCVAM³ lanzó las denominadas ocupaciones de tierras, que desembocarían un año después en la creación de la Cartera Municipal de Tierras para Vivienda de la Intendencia de Montevideo, al asumir el nuevo intendente Tabaré Vázquez» (2011: 60). En este momento, según destacan los autores, el movimiento cooperativo fue «bloqueado» por el gobierno de Sanguinetti. Las ocupaciones de edificios abandonados fueron duramente combatidas: «Casi mil desalojos por mes entre los años 1986 y 1988. El número de desalojados de este trienio superaba los 35.000» (González y Nahoum, 2011: 60).

En 1989, Washington Benavides escribió «Milonga del desalojado», musicalizada por Enrique Rodríguez Viera:

Soy un hombre del norte
y de Curticeiras me vine hace tiempo,
levantando paredes
aquí entre las chacras yo fui ladrillero.
Con mujer y dos hijos me vine
viviendo en Sayago,
pero la cosa es gemida
en seguro de paro, parado.
Y con otras familias vinimos
buscando techar la miseria.
Y en los viejos hoteles
una flor pusimos a la Ciudad Vieja.
Un malvón y un canario pusimos,
que fue como un canto,
pero la cosa es gemida desalojado
(W. Benavides, E. Rodríguez Viera y C. Benavides, 1993).

El protagonista de la canción ha emigrado desde Rivera a Montevideo, del mismo modo que otras personas, desde mediados del siglo pasado, se han aproximado al cinturón periférico de la capital en busca de empleo y condiciones de vida. Otro ejemplo que queremos mencionar es el de la canción «Me solta Montevideo», del artiguense Ernesto Díaz (2014). Aquí, a la típica historia de la emigración hacia la capital y las dificultades económicas y culturales

³ Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda por Ayuda Mutua, organización social que reivindica la promoción de viviendas accesibles mediante la organización cooperativa.

propias del desarraigo, debe agregarse la pertenencia a una comunidad que se comunica en portuñol. La angustia del protagonista se enfrenta a una ciudad personificada que lo aprisiona y no lo deja irse, ni encontrar medios de vida dignos.⁴

¿Los hijos del mar?

Otra variante simbólica que aborda la tensión entre el «adentro» y el «afuera» en los procesos de construcción identitaria se relaciona al imaginario de Uruguay como país de inmigrantes. La «Suiza de América», el país que recibiera a los europeos que huían de las guerras de principios del siglo xx, parece considerarse hospitalaria, al punto de identificarse con la infortunada frase que pronunció el presidente argentino Alberto Fernández: «Los mexicanos salieron de los indios, los brasileros salieron de la selva, pero nosotros, los argentinos, llegamos de los barcos» (Micheletto, 2021). Ya lo había dicho en 1997 el presidente Julio María Sanguinetti: «Todos venimos de los barcos, un barco antes o después, pero todos venimos de los barcos» (Padrón Favre, 1999: 7), negando nuestro pasado indígena.

En «Almacén de ultramarinos», Washington Benavides toma la historia de los inmigrantes llegados al puerto:

Con una estampa de santo
o un gastado crucifijo
o un rollo con la Torá
y una piedra por testigo.
[...]
Así llegó el aluvión,
con él llegó nuestro sino.
[...]
Los custodios de la aduana
no les daban ni un respiro
y miraban de reojo
aquellas gringas y gringos.
Sin embargo allí llegaban
para cambiar el destino

⁴ Para conocer más acerca de esta canción, ver la entrevista que Joaquín Peñaricano realizó a Ernesto Díaz para el semanario *Brecha*. Recuperado de <<https://brecha.com.uy/calengo/>>.

de estas tierras desoladas,
 los futuros campesinos
 [...]
 que con sangre negra o india,
 trenzaba el mundo mestizo.
 Yo solo quise que hicieras
 a todo esto, su sitio (Moraes, 2008).

Aquí se sintetiza la imagen del inmigrante, que bien puede abarcar desde la época de la colonia española hasta las olas migratorias del siglo xx. Cabe señalar para este análisis el contraste con el imaginario que reproducía Sanguinetti, aquel que coloca al inmigrante europeo como «padre fundador». En este caso, se trata de un «mundo mestizo» formado también por «sangre negra o india», aludiendo a los inmigrantes cautivos, los esclavos cuya historia está signada por la racialización, y a las culturas indígenas. Esta mención consigna al menos la presencia de los grandes derrotados.

