



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

Guitarra Olimareña: de lo regional a lo local en la práctica guitarrística de la milonga “A Don José”, de Ruben Lena

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes. Mención Musicología

Gonzalo Victoria Farez

Profesor guía:

Mauricio Valdebenito Cifuentes

2015

A Oscar Prieto y Beatriz Bustamante

AGRADECIMIENTOS

A mi compañera Analia y a mis padres Mario y Siria por el apoyo y estímulo constante. Agradezco también a mi profesor guía Mauricio Valdebenito por sus fundamentales orientaciones, por la amistad y la guitarra.

A Julio Mendívil y Christian Spencer por sus sugerencias.

A mis compañeros del Magíster, particularmente a Pablo Mendez, Federico Eisner, Diego Gómez y Luz María Saitúa por los momentos compartidos.

También quiero agradecer profundamente a:

Rodrigo Torres, Coqui Ortiz, Jorge Martínez Flores, Rodrigo Lena, David Tokar, Alfredo Colmán, Rubén Olivera, Marcelo Fernandes, Gustavo Goldman, Rodrigo Abella y Leonardo Carlini.

ÍNDICE

Introducción.....	8
Capítulo 1: Guitarra popular en Uruguay en la década de 1960	11
1.1. La guitarra y los cantores solistas	12
1.2. La Canción Protesta, las canciones humanas uruguayas en el foco Latinoamericano	20
1.2.1. Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti	24
1.2.2. Ruben Lena y “A Don José” en Treinta y Tres	37
1.3. Las fronteras permeables: el mosaico guitarrístico regional	42
1.3.1. Guitarra rioplatense en relación al <i>violão gaúcho</i>	43
Capítulo 2: La Milonga Oriental	50
2.1. Escenas musicales: discusiones sobre la milonga en el contexto uruguayo, argentino y brasileño desde la década de 1960	57
2.1.1. Carlos Vega: consideraciones y alcances del término <i>especie</i>	68
2.1.2. Tres canciones, tres milongas características: “Las dos querencias”, “Milonga para una niña” y “Milonga de andar lejos”.71	
2.2. Los payadores orientales	76
2.2.1. Guitarrismos y variantes de la milonga de payador	76
2.2.2. El caso de Carlos Molina: payador referente en el Río de la Plata.....	80
2.3. “A Don José” y las traducciones musicales: versiones de la canción y del género	85
2.3.1. Usos, significaciones y apropiaciones de la canción	85
2.3.2. Idiomatismos guitarrísticos locales y translocales en el género y la canción	92

Capítulo 3: Escena musical en Treinta y Tres	100
3.1. Con las manos del oficio: guitarristas de Treinta y Tres	101
3.1.1. Guitarras en la radio: “Domingos Alegres” y “Del canto nuestro”	111
3.2. Peña “El Oriental”: memoria y resistencia	119
3.2.1. Los Arrayanes: el contexto barrial de la peña	126
3.2.2 - la institucionalidad local desde la intemperie: músicas y músicos subalternos ante la hegemonía de la Casa de la Cultura	129
3.3. Retrospectiva de la canción “A Don José”: del Himno Popular y Cultural al foco local olimareño	133
Conclusiones	138
Bibliografía	142
Índice de Anexos	153

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura 1: Fragmento de “Yo no canto por la fama” de Osiris Rodríguez. P. 14
- Figura 2: Fragmento de “Coplitas al cencerro” de Héctor Umpiérrez. P.16
- Figura 3: Fragmento de “Nenena” de Simoes , Benavides y Moraes. P. 17
- Figura 4: Fragmento de “Hermano toma esta copla” de Cabrera y Grau. P. 18
- Figura 5: Fragmento de “A desalambrar” de Daniel Viglietti. P. 23
- Figura 6: Fragmento de “A desalambrar” versión Víctor Jara. P. 23
- Figura 7: Motivo principal de “A Don José”; Nene Elías. P. 38
- Figura 8: Fragmento de “Historia de Juan Fiel” de Alfredo Ziarrosa. P. 38
- Figura 9: Ejemplo de Milonga Oriental. P. 52
- Figura 10: Ostinato de Milonga Oriental. P.53
- Figura 11: Variante de ostinato de Milonga Oriental. P. 53
- Figura 12: Fragmento de “El rancho e la Cambicha” de Millán Medina. P. 60
- Figura 13: Fragmento de “Señor presidente” de Aníbal Sampayo. P. 62
- Figura 14: Fragmento de “Canto dos livres” de Cenair Maicá. P. 63
- Figura 15: Fragmento de “Ramilonga” de Vitor Ramil. P. 67
- Figura 16: Fragmento de “Milonga paraguaya” de Jorge Drexler. P. 67
- Figura 17: Fragmento de “Las dos querencias” de Víctor Lima. P. 72
- Figura 18: Fragmento de “Milonga para una niña” de Alfredo Zitarrosa. P. 73
- Figura 19: Fragmento de “Milonga de andar lejos” de Daniel Viglietti. P. 75
- Figura 20: Variante de arpeggio de Milonga Oriental. P. 79
- Figura 21: Variante de milonga: campo ciudad. P. 79
- Figura 22: Variante de milonga: modo mayor. P. 79

- Figura 23: Variante de milonga: Isla Patrulla. P. 80
- Figura 24: Floreo tocado por Álvaro Peralta. P. 80
- Figura 25: Floreo tocado por Carlos Molina P. 83
- Figura 26: Fragmento “A Don José” versión cero. P. 94
- Figura 27: Fragmento de “A Don José” versión Los Fogoneros. P. 95
- Figura 28: Riff de guitarra en “A Don José”. P. 97
- Figura 29: Horacio Fernández en su casa, Treinta y Tres, Uruguay. P. 104
- Figura 30: Jorge Bentancour en su casa, Treinta y Tres, Uruguay. P. 105
- Figura 31: José Mederos en su casa, Treinta y Tres, Uruguay. P. 106
- Figura 32: Fragmento de milonga tocada por Níber Rodríguez. P. 106
- Figura 33: Fragmento de polca tocada por Níber Rodríguez. P. 107
- Figura 34: Níber Rodríguez en su casa, Treinta y Tres, Uruguay. P. 108
- Figura 35: Sergio Cabrera en Radio Patria, Treinta y Tres, Uruguay. P. 109
- Figura 36: Bar de Calda, Treinta y Tres, Uruguay. P. 110
- Figura 37: Programa “Raíces Olimareñas”, Radio Patria, Treinta y Tres, Uruguay. P: 112
- Figura 38: Escena de músicos durante el programa “Domingos Alegres”. Difusora Treinta y Tres, Uruguay. P. 115
- Figura 39: José Giménez en la peña “El Oriental”. Treinta y Tres, Uruguay. P. 119
- Figura 40: Escena de la peña “El Oriental”. P. 126
- Figura 41: Vista exterior de la peña “El Oriental”. P. 128
- Figura 42: Vista de la calle de la peña “El Oriental”. P. 129
- Figura 43: Mapa relacional de la escena musical de Treinta y Tres. P. 132