El imaginario del Uruguay como un país formado por inmigrantes, sumado a la percepción de nosotros mismos como una sociedad tolerante y solidaria,⁵ contrasta fuertemente con el trato que reciben los actuales inmigrantes que llegan desde Venezuela, República Dominicana y Cuba, entre otros países (Uriarte y Urruzola, 2018), y se radican en Uruguay buscando mejorar sus vidas, empleados en trabajos precarios y discriminados. Estas presencias notorias en el espacio público nos interpelan acerca de la forma en que son recibidos los inmigrantes y cuestionan el imaginario mismo de la construcción de nuestra nación, «ese país que hipócritamente se dice o tiene la autoimagen de ser una sociedad tolerante, pero que oculta una profunda intolerancia hacia lo diferente o hacia las diferencias; es decir, el país profundamente conservador» (Achugar, 1992: 27).

Diferenciar al inmigrante latinoamericano del europeo no es otra cosa que una forma de la colonialidad del poder, dado que se basa en cuestiones raciales (Quijano, 2014: 98). El eurocentrismo que observamos con indulgencia se pone de manifiesto en varias obras musicales, entre las que se destaca el espectáculo que la mur-

⁵ Según se releva en la encuesta nacional sobre imaginarios y consumo cultural, el 79 % de los encuestados considera que los uruguayos somos solidarios y el 41,5 % de los montevidEOS consideran que somos una sociedad tolerante (Dominzain et al., 2014, pp. 22-23).

ga Curtidores de Hongos realizó en 2019. Allí se hace una mirada crítica a la hipocresía y la xenofobia, haciendo uso del recurso de la sátira y la ironía: «Los domingos en la rambla / el paisaje no es como antes / está lleno de inmigrantes / no se puede caminar» (2019: 23m 54s). No es casual que se hable de la rambla, lugar emblemático de Montevideo y centro de reunión de inmigrantes cubanos, que identifican ese espacio con el malecón de La Habana. Tampoco es inocente el estorbo que produce el migrante ante el ciudadano que desea caminar. Analógicamente, se evoca una supuesta molestia que provoca ese «ser extraño» que viene a interrumpir la vida «normal» del ciudadano montevideano. Para mayor ironía, esta estrofa fue entonada con la música del aviso publicitario de los productos alimenticios Emigrante.

La diáspora montevideana

Con la crisis económica y social de 2002, miles de uruguayos se fueron a Europa o a Estados Unidos en busca de un mejor sustento. Nuevamente el exilio, el adentro y el afuera, serán tema de canciones como «Los hijos de Gardel», con texto de Laura Canoura y música de Alberto Magnone:

Empezaron a soñar con el regreso
 en la puerta principal del aeropuerto
 las valijas repletas de ilusiones,
 los bolsillos vacíos y con miedo.
 Se llevaron de memoria el obelisco,
 las siluetas de la plaza Libertad
 y en el medio del pecho la nostalgia
 para abrirla en un regalo en Navidad
 [...]
 Cada tanto les mandamos unas fotos
 con la rambla o Sarandí peatonal,
 para hacerles más liviano el desapego
 al país donde se fueron a emigrar (Canoura, 2005).

El texto de Canoura evoca al ritmo del tango una nostálgica postal montevideana, aludiendo a lugares emblemáticos de la ciudad como la rambla o la peatonal Sarandí. Del mismo modo que otras ciudades tienen sus sitios emblemáticos, los que son evocados aquí son elegidos por su valor simbólico y afectivo. Para un monte-

videano, la rambla es la sinécdoque de toda la ciudad, por el mismo motivo que el malecón representa a La Habana. La relación afectiva con el espacio adquiere el valor simbólico de la identidad, aunque esta última sea diversa y más compleja que un sitio particular.

Otras canciones citan a la ciudad, la buscan, la evocan, como saciando la nostalgia de lo propio, tal es el caso de «Las ciudades son libros», grabada por Quintín Cabrera. Luego de vivir cuarenta años en España, parece invocarla:

Baldosa por baldosa
busco a Montevideo
por silencios nocturnos
y en mesas de cafés;
montones de basura
vigilan las esquinas:
el «viejito» Frugoni
tenía razón, ya ven.
Las ciudades son libros
que se leen con los pies (Cabrera, 2008: 3m 30s).

Con la cita de Frugoni, en los dos últimos versos hay una sentencia implacable: la necesidad irremediable de la presencia física.