INTRODUCCIÓN

Llegar a Treinta y Tres, mi ciudad natal en Uruguay, después de estar viviendo durante varios años en Santiago de Chile fue la experiencia que configuró mi entusiasmo por realizar esta investigación. El interés que causó “A Don José”, canción de Ruben Lena creada en 1961 y dedicada al prócer José Artigas, en mi actividad como músico, pasó por varias etapas. Al comienzo, en mi formación de niño, aprenderla era el desvelo. Luego fue solo una más de las canciones trilladas del repertorio del dúo Los Olimareños, la cual me producía una especie de rechazo inmediato por haberla escuchado tantas veces, y además percibía una aparente simplicidad instrumental que no era atractiva para mí en ese momento. Pero fue en diciembre del año 2014 que encontré el audio de una versión de “A Don José” contenida en un disco que la dictadura militar uruguaya impulsó por todo el país, con una propuesta que me causó, luego del desagrado inicial por el discurso contenido en ese *Album de la Orientalidad* (1975) y por la iconografía asociada a la estética patriota del régimen, mucha curiosidad por la utilización que hicieron de esa canción con la cual compartimos el mismo lugar de nacimiento. Al avanzar en la escucha de otras versiones, me di cuenta que se trataba de uno más de los numerosos capítulos que había tironeado a esta milonga desde sectores políticos opuestos, articulados desde los puntos más altos del poder y la censura en caso de la dictadura y, al mismo tiempo, apropiado desde grupos que defendían una visión del Uruguay socialista que operaba desde los movimientos sindicales, desde la clandestinidad, la cárcel o el exilio.

A partir de ese momento comencé la búsqueda casi obsesiva por la línea de vida que esta canción emblemática fue destacando sobre el contexto socio-político nacional desde su nacimiento en Treinta y Tres hasta la actualidad. Los componentes que sostienen la canción motivaron el propósito de observarla

cuasi quirúrgicamente, dando principal protagonismo a la guitarra y a la milonga, entendidas como objeto cultural y como género contenedor, respectivamente. Además, los datos de prensa local y los trabajos que refirieran a la canción no eran abundantes, de forma que la principal información para su reconstrucción estaba en la propia música y en los elementos contextuales. Revisé bibliotecas públicas y privadas, conversé con aficionados a la historia local, escuché un gran número de interpretaciones de la canción y entrevisté a músicos y oyentes en general sobre sus impresiones al oírla.

El horizonte de referencia teórica sobre este tema en la musicología uruguaya está dado por el gran volumen de los trabajos de Lauro Ayestarán, los libros de César Viglietti sobre el folclore en el Uruguay, la permanente preocupación de Aharonián y Paraskevaídís por la música en relación a los contextos socio-políticos de la historia reciente, los artículos sobre la guitarra y las expresiones de la música popular de Fornaro, Goldman y los trabajos de Rubén Olivera sobre músicos populares uruguayos. En relación a los trabajos locales, el más importante es el de Prieto y Bustamante, abarcando las áreas de la guitarra, la milonga y los estudios antropológicos en todo el departamento de Treinta y Tres.

Toda esa recolección de datos parecía no dar respuesta exacta a lo que me estaba planteando: ¿cómo esta canción, que nació como una música para niños, pudo ser representante de los sectores más conservadores y de los grupos de lucha revolucionaria al mismo tiempo? ¿Qué elementos contiene para ser la canción emblemática del Uruguay contemporáneo? Esto remitió a cuestionarme cuáles han sido las funciones que la guitarra y la Milonga Oriental, un tipo particular de ejecución guitarrística de ese género, han tenido en el desarrollo de la *biografía social* de “A Don José”, miradas en un constante flujo de localidad y regionalismo que articulan las historias de vida de los músicos abordados en las distintas *escenas musicales*.

La hipótesis de trabajo radica en que a través de un creciente distanciamiento del Uruguay pre-moderno y *oriental*, que se produjo tanto en el acontecer socio-político nacional como en la reconstrucción de la figura de Artigas en particular, esta canción ha contribuido a un consenso sobre su propio rol, si se quiere, a cierta apatía política: de un “A Don José” vinculado a un patrimonio ideológico partidario determinado, hacia un “A Don José” *de todos*.

Este trabajo está dividido en tres capítulos, donde cada uno focaliza sobre distintos componentes que integran la canción. En el primer capítulo se propone un panorama sobre la guitarra popular en el Uruguay a partir de la década de 1960. En el capítulo dos, el tema central es la Milonga Oriental, con una mirada crítica sobre los mapas milongueros estáticos que conforman el área de dispersión del género. En este sentido se proponen otras configuraciones regionales que mantienen la presencia de la milonga, mayoritariamente en el territorio uruguayo, algunas Provincias argentinas, el Estado de Río Grande do Sul (Brasil) y el sur paraguayo.

En el último capítulo se analiza un caso de estudio local que enmarca una *escena musical* de Treinta y Tres, donde el cruce conceptual con marcos teóricos de *lo barrial* y las relaciones de poder dan paso a una consideración final: la retrospectiva de la canción “A Don José”, vista en el marco local de donde surgió, pero desde la actualidad.

La búsqueda general del trabajo se puede definir en el intento de instalar la discusión sobre esta canción que gravita entre los estudios culturales de los instrumentos musicales y la configuración de las rutas milongueras de la región, dando cuenta de una red de significación política sobre un mapa relacional que constantemente está redefiniendo los alcances y límites del espacio urbano donde estas ideas se encarnan.

CAPÍTULO 1

GUITARRA POPULAR EN URUGUAY EN LA DÉCADA DE 1960

El propósito de este capítulo es abordar el estudio de la guitarra popular a partir de su función social en distintos ámbitos del Uruguay desde los inicios de la década de 1960. Al comienzo se presentarán algunos elementos que permitan ubicar al movimiento guitarrístico uruguayo, para luego ahondar en ejemplos regionales, relacionados a la presencia del instrumento en el ámbito latinoamericano, específicamente en Argentina y Brasil. Además, está presente el foco local vinculado a la canción “A Don José” de Rúben Lena, como elemento que articula los flujos de información contextual de la región y del país con la localidad de Treinta y Tres. Es importante señalar que al comenzar la década de 1960 los acontecimientos musicales del país, en relación a la guitarra, se veían enmarcados en el auge del Canto Popular, con las principales figuras de dicho movimiento como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, con la presencia del payador, tanto en el interior como en Montevideo, solistas, dúos y conjuntos¹. Para acotar el universo guitarrístico del Uruguay, se considerará a la guitarra acompañante del solista con ejemplos característicos del repertorio de cada músico seleccionado. De esta manera, no se abordará en profundidad otras formaciones porque indirectamente estarán presentes en diversas secciones del trabajo; tal es el caso de las guitarras de Zitarrosa, compuestas por tres guitarras y un guitarrón y el toque de Los Olimareños.