Laura Canoura en recital con motivo de los 300 años de Montevideo, 2024

Canciones del sincretismo nostálgico

Es bastante extendida la idea de que la ciudadanía uruguaya rinde culto a la nostalgia, de que somos un país gris, pendientes de la gloria de un pasado idealizado. En este sentido, existen numerosas canciones que recogen una suerte de «herencia» cultural relacionada al paraíso perdido, al «país de las vacas gordas». Normalmente aluden a figuras sacralizadas de la cultura y el fútbol, fruto de «un país donde la falta de ritos trascendentes —y que sin embargo desde el batllismo eran/son orgullo de nuestra civilizada existencia— ritualizó el asado, el balneario y el boliche» (Achugar, 1992: 35). Llamaremos canciones del sincretismo nostálgico a un conjunto de obras que, a través de recursos como la yuxtaposición de imágenes de hitos del pasado, componen un retrato en el que se solidifica cierta identidad. Para ello, el recuerdo no se acoge pasivamente, sino que es una selección, una acción. Recordar es recortar, construir una secuencia narrativa (Ricoeur, 2004: 81) que tiene efectos sobre el presente de la enunciación.

En tal sentido, es ilustrativo el texto de la canción «Aguafuertes montevidéanas», de Bordoni y Rodríguez (1997). Se trata de una obra de pop/rock que, desde el mismísimo título, alude a la idea de la composición visual. Allí forman parte de un mismo conjunto elementos suspendidos de su temporalidad, descritos como «tercos fantasmas saliendo del cajón». Luego se suceden imágenes de la memoria individual, que parecen ser terreno de una experiencia común, como si se tratara de un caso típico, «las rabonas liceales del 76», y se le agregan presencias o ausencias de una memoria afectiva no necesariamente montevidéana, «un disco rayado repitiendo “Yesterday”» o «la tele ya no tiene a Curly, Larry y Moe». Estas referencias dan las claves de lectura para un «espíritu de época».

La radio surge como una presencia constante, en la que el fútbol se democratiza en la voz de «Solé vibrando en el parlante de la Spika». Esa mirada nostálgica se presenta devorada por el tiempo y el mundo capitalista: «Abrieron un shopping en el cine del barrio / donde venden en cuotas la foto de Dios». Hay espacio incluso para la épica popular, contenida en «las lágrimas del plebiscito del 80», o la valentía y la coherencia evocada en «la foto que falta del balazo de Brum», hombre que resistió el arresto durante el golpe de Estado de Gabriel Terra en 1933. El texto finaliza evocando la creación artística de Onetti y la hazaña deportiva de Maracaná en un mismo

plano, donde ficción y realidad se difuminan. Díaz Gray, personaje de *La vida breve* (1950), toma una copa con su creador en un encuentro que evoca el espacio del boliche o el café. Por otro lado, el gol de Alcides Ghiggia vuelve a coronar en la memoria el Campeonato Mundial de ese mismo año: «La última copa de Onetti y Díaz Grey / Un taponazo de Ghiggia rasgando el aire del tiempo / Aguafuertes montevideanas del ayer» (Bordoni y Rodríguez, 1997).

El fino autor montevideano Manuel Picón (1939-1994) compuso el disco solista *Tangos rabiosamente uruguayos* (1993).⁶ En él se incluye el tango «Dieciocho y Minas», en el que se hace referencia a tópicos «rabiosamente uruguayos»:

Y éramos todos muchachos
rabiosamente uruguayos
perdidamente inocentes
por no decir medio nabos
devotos de la Celeste
amantes del mate amargo
convictos impenitentes
por creer que pasando el faro
no había más mundo ni gente
y que Dios era uruguayo (Picón, 1993: 1m 35s).

Al lenguaje lunfardo transversal al disco (hecho de por sí relevante desde el punto de vista de las características lingüísticas rioplatenses), deben agregarse otros tópicos del imaginario, nuevamente el fútbol y «la Celeste», el mate y, sobre todo, el verso que desnuda la macrocefalia capitalina: «Creer que pasando el faro [de Punta Carretas] / no había más mundo ni gente» (Picón, 1993: 2m 02s). También se evoca a la artista popular «la reina Marta Gularte» y al Bar Facal que, si bien no está en la intersección de las calles evocadas en el título de la canción, es un café histórico de Montevideo en el que se puede ver la estatua de Gardel sentado en una mesa exterior. Si bien nos detenemos en esta canción, todo el disco de Picón evoca tópicos montevideanos.

Tabaré Cardozo es uno de los compositores más representativos del sincretismo nostálgico en numerosas canciones, desde la eviden-

⁶ Picón formaba dúo con la música argentina Olga Manzano, quien también fue su compañera de vida. El dúo cantó textos de Picón o musicalizaciones sobre obras de Neruda, Guillén, entre otros.

te «Montevideo» a «Los Draculatekas» y «El Pistola Marciscano». Esta última termina con un repaso de hitos nacionales y apellidos ilustres de la cultura montevideana, todo a través de la imitación de canillitas (vendedores de diarios) que enuncian hechos memorables. En la canción «Fotografías desordenadas» se da uno de los ejemplos más claros de yuxtaposición de imágenes, una acumulación sucesiva que construye la narrativa de un viaje nostálgico, cuyo estribillo inicia al coro de: «Control, andén, carbones del trolebús» (Cardozo, 2019). Se acumulan figuras encumbradas de la música popular como «La Perla [Negra]» (Lágrima Ríos), cantante de tango y candombe, figura central de la comunidad afrouruguaya; «Tito Cabano», compositor de tangos; «Alfredo» [Zitarrosa]; «el Saba» (José Carbajal, El Sabalero); «Numa [Moraes]»; «[Daniel] Viglietti»; «[Tito] Pastrana»; «[Roberto] Darwin»; «Dino» (Gastón Ciarlo); «el Darno» (Eduardo Darnauchans); y escritores como «el Bocha» (Washington Benavides) y «Pepe Veneno» (José Alanís).

Otra vez se hace presente «la radio gritando la hazaña de Alcides [Ghiggia]», que evoca la hazaña futbolística del Maracaná, tan arraigada en la cultura popular. Otros sucesos históricos son rememorados, como la batalla del Graf Spee en la bahía de Montevideo, la «cárcel del pueblo» del Movimiento de Liberación Nacional, entre otros.

La canción «Interiores», de Rubén Olivera, se destaca por recuperar en la memoria el espacio íntimo y, a través de los objetos y situaciones evocadas, construye un cuadro que adquiere dimensiones típicas de un sector social determinado. Se trata de lo que el escritor británico-estadounidense T. S. Eliot llamó «correlato objetivo»; es decir el empleo de «un conjunto de objetos, una situación, una serie de acontecimientos [...], de tal modo que cuando se den los datos exteriores que han de conducir a una experiencia de los sentidos, el sentimiento surja de manera inmediata» (Llovet, 2005: 100). La evocación de época reproduce la intimidad del hogar desde el inicio:

En la mesa, sandías de yeso
mil platitos cubren la pared,
un «San Jorge» cuidando la siesta
y a su lado, sonrío Gardel.

Entra el viento, juega en los caireles
si dejan abierta la puerta cancel (Olivera, 1987: 0m 29s).

El ambiente familiar, las costumbres estéticas y las supersticiones evocan una casa promedio, de un barrio de clase media baja, los ambientes, colores, olores y sonidos: «Florecían las lunas de enero / y la calle Fray Bentos olía a jazmín / madera sonora en la radio / Isolina Núñez hablaba de amor» (Olivera, 1987). La radio, omnipresente, reproduce en este caso un radioteatro en el que participa la actriz Isolina Núñez.

Las canciones del sincretismo nostálgico aquí seleccionadas son una simple muestra entre otras posibles. Hemos excluido otras por una cuestión de espacio. «Ciudad Vieja», de Carlos Vidal; «La ciudad de las caras largas», de Walter Bordoni; «Rambla sur», de LARBANOIS y Carrero; «Durazno y Convención», de Jaime Roos; «Mirlongón del Guruyú», de Roberto Darwin; «Biromes y servilletas», de Leo Masliah; «A la ciudad de Montevideo», de Daniel Amaro; «El motorman», del poeta Walter Ortiz y Ayala y Andrés Stagnaro; «El tiempo está después» y «Huella de Montevideo», de Fernando Cabrera; entre otras que bien podrían analizarse en esta misma línea.

Se trata de canciones que componen una exposición de imágenes que se sustentan en los tópicos del imaginario nacional y montevidiano: la radio, las hazañas deportivas, figuras destacadas de «la cultura», sitios emblemáticos de la ciudad, etcétera. El repertorio de elementos evocados converge en los tópicos mencionados, quizá por el hecho de que «lo maravilloso y lo sublime son experiencias escasas en nuestra historia. Es por eso que el éxodo de Artigas o el triunfo de Maracaná siguen, para algunos, ejerciendo su atractivo» (Achugar, 1992: 35). Fernando Cabrera parece concluir lo mismo en su canción «Huella de Montevideo» cuando afirma: «Nuestra crónica es breve, pocos renglones / como toda niñez, varios tropezones» (2013).