En este sentido, es de relevancia aclarar que la trascendencia social de la guitarra solista se vio inmersa en quienes defendían lo “auténtico” nacional, o

¹ La guitarra eléctrica ya tenía algunos exponentes importantes y las primeras bandas de Rock se estaban formando. No obstante, nos centraremos en la guitarra acústica por ser la que genera unidad con la investigación presente.

más bien lo no-argentino, como el caso de Osiris Rodríguez Castillos; en los que desarrollaban su propuesta contestataria vinculada a la izquierda, como Numa Moraes, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau y Marcos Velásquez, en los que eran cercanos a una temática campera, tradicionalista y vinculado a la derecha como Santiago Chalar; y los payadores comprometidos con el cambio social, enfrentados, a veces a duelo, con los payadores conservadores. Pero todos los anteriores tenían en común sus característicos y elaborados *guitarrismos*² que constituyen la memoria sonora de sus personalidades artísticas.

1.1. La guitarra y los cantores solistas

Los solistas que abordaremos en estas líneas representan una forma de tocar que contiene el dominio técnico instrumental con los rasgos que permiten una clara identificación del músico por parte del oyente. Se trata de guitarristas cantores que son reconocidos por el público uruguayo, debido a la gran producción de discos, a la instalación de canciones que se convirtieron en referentes al comienzo de la década de 1960 y, por ende, a su contribución en la construcción del nuevo Canto Popular.

Pero, ¿qué elementos definen a la figura del cantor popular y qué rol cumple la guitarra en este contexto? Podemos enmarcar al cantor y su guitarra como un sistema cultural entendido desde su práctica social dentro de una malla de relaciones de poder, de ideas y en un contexto socio-espacial determinado. Dicho contexto es el del Uruguay convulsionado de los sesenta, posterior al triunfo de la Revolución Cubana, a la creación de movimientos revolucionarios y a la escalada anticomunista que a partir de los gobiernos de Benito Nardone,

² Este término refiere a los usos interpretativos de estos músicos en relación a los modos de tocar el instrumento.

Pacheco y Bordaberry consolidó la antesala de la dictadura militar de la década siguiente.

Por ello, la función del cantor popular en esa coyuntura fue diversa, presentando por un lado propuestas comprometidas con los movimientos de izquierda y por otro lado, exponentes que se caracterizaron por su apoyo a los grupos conservadores. Se entiende a la guitarra como un objeto articulador de realidades socio-políticas y que penetra las historias de vida de estos músicos y del público, dando espacio a un nuevo enfoque en el área de los “estudios culturales de los instrumentos musicales” (Dawe 2013: 6).

Según Julio Mendivil, “los instrumentos musicales funcionan como una superficie sobre la cual proyectamos la imagen de lo que somos o, mejor dicho, de lo que queremos ser como individuos o colectividad”³. Siguiendo estas ideas, el cantor popular y su guitarra se inscriben en la construcción de narrativas sociales de su tiempo y de sus lugares, expresándose como depositarios de una demanda política, de una necesidad de construcción de nacionalismos y en otros casos como continuadores de una línea latinoamericanista.

Sin recurrir al binomio rural-urbano es importante comprender a este grupo de músicos como representantes de un imaginario gaucho, es decir, como músicos comprometidos con un pasado heroico que toma ribetes de conservadurismo en el caso de los músicos defensores de la tradición y las autenticidades orientales (léase no-argentinas) y de lucha por la liberación nacional en el caso de los comprometidos con sectores de la izquierda uruguaya.

Osiris Rodríguez y su milonga “Yo no canto por la fama”⁴: Osiris, es nacido en Montevideo en el año 1925. Su figura es una de las más relevantes de la

³ Julio Mendivil. 2015. “Los instrumentos musicales como herramientas de cultura” en *Suburbano*. Disponible en <http://suburbano.net/los-instrumentos-musicales-como-herramientas-de-cultura/> (última consulta 2 de noviembre de 2015).

⁴ Disco *Canción para mi Río*. 1962. Sello Antar-Telefunken (FP 33-035).

canción popular de proyección folclórica en el Uruguay. Fue escritor, compositor, luthier y pedagogo que dejó marcado una impronta de excelencia tanto en su dominio instrumental, su búsqueda poética y sus complejas creaciones instrumentales que acompañaban sus recitados.

Esta milonga conforma una manera de tocar muy característica de Osiris, donde se va escuchando los densos y elaborados trabajos de arpeggios, en la tonalidad de mi menor, mientras el canto se desarrolla.

El autor incluyó en otros discos⁵ esta milonga y constituye una de sus canciones emblemáticas. Diversos autores han grabado música de Osiris, tal es el caso de Los Olimareños, Zitarrosa, Numa Moraes, Marcos Velásquez, entre tantos otros uruguayos. También su obra fue difundida en Argentina y Brasil por músicos muy reconocidos de esos países. Su música fue escrita, en gran parte, en pentagrama, “demostrando constancia y dedicación para con sus obras [...] lo que aseguraba al menos su perduración, aunque no el olvido” (Nazabay 2009: 97).



Figura 1⁶: Introducción de “Yo no canto por la fama” (Osiris Rodríguez).

Santiago Chalar y la milonga “Décimas al cencerro”⁷ de Héctor Umpiérrez: El verdadero nombre de Chalar era Carlos Paravís, un médico nacido en

⁵ Disco *El forastero*. 1966. Sello RCA Víctor (AVI 3663) Argentina. Disco *Cimarrones*. 1973. Sello Sondor (33.132) Montevideo.

⁶ Se aclara que todas las transcripciones son de Gonzalo Victoria.

⁷ Disco *Por milonga, cifra y estilo*. 1984. Sello Sondor (8.385-2) Montevideo.

Montevideo en 1938. Se lo vincula con la ciudad de Minas, capital del Departamento de Lavalleja, porque allí se radicó desde el año 1974 y realizó junto al poeta minuano Santos Inzaurrealde la emblemática canción “Minas y abril”. “La voz y guitarra de Chalar y la vena poética de Inzaurrealde dieron origen a ‘Minas y abril’, que más que un tema es hoy una especie de himno para los nativos de esa ciudad y también de otros rincones del departamento de Lavalleja⁸”.

En su programa radial, Rubén Olivera, compositor, intérprete y docente uruguayo, señala sobre Santiago Chalar:

[...] su forma de tocar la guitarra tiene más de Atahualpa Yupanqui que de Osiris [Rodríguez]. Un color cálido y mate, debido a no utilizar casi la uña, así como *cerdeos* de cuerdas no corregidos en las grabaciones, mostraron su clara preferencia por una expresividad ajena a la limpieza aséptica⁹ del sonido. A esto se le suma, en algunos casos, la opción por afinar la guitarra un poco más bajo que lo habitual, dándole al instrumento una sonoridad más pastosa [...] con la guitarra logró un difícil equilibrio: tocar con destreza académica pero con sabor de músico popular [...].¹⁰

En el siguiente fragmento, podemos ver la introducción completa de las “Coplitas al cencerro”, del payador Héctor Umpiérrez, que realiza Santiago Chalar.

⁸ Guillermo Pellegrino. 2011. “La guitarra y el canto criollo”. En *Revista literaria Azularte*. Disponible en <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2011/08/guillermo-pellegrino-la-guitarra-y-el.html> (última consulta 22 de julio de 2015).

⁹ Olivera se refiere al sonido sin ningún tipo de ruidos provocados por el contacto del dedo-uña con la cuerda, trasteos correspondientes a un toque potente o *cerdeos* a causa de pisar de forma débil los espacios de la guitarra con la mano izquierda (esto último se debe, en muchas ocasiones, al lugar dentro del espacio de la guitarra en donde se pisa con el dedo).

¹⁰ *Sonidos y silencios*. Programa emitido por Emisoría del Sur, desde el año 1996. Disponible en <http://www.emisoradelsur.com.uy/innovaportal/v/14883/30/mecweb/notas-sonidos-y-silencios?breadid=null&3colid=14923> (última consulta 20 de julio de 2015).

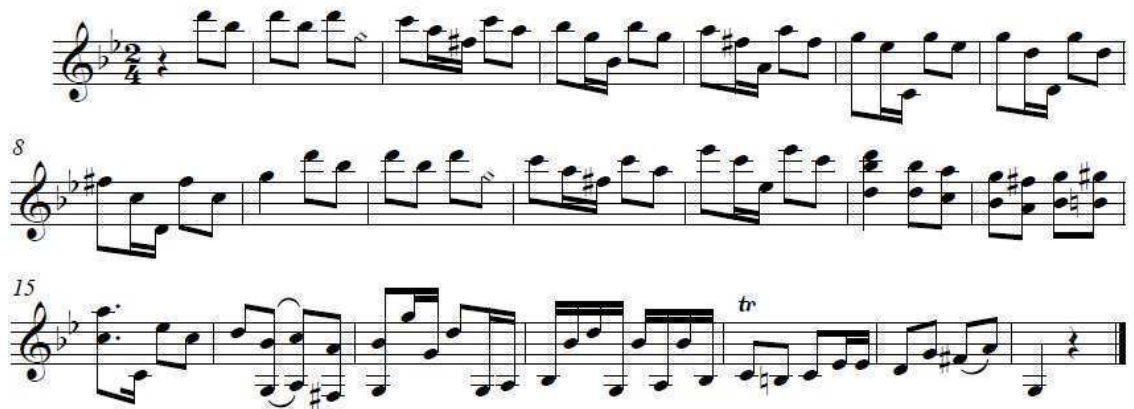


Figura 2: Introducción de “Coplitas al cencerro” (H. Umpiérrez).

Numa Moraes nació en Tacuarembó en 1950. Sus emblemáticas canciones como “La patria compañero”, La “Filadelfia real”, entre otras, posicionaron a este músico entre los más destacados de la generación del Canto Popular de la década de 1960.

Al igual que sucede con Treinta y Tres y ese “micro-mundo” olimareño, ocurrió en Tacuarembó con el ambiente de músicos y poetas que de esa zona del norte uruguayo salieron. Tal es el caso del llamado *Grupo de Tacuarembó*, músicos que estaban trabajando alrededor de la figura del poeta Washington Benavides. De ese grupo proviene, entre otros, Numa Moraes.

La canción “Nenena”¹¹ es un vals criollo de Simoes , Benavidez y Moraes. En el siguiente fragmento se puede ver la introducción completa de la canción, donde al oír las grabaciones se percibe un uso académico de la guitarra por parte de Moraes. Esto no es casual, pues realizó estudios de guitarra clásica en Uruguay y luego en la etapa del exilio¹² en Holanda. De todas maneras, siempre su música ha circulado por el mundo de la guitarra popular y los festivales de folclore.

¹¹ Disco *Canto pero también puedo*. 1970. Sello Orfeo (disco presentado por Daniel Viglietti).

¹² Su etapa en el exilio lo llevó a vivir en Argentina, Chile, Cuba, Suecia, Francia y por último en Holanda.

La utilización del *capotasto* en el espacio quinto de la guitarra en esta canción produce un interesante rasgo que da cuenta de la elección del músico por un registro agudo, en coherencia con su tipo de emisión y registro vocal.

Al regreso al país, incursionó en la radio, actividad que mantiene hasta la actualidad, dedicando, junto a Alfredo Escande, un espacio semanal a la guitarra.



Figura 3: Introducción de “Nenena” (Simoes, Benavides, Moraes).

Anselmo Grau y la milonga “Hermano toma esta copla” de Roberto Cabrera y Anselmo Grau: nacido en Montevideo en 1930, la figura de Grau gravita como un personaje imprescindible en la historia de la música popular uruguaya. Trabajador de radio y televisión con programas donde se tocaba y cantaba en vivo, dio espacio a la mayoría de los que luego fueron representantes de la generación de 1960. Los programas que tuvo fueron *Esta tarde en lo de Anselmo* y *Guitarreada de la juventud*¹³. Fue estudiante oyente de los cursos de Lauro Ayestarán en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República.

Podemos ubicar a Grau como un conector de la generación de Osiris con la generación de Viglietti, Zitarrosa, entre otros. Mantuvo proyectos musicales a

¹³ Junto a Jorge Luis Orstein.

dúo, cuarteto y conjuntos donde interpretaba tanto música nacional como argentina.

Grau se exilia en Argentina luego del Golpe de Estado, al encontrarse prohibido. Vivió en Buenos Aires, trabajando de enfermero, hasta su regreso al Uruguay, en el año 1985. Es creador de canciones muy reconocidas como la milonga “Otra cosa es con guitarra”, “Está disculpado”.¹⁴

[...] Anselmo Grau reúne las características de varios solistas de la generación del sesenta: buen intérprete de guitarra (nuevamente aparece Atilio Rapat como maestro del instrumento), cantor sin grandilocuencia que hace sus primeras incursiones en la fonoplatea de la radio El Espectador), escritor de poemas y cuentos además de canciones, interesado en el aprendizaje y la investigación dentro del terreno de las tradiciones folclóricas [...] y un buscador consciente de elementos [...] con los cuales desarrollar un camino musical *a la uruguaya* [...] (Olivera 2010: 52).

Grau falleció en el año 2001. La milonga “Hermano toma esta copla”¹⁵ presenta un contrapunto constante entre los bajos y la voz más aguda. La introducción completa se transcribe a continuación.

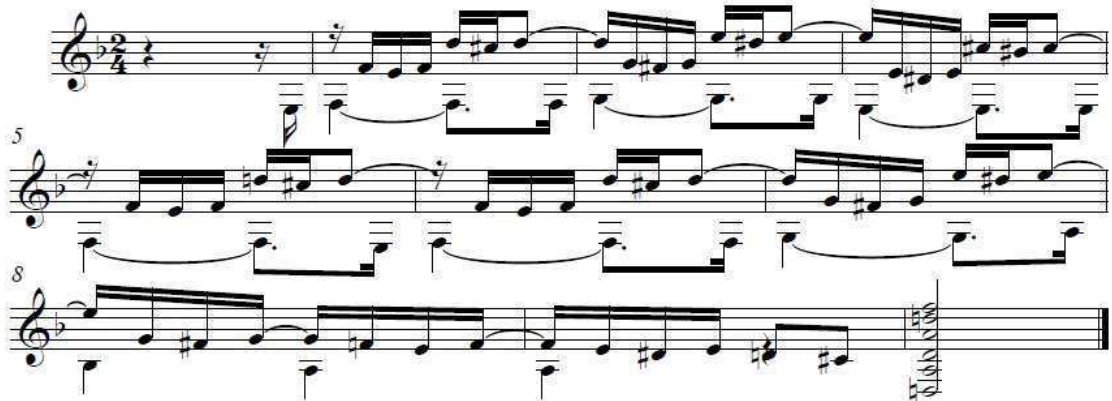


Figura 4: Introducción de “Hermano toma esta copla” (Cabrera, Grau).