II. La música en la calle

Un hito insoslayable que tiene por intersección a la música, la ciudad y su gente está marcado por el regreso del exilio de algunos de los artistas más relevantes de la música popular uruguaya. Así lo afirma Juan Pellicer:

Su recibimiento por una caravana de automóviles que los esperaba en el aeropuerto, que a Los Olimareños los acompañó al Estadio Centenario para su actuación en vivo, y a Zitarrosa, hasta la conferencia de prensa que ofreció al retornar a su país. Esta muestra de afecto se podría interpretar como un exceso de cariño y gratitud, ya que la caravana de Los Olimareños tardó aproximadamente cuatro horas en recorrer los diecisiete kilómetros que separan al aeropuerto del Centenario (2024: 339).

Esta enorme movilización responde a un sentir colectivo espontáneo que configura lo que Raymond Williams denominó «estructuras de sentimiento», conformadas por «elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, [...] una experiencia social que todavía se halla en proceso que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada» (2009: 180). La manifestación popular visible en el espacio público puso en evidencia el sentimiento popular respecto a su lugar en las disputas simbólicas frente a la dictadura. Los conciertos en el Estadio Franzini y en el Centenario fueron custodiados por un colectivo que vislumbró la solidaridad y la resistencia, con banderas y consignas, cantos y aplausos, que materializaron un «convivio» (Dubatti, 2008) que incluyó las calles. De esta manera, la disputa simbólica también se dio en la calle, con los artistas y el público en el mismo tiempo y espacio. Esta teatralidad de la resistencia también llevó a la canción al espacio público.



Manifestación de bienvenida a Alfredo Zitarrosa en el retorno de su exilio.
Rambla de Montevideo, 31 de marzo de 1984

La «alta cultura» se distingue por tener sus propios «templos», los teatros o instituciones oficiales donde el público asiste «a la cultura». Actualmente, el paradigma de la democracia cultural rechaza esta estratificación simbólica y propone otras variantes. Son ejemplo de ello los diferentes talleres culturales ofrecidos por los Municipios, y resulta por demás esclarecedora la polémica que, a propósito de los talleres de cumbia villera que ofrecía el Ministerio de Educación y Cultura, en 2009 mantuvieron el entonces director nacional de Cultura Hugo Achugar y Federico García Vigil, exdirector de la Orquesta Filarmónica de Montevideo

En este mismo sentido, es destacable el número de espectáculos multitudinarios al aire libre que se han desarrollado en los últimos tiempos, incluyendo el festival Montevideo Late y los festejos de los trescientos años de la capital del país. En el primer caso, se trató de un festival que convocó a diferentes artistas, todas ellas mujeres (en el marco del Día Internacional de la Mujer), de diversos estilos y edades. Las entradas fueron accesibles, y la concurrencia, enorme. El segundo evento tuvo entrada gratuita y varios escenarios. Los organizadores estimaron la concurrencia en más de 250.000 personas para ver a los 600 artistas que participaron. Resta ahora fortalecer el acceso de la ciudadanía, ya no al consumo de productos culturales, sino a su producción. En este sentido, resulta alentador el incremento de espacios de talleres para el aprendizaje y la práctica artística a los que la ciudadanía también tiene derecho. Un ejemplo visible es la congregación de jóvenes que se movilizan en el espacio público en torno al rap, de manera autónoma y masiva, que han encontrado una nueva forma de vivir la música, ya sea en el callejón Frugoni —entre la Biblioteca Nacional y la Universidad de la República— o los sábados de noche en la Plaza Independencia, al pie mismo de la estatua ecuestre de Artigas. Los desafíos venideros nos invitan a pensar y debatir sobre la manera en la que nos seguimos reconociendo y cantando.

Referencias bibliográficas

- ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS. *Diccionario del español del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.
- ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la Medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.
- BENEDETTI, Mario. «El desexilio», en *El País*, Madrid, 18 de abril de 1983. Recuperado de <http://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html>.