¹⁴ Esta canción, en co-autoría con C. Cresci, surgió en respuesta de la creación “Disculpe” de Hugo Ferrari, vinculado al conjunto reaccionario Los Nocheros, que durante la dictadura fueron muy cercanos al régimen.

¹⁵ Disco *Entonces sabrás*. 1969 Sello Orfeo (ULP 90513).

El vasto repertorio para guitarra que existe da cuenta de una creciente práctica de este instrumento en todo el país. No obstante, la figura del solista que se acompaña con su guitarra es un porcentaje muy disminuido hace ya varias décadas. La masividad de los ámbitos habituales donde se presenta este tipo de música, trae consigo el aliento a propuestas que contengan mayor uso del volumen, más elementos rítmicos y una imitación de los formatos que funcionan comercialmente, como por ejemplo las bandas con bajo eléctrico, guitarras, batería y teclado. Las distancias entre el cantor solista popular y el guitarrista solista académico se comenzaron a acortar, entendido esto como la similitud en la cantidad de público que asiste a las actividades que desarrollan. Perdura la mirada nostálgica por un pasado grandioso donde los cantores criollos eran un acontecimiento popular donde quiera que se presentaran y donde los conciertos de guitarra clásica desbordaban las salas de Montevideo y del interior del Uruguay. Sobre los cantores criollos como los payadores podemos rescatar lo que señala José Curbelo, payador referente uruguayo: "...Uruguay era la patria de los payadores, los más grandes nombres del Río de la Plata surgieron de Uruguay, debajo de cada cardo salía un payador y actualmente no hay jóvenes improvisando o hay muy poquititos...¹⁶".

En relación a los conciertos de guitarra, el caso más relevante se dio con las actividades del Centro Guitarrístico del Uruguay, institución fundada en 1937, donde figuras como Andrés Segovia, quien vivía en Montevideo, Heitor Villalobos, Abel Carlevaro, entre tantos otros, eran concurrentes y músicos de esa organización pionera en la región. Según Alfredo Escande "la fundación del Centro Guitarrístico era una señal inequívoca de que ya en aquel entonces existía en el país una larga tradición en el culto del instrumento, reflejada no sólo en el

¹⁶ Victoria Molnar. 2013. "Payadores uruguayos, ¿una especie en extinción?" en *El País*. Disponible en <http://www.elpais.com.uy/divertite/musica/payadores-uruguayos-especie-extincion.html> (última consulta 2 de noviembre de 2015).

interés que su música despertaba en los auditorios, sino también en el nivel alcanzado por los ejecutantes¹⁷”.

1.2. La Canción Protesta, las canciones humanas uruguayas en el foco Latinoamericano

Es importante tomar el peso histórico de uno de los movimientos de mayor impacto en el devenir musical nacional: el Canto Popular. Con este nombre se conoció en el Uruguay a las propuestas musicales enmarcadas en el compromiso político de un cambio hacia una sociedad más justa, entendiéndose también como una lucha contra la creciente represión estatal y, más adelante, contra la inminente llegada de la dictadura. Este fenómeno se conoció como Nueva Canción Latinoamericana y en Cuba dio inicio a la llamada Nueva Trova donde se realizó un emblemático recital el 18 de febrero de 1968 en la Sala Che Guevara de Casa de las Américas, abriendo uno de los capítulos de mayor influencia en la música popular del continente¹⁸.

Pero hay aún un antecedente que brindó la posibilidad del intercambio entre los que años más tardes serían referentes de ese nuevo fenómeno artístico que marca un impulso con conciencia de movimiento y que se llamó Encuentro de la Canción Protesta, realizado en Cuba en el año 1967. Allí participaron medio centenar de músicos y estudiosos de todos los continentes. De Uruguay fue una delegación integrada por Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Carlos Molina, Marcos Velásquez, Aníbal Sampayo, Quintín Cabrera y Yamandú

¹⁷ Alfredo Escande. 1996. “La guitarra en el Uruguay” en *El guitarrista*. [Artículo escrito en ocasión del Primer Festival Internacional de Guitarra de Montevideo septiembre de 1996]. Disponible en http://www.elguitarrista.net/articulos/la_guitarra_en_el_uruguay.html (última consulta 3 de noviembre de 2015).

¹⁸ Silvio Rodríguez. 2012. “La Nueva Trova y la nueva trova” en *Cuba Debate*. Disponible en <http://www.cubadebate.cu/opinion/2012/02/08/la-nueva-trova-y-la-nueva-trova/#.Vj16ercvflU> (última consulta 2 de noviembre de 2015).

Palacios. Todos los músicos uruguayos que integraron este grupo tuvieron una importancia notable en el desarrollo de la canción de compromiso social y político. Además, el contacto de estos músicos con colegas de otros lugares posibilitó la circulación de influencias musicales que se podrán constatar, años más adelante, en la adaptación que realizan Los Olimareños del son cubano al candombe afrouruguayo como una traducción guitarrística, por ejemplo:

[...] dos fueron los motivos principales de esta reunión de compositores, intérpretes y estudiosos de la Canción Protesta: el primero, dar respuesta a una serie de preguntas en torno a este género de composición; el segundo, interpretar sus canciones al pueblo cubano a través de la radio y televisión, en teatros y al aire libre [...] (Ossorio 1967: 137).

En función de ese Encuentro de la Canción Protesta se edita el disco *Canción Protesta – Casa de las Américas/Cuba*, con el diseño en la carátula del artista cubano Alfredo Rotsgaard, quien crea una rosa sangrante, motivo estético que se expandirá y reelaborará en todo el continente quedando como símbolo de la Canción Protesta. Para este disco, Los Olimareños grabaron la canción “El pobre y el rico” del autor uruguayo Carlos Porrini; Daniel Viglietti grabó “Canción para mi América” de su autoría; Alfredo Zitarrosa registró “Coplas al compadre Juan Miguel”.

Pero las actividades de unión de músicos comprometidos con la liberación de los pueblos a través de la figura del *hombre nuevo*, siguió realizándose en distintas ocasiones. Tal es el caso del Encuentro de Música Latinoamericana en La Habana, en 1972, donde se reunieron, entre otros, el chileno Víctor Jara, César Bolaños de Perú, Daniel Viglietti de Uruguay, Harold Gramatges de Cuba y Luigi Nono de Italia. Esta transversalidad estética se debía al debate que “los participantes dedicaron [...] para dilucidar entre lo culto y lo popular dentro de la música. A este respecto, se convino que lo más adecuado era entender lo culto y lo popular como dos lenguajes distintos, que podían servir indistintamente a la causa revolucionaria” (Velasco 2007: 147).

Daniel Viglietti, en una entrevista con el medio brasileño Carta Maior¹⁹ dice a propósito de la denominación Canción Protesta:

[...] en una etapa a muchos de nosotros nos nació una canción con determinadas características que algunos han llamado canción comprometida, canciones de lucha [*pero*] yo trato de quitar la etiqueta de protesta, compromiso, lucha, porque todas esas palabras son relativas. [...] Nueva Canción es una manera de hablar, pero lo que resume lo que yo pienso es [...] *canciones humanas*²⁰ [...]

En el panorama Latinoamericano este movimiento tomó enormes dimensiones y es reconocido como un crisol de posibilidades estéticas que acompañaron los cambios políticos en el continente. Los contextos definieron variadas prácticas musicales donde se podían ver los intentos de defensa de un modelo, como el caso del gobierno revolucionario de Cuba, o el Chile de Allende; por otra parte se podía ver una funcionalidad de denuncia contra el régimen autoritario que gobernaba, como en Uruguay, Argentina o Brasil. Siguiendo esta misma línea nos encontramos con el movimiento de la Nueva Canción pero desde el exilio, luego de la instauración de las dictaduras. Y en todo este escenario, fue la guitarra el objeto cultural transversal a todas las propuestas del movimiento.

Las canciones de Viglietti, Víctor Jara, Chico Buarque, Los Olimareños, entre tantos otros, fueron apropiadas y reelaboradas desde rasgos locales y personales por los otros músicos de esa generación. Tal sería el caso de la canción “A desalambrar” de Viglietti en la versión de Víctor Jara; o el propio Viglietti en la versión en castellano de “Construcción” de Chico Buarque. Esta especie de comunión regional Latinoamericana y Caribeña dio lugar a cruces guitarrísticos muy interesantes como el caso recién mencionado de Viglietti y Jara con la canción “A desalambrar”, donde se cambia el sentido de milonga de la versión original para llevarla a un ritmo ternario.

¹⁹ Es una publicación electrónica multimedia que nació por ocasión de la primera edición del Foro Social Mundial en enero de 2001 en la ciudad de Porto Alegre. <http://cartamaior.com.br/>

²⁰ Con esta frase, Viglietti parafrasea a los *Poemas Humanos* del escritor peruano César Vallejo.



Figura 5: Introducción de la canción “A desalambrar” en versión del autor²¹ (Daniel Viglietti).



Figura 6: Introducción de la canción “A desalambrar” realizada por Víctor Jara.²²

Muchos son los ejemplos de intercambio de canciones entre esta generación de músicos y el caso de “Oh que será” (1976) del músico brasileño Chico Buarque en versión del dúo Los Olimareños, en español y transformada en Candombe, es una más de las tantas traducciones musicales realizadas. A partir de la década de 1960 “la música popular participó en la educación sentimental y política de toda una parte de la juventud latinoamericana a través de canciones cuyas letras denunciaban la miseria social y llamaban a la revolución”.²³ Durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile se desarrolló un intenso y rico movimiento de la Nueva Canción, con exponentes como Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu, Cuncumén, los hijos de Violeta Parra, Víctor Jara, entre tantos otros que

²¹ Disco *Trópicos* (reedición). Ayuí A/E226CD, 2000 [1973].

²² Disco *Pongo en tus manos abiertas*. Jota Jota (DICAP) JJL3, 1969.

²³ Anaïs Fléchet y Marcos Napolitano. “Musique et politique en Amérique Latine, XXe-XXe siècles. Images, mémoires et sons”. En *Nuevo mundo, Mundos Nuevos*. Disponible en <https://nuevomundo.revues.org/68060> (última consulta 19 de agosto de 2015). “la musique populaire a participé à l’éducation sentimentale et politique de toute une partie de la jeunesse latino-américaine à travers des chansons dont les paroles dénonçaient la misère sociale et appelaient à la révolution”.

influenciaron el continente musical. Muchos de los músicos que formaban parte de este movimiento tuvieron que partir al exilio al llegar la dictadura que derrocó al presidente Allende, otros sufrieron el asesinato por parte del régimen de Pinochet, como fue el caso de Jara.

En el Uruguay son muchos los nombres que integran este movimiento, llamado Canto Popular, pero conocido también como Canto de Protesta, donde los exponentes más destacados, por exposición pública, fueron Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti. En la siguiente sección se abordará a estas tres figuras de la música uruguaya y esta elección obedece a que mediante ellos se advierten tres propuestas que conforman distintos usos de la guitarra, donde cada uno remite a construcciones identitarias muy claras e identificables por el público del Uruguay.

1.2.1. Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti

Los Olimareños

Los Olimareños surgen a comienzos de la década de 1960 en la ciudad de Treinta y Tres. Su nombre se debe al río Olimar, quien da ese gentilicio a todos los nacidos allí. Los integrantes, José Luis “Pepe” Guerra (1943) y Braulio López (1942), desempeñaron desde muy temprana edad distintas actividades para ayudar a sus familias, teniendo en cuenta la difícil situación económica de ambos. La unión de Braulio y Pepe se da en función de una actividad donde había muchos cantores y poco tiempo, por lo que piden que se cante en grupos. En esa instancia, comienza, tímidamente, uno de los fenómenos más relevantes que tendrá pocos años después la música popular uruguaya.

Treinta y Tres era entonces una ciudad pequeña, de unos veinte mil habitantes, con un ambiente de mucha tranquilidad, en torno a una plaza central desde donde

se puede, aún en la actualidad, ver el fin de la planta urbana y el comienzo del campo. La ciudad tenía por entonces un movimiento artístico importante y de relevancia nacional, con agrupaciones de teatro, cine club, el Teatro Municipal donde se presentaban importantes concertistas internacionales y se dictaban conferencias. Asimismo, figuras como Oscar “Laucha” Prieto, Tomás Cacheiro, Julio Macedo, Ruben Lena, Juan Baladán, entre muchos otros, formaban parte fundamental de ese particular “hormigqueo” cultural. Precisamente de ese ambiente surge el dúo Los Olimareños, con una propuesta distinta a lo que mayoritariamente se escuchaba y que, generalmente, era música argentina. Sobre esto Pepe Guerra comenta que “la gente de Treinta y Tres ya no tenía que cantar ‘Luna tucumana’²⁴, sino que podía cantarle a la luna que estaba allí en el Olimar”²⁵.

La importancia de que en Treinta y Tres estuviera un poeta como Víctor Lima y que establecieran el contacto, a través de Prieto, con Ruben Lena, fue una confluencia general de elementos que dieron forma y profundidad al dúo. Los Olimareños pasaron a ser representantes de su pueblo y de una idiosincrasia de *hombres del interior*, aspecto que hasta nuestros días se sigue notando en el Uruguay.