- DOMINZAIN, Susana; Rosario RADAKOVICH; Deborah DUARTE y Luisina CASTELLI RODRÍGUEZ (Comps.). *Imaginarios y consumo cultural: tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural. Uruguay 2014*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar; Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura, 2014.
- DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- DUFFAU, Nicolás (Coord.). *Identidades e imaginarios en Montevideo: 300 años en cuerpo y alma*. Montevideo: Intendencia de Montevideo, 2023.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- GONZÁLEZ, Gustavo y Benjamín NAHOUM. *Escritos sobre los sin tierra urbanos: causas, propuestas y luchas populares*. Montevideo: Trilce, 2011.
- LLOVET, Jordi. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- MARTÍN QUIÑA, Guillermo y Valeria SAPONARA SPINETTA. «La música como actividad creativa. Trabajo, sensibilidad y política», en RADAKOVICH, Rosario y Ana Elisa WORTMAN (Coords.), *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI*. Buenos Aires: Teseo, 2019.
- MICHELETTO, Karina. «Barcos, indios y cómo pensar quiénes somos», en *Página 12*, Buenos Aires, 13 de junio de 2021. Recuperado de <<https://www.pagina12.com.ar/347846-barcos-indios-y-como-pensar-quienes-somos>>.
- PADRÓN FAVRE, Óscar. *No venimos solo de los barcos: hacia un nuevo paradigma genealógico para el Uruguay del siglo XXI*. Durazno: Edición del autor, 1999.
- PELLICER, Juan. «Aportes a la la canción popular de Montevideo», en FREGA, Ana (Coord.), *Montevideo: trescientos años, trayectos, miradas, imágenes*. Montevideo: Intendencia de Montevideo, 2024.
- PICÚN, Olga. «La música popular uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión», en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, n.º 03-04, 2011, pp. 33-44.
- QUIJANO, Aníbal. «Colonialidad del poder y clasificación social», en DE SOUSA SANTOS, Boaventura y María Paula MENESES (Eds.), *Epistemologías del Sur*. Madrid: Akal, 2014, pp. 67-107.
- RADAKOVICH, Rosario. «Intersecciones entre lo culto, lo popular y lo tecno-audiovisual», en DOMINZAIN, Susana; Rosario RADAKOVICH; Deborah DUARTE y Luisina CASTELLI RODRÍGUEZ (Comps.), *Imaginarios y consumo cultural: tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural. Uruguay 2014*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar; Dirección Nacional de Cultura, MEC, 2015, pp. 43-100.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- URIARTE, Pilar y Juana URRUZOLA. «Las mujeres, los niños y las niñas también migran. Corrientes migratorias latinoamericanas en Uruguay desde una perspectiva de género», en *Revista Encuentros Latinoamericanos* (segunda época), vol. 2, n.º 2, 2018, pp. 23-48.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Anagrama, 2009.

Discografía

- BENAVIDES, Washington; Enrique RODRÍGUEZ VIERA y Carlos BENAVIDES. *Las milongas* [casete]. Montevideo: Sondor, 1993.
- BORDONI, Walter y Gastón RODRÍGUEZ. *Aguafuertes montevideanas* [CD]. Montevideo: Ayuí, 1997.
- CABRERA, Fernando. *Viva la patria* [CD]. Montevideo: Ayuí: 2013.
- CABRERA, Quintín. *Naufragios y palimpsestos* [CD]. España: Factoría Autor, 2008.
- CANOURA, Laura. *Esencia / Dos* [CD]. Montevideo: Bizarro Records, 2005.
- CARDOZO, Tabaré. *Murga & Rock* [CD]. Montevideo: Montevideo Music Group, 2019.
- CURTIDORES DE HONGOS. *Tenfield oficial. 6ª Etapa 2019. Liguilla*. YouTube, 7 de marzo de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=e5iazWreWqw>>.
- DÍAZ, Ernesto. *Cualquier uno* [CD]. Montevideo: Ayuí, 2014.
- LARBANOIS, Eduardo y Mario CARRERO. *Identidades* [CD]. Montevideo: Orfeo, 1996.
- . *Cometas sobre los muros* [CD]. Montevideo: Ayuí, 1998.
- MORAES, Héctor Numa. *El muchacho propone* [LP]. Montevideo: Orfeo, 1986.
- . *Almacén de ultramarinos* [CD]. Montevideo: Ayuí-Tacuabé, 2008.
- OLIVERA, Rubén. *Interiores* [CD]. Montevideo: Ayuí, 1987.
- PICÓN, Manuel. *Tangos rabiosamente uruguayos* [CD]. Madrid: Tecnosaga, 1993.
- SORIA, Abel. *El diablo, las minifaldas y el ángel* [LP]. Montevideo: Sondor, 1974.