Treinta y Tres, como lugar del interior del país, tenía varios espacios independientes de las instituciones locales donde se tocaba guitarra y, por ello, donde circulaban los repertorios resignificados por esa vida comarcana que se vería reflejada en la literatura de Lena. Los más notorios eran:

[...] en desfiles de Carnaval, en los prostíbulos, serenatas, carreras de caballos, bares, en las pulperías (donde era común que hubiera una guitarra a disposición de quien supiera usarla, siendo bien recibido con copas pagas), barberías, casas de familia y en

²⁴ En alusión a la zamba de Atahualpa Yupanqui.

²⁵ Entrevista realizada por el periodista Jorge Traverso en el año 1989, en Canal 10, al regreso del exilio de Los Olimareños. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Epzudy6yKxw> (última consulta 20 de junio 2015).

ruedas de fogón (luego de terminadas las faenas de campo) [...] (Prieto y Bustamante 2011: 12).

De las primeras presentaciones del dúo en Treinta y Tres se encuentran las múltiples instancias en la radio *CW45 Difusora Treinta y Tres*, un medio que contó con una fonoplatea que cumplió una labor importante en la ciudad. En ocasiones el músico Alvaro Peralta, conocido como Carao Peralta²⁶, acompañó a Los Olimareños.

El debut del dúo en Montevideo fue en la fonoplatea de la *Radio El Espectador* y fue tanto el nivel de aceptación del público que esa serie de presentaciones se extendió por un mes. Luego de comentar el triunfo obtenido en Montevideo, el periódico uruguayo *La Mañana* señalaba que el dúo “aspira a traer a la ciudad el sentir del hombre del interior [*del país*]²⁷. Es bueno recordar que en Uruguay las fonoplateas conformaron un espacio fundamental en la circulación de músicos por todo el país. La función de la misma era brindar la posibilidad de que el público pudiera ver en directo al músico y además se transmitía en vivo por la respectiva radio. Más adelante se desarrollará con profundidad la vinculación de la radio con estos y otros músicos, dejando en evidencia la relevancia que ello tuvo para la divulgación de sus propuestas. Además, existen algunos elementos musicales que son relacionables a la radio como es el caso del tipo de emisión vocal al cantar y hablar.

Rápidamente, este dúo comienza a ser reconocido, graba su primer disco en el año 1962²⁸, y la difusión por medios radiofónicos y televisivos se hace más frecuente. De todas maneras, realizaron una gira por pequeños pueblos del interior del Uruguay, donde al respecto Braulio López comenta:

²⁶ Sobre el Carao Peralta se profundizará en relación a su valioso aporte a la guitarra olimareña en el capítulo siguiente.

²⁷ Artículo de la sección *Folclore*. 1962, pp-10.

²⁸ *Los Olimareños*. Sello Carumbé. SU-3317-3.

[...] la gente estaba acostumbrada a los payadores, entonces a veces ponían plata arriba del escenario y pedían canciones. Entonces nosotros les decíamos que no recibíamos plata, sino que cobrábamos una entrada para presenciar un espectáculo que tenía un repertorio definido [...].²⁹

La discografía de Los Olimareños aumentó considerablemente a partir de 1964 llegando a registrar alrededor de cincuenta discos, sumando los registros propios y las otras grabaciones de discos compartidos con movimientos como la Canción Protesta, antologías, festivales, entre otros. Obtienen el premio Orfeo otorgado por el sello homónimo por la cantidad de discos vendidos, y años más tarde se declara al disco *Canciones ciudadanas*³⁰ como disco de oro.

Hay un disco que merece una atención especial, aunque sobrepase los motivos de estas páginas: *Todos detrás de Momo*³¹. Se trata de un disco conceptual, compuesto por veintitrés secciones, conectadas por el uso de la frase que da nombre al disco, “la cual constituye un *leit motiv* de la obra, repitiéndose al finalizar cada tema con un tono e intencionalidad distinta (trágica, picaresca, imperativa, irónica, etc.)” (Espinosa 2010: 3). Lo curioso de este disco radica en la utilización de la batería de murga (bombo, platillo y redoblante) como elemento permanente en todas las piezas, que se conforman como integrantes de un trabajo pionero en la murga canción. Además, Ruben Lena, como creador de la obra tanto en el texto como en la concepción global, la presenta como un desfile de carnaval pero de pueblo chico, como Treinta y Tres. Ahí se da un espacio de confluencia de ritmos como la milonga, la serranera, el vals, pasaje venezolano, cifra y también blues. Asimismo tenemos la posibilidad de escuchar un tipo de emisión vocal distinta al resto de los trabajos del dúo. “Dedicar todo un LP a esta estética constituyó una temeridad artística, que determinó que el público no

²⁹ Entrevista realizada por el periodista Jorge Traverso en el año 1989, en Canal 10, al regreso del exilio de Los Olimareños. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Epzudy6yKxw> (última consulta 20 de junio 2015).

³⁰ *Canciones ciudadanas*, 1989. Sello Orfeo 90957-1.

³¹ *Todos detrás de Momo*, 1971. Sello Orfeo ULP 90-555.

asimilara con comodidad la extrañeza de la obra. Fue, en síntesis, un gesto vanguardista” (Espinosa 2010: 3).

Para el día del Golpe de Estado de 1973 un episodio de particular importancia se desarrolló en una radio y creo relevante citarlo por tener varias aristas que se relacionan directamente a esta investigación. Una delegación de militares llegó esa madrugada a las dependencias de Radio Montecarlo y le pidieron al gerente, Nissan Sarkissián, que necesitaban música folclórica para realizar el anuncio del Golpe:

[...] bueno, “necesitamos música folklórica”, le dijo el oficial, mientras le extendía los textos. Sarkissián le contestó que tenía unos pocos discos disponibles a esa hora de la madrugada porque la discoteca estaba cerrada. “Tengo “A Don José””, respondió con cierta vacilación el periodista, convencido que era una banda de sonido que no iba a servir a los efectos de los comunicados militares. “Eso está muy bien”, le dijo el militar a cargo del operativo. “Pero mire que tengo la versión de Los Olimareños”, explicó Sarkissián. El soldado lo miró con aire de satisfacción y le respondió: “Tanto mejor” [...].³²

Luego del Golpe de Estado de 1973, Los Olimareños se encuentran en una situación crítica, siendo que Braulio Lopez en el año 1976 estaba encarcelado en Argentina y Pepe Guerra³³ se encontraba en Uruguay siendo víctima de constantes persecuciones del régimen, como la mayoría de los actores culturales comprometidos políticamente. Son prohibidos por decreto dictatorial y se encuentran en Barcelona, donde continúan la vía musical en los ocho años del exilio. En esta etapa viven en España y luego en México, donde graban dos de sus discos más emblemáticos de esa época: *Donde arde el fuego nuestro*³⁴ y

³² Antonio Alvarez. 2011. “¿Qué hacían los uruguayos el 27 de junio de 1973?” En *El acontecer*, 27 de junio de 2013. Disponible en <http://www.elacontecer.com.uy/contratapa/1266-amanecer-de-un-dia-triste.html>

³³ En este mismo año 1976 Pepe Guerra graba su primer disco solista: *ta' llorando*, Sello Sondor, 144333.

³⁴ Disco grabado en Barcelona y editado por primera vez en México en 1978. *Donde arde el fuego nuestro*, Fotón, LPF-028. Las siguientes ediciones fueron: Interdisc SLIN 3606 (Argentina, 1984) y Ceibo CSLP 75.503 (Uruguay, 1984).

*Araca*³⁵. Con motivo de una gira por México, en el año 1982, en el periódico *Excelsior*, Los Olimareños sostienen:

[...] continuamos vinculados a la canción que habla de las luchas populares del mundo y primordialmente con la de nuestro pueblo. La canción uruguaya no se mata con un decreto, puede prohibirse o cercenarse, pero no morirá porque es una manifestación popular ancestral [...] Allá [*en Uruguay*] nos prohibieron y fuimos exiliados, pero está lleno de Olimareños, lo que nos da la pauta de saber que nuestra labor no murió [...] y que está presente y latente la esperanza de que el país vuelva a un régimen democrático, con plena libertad para el ser humano [...] (Camacho 1982: 2).

La presencia de Los Olimareños durante el exilio en giras por festivales internacionales, actividades organizadas por otros exiliados, radio, televisión, se hace constante, llevando su propuesta artística por todo el mundo, la que había empezado con algunas presentaciones fuera de Uruguay a mediados de la década de 1960.

El dúo había calado hondo en el pueblo uruguayo y el regreso al país en el mes de mayo de 1984, con el recordado recital del Estadio Centenario, estuvo inmerso en un acto simbólico de re-encuentro nacional, donde todos quienes estaban en el exilio ya podrían volver al país. Además, la presión popular hacia la liberación de los presos políticos se empezó a hacer sentir. En esta nueva etapa, de retornos y liberaciones es cuando más se puede constatar que “cada uno tiene Los Olimareños que quiere [...] porque cuando una cosa se transforma en algo que ya no pertenece a nosotros, cada uno se forma los Olimareños a su gusto”.³⁶

El dúo se separa en 1990 por motivos que han dado muchas conjeturas, pero según los propios integrantes, comentan que culminó una etapa. A partir de ese año, López y Guerra desarrollan una intensa carrera como solistas hasta la actualidad. Pero el Uruguay, y sobre todo quienes no pudieron asistir a un recital en vivo de Los Olimareños por razones de edad, tuvieron la posibilidad de verlos

³⁵ Disco grabado en México y editado: Interdisc SLIN 3512 (Argentina, 1984) y Ceibo CSLP 75.505 (Uruguay, 1984).

³⁶ Entrevista realizada por el periodista Jorge Traverso en el año 1989, en Canal 10, al regreso del exilio de Los Olimareños. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Epzudy6yKxw> (última consulta 20 de junio 2015).

en el año 2009, cuando se unieron para realizar una serie de recitales, en el mes de mayo y en el Estadio Centenario, alimentando ese imaginario que evocaba su retorno al país.

Alfredo Zitarrosa

Alfredo Zitarrosa es considerado como uno de los más importantes músicos nacionales y sus creaciones se han convertido en ese intangible patrimonio representativo de *lo uruguayo*. “Nacido en Montevideo el 10 de marzo de 1936, desde la adolescencia Zitarrosa se vio obligado a realizar todo tipo de trabajos: vendedor de muebles, auxiliar de oficina, locutor, actor, animador de televisión, periodista (Ibargoyen 2005: 5).

Pero su inicio como intérprete fue casi involuntario, pues Zitarrosa cuenta:

[...] no tenía un peso, pero sí muchos amigos. Uno de ellos, César Durand, desgraciadamente fallecido, regentaba una agencia de publicidad y, por sorpresa, me incluyó en un programa de televisión y me obligó a cantar. Fue en Lima, en 1961. Canté dos temas y cobré cincuenta dólares. Fue una sorpresa para mí: tenía algunos pesos [...] (Ibargoyen 2005: 5).

Luego comienza una intensa actividad musical que lo lleva a debutar en Montevideo en el año en 1964 y participa en el Festival de Folclore de Cosquín, Córdoba, Argentina. Es en esta época que el auge de la música folclórica argentina tomo un rol protagonista en esta zona sur del continente. Los premios obtenidos por Zitarrosa en materia de poesía y reconocimiento por la inmensa cantidad de discos vendidos fueron muchos, tanto en el Uruguay como en el exterior. Para este autor, que junto a Los Olimareños y Viglietti completa la trilogía que estas páginas abordará, es clara la relación de su tipo de emisión vocal potente, grave, con su labor en la locución radial.

En una entrevista³⁷ que Zitarrosa realiza en su casa, en Montevideo, al cantautor catalán Joan Manuel Serrat, se puede ver el interés por preguntar sobre el cante andaluz, donde se observa que el músico uruguayo estaba compenetrado en ese mundo sonoro. Esto es fundamental en la categorización del uso vocal del tipo melismático que caracteriza a Zitarrosa que, junto a Eduardo Darnauchans, es de los pocos exponentes de esta propuesta en Uruguay.

Otro aspecto característico de lo que podríamos llamar *zitarrosiano* es el acompañamiento de tres guitarras y un guitarrón, conformando el típico cuarteto Zitarrosa. Pero esta formación, que abordaremos un poco más adelante, tiene precedentes muy notables, en las guitarras que acompañaron a la intérprete Amalia de la Vega, Carlos Gardel y muchos otros cantores criollos. Lo que produce una clara representatividad de ese sonido con esa *uruguayicidad* es precisamente la presencia de un fenómeno que integra el canto comprometido políticamente, un particular color vocal enmarcado en la tradición de los sesenta, con textos que hablaban tanto del hombre de ciudad como del hombre de campo, pero desde el punto de vista del oprimido. A todo esto se le debe sumar un contexto sociopolítico nacional que obligó a Zitarrosa a un largo exilio desde febrero de 1976.

Sobre este tema, el músico señala lo siguiente:

[...] yo ya tenía cinco años de estar prohibido en mi país [y] con la aparición de un decreto de prohibición definitivo de mis canciones, de la producción de discos, su difusión, incluso hasta de su tenencia, la que se consideraba un delito, yo consideré retirarme porque supuse que iba a ser más útil fuera de mi país que dentro del Uruguay [...].³⁸

Sobre el contenido ideológico de las canciones, en la misma entrevista citada, Zitarrosa responde:

³⁷ Entrevista realizada en un encuentro privado en Montevideo el 5 de agosto de 1970. Disponible el audio <https://www.youtube.com/watch?v=DKYJJ5uAdiU> (última consulta 20-06-2015).

³⁸ Entrevista realizada por el periodista mexicano Gilberto Marcos en Monterrey, pocos meses antes de su retorno a Argentina, como manera de acercamiento a su país.

[...] hay un contenido de clase. Cuando una canción que se dice vulgarmente protesta, en el caso de mis canciones lo hace a nombre de una determinada categoría ideológica: yo soy marxista [...].³⁹

Su discografía está compuesta por más de cuarenta discos LP, editados y grabados tanto en Uruguay como en el extranjero. En el año 1984, es recibido por una multitud de personas en el aeropuerto de Montevideo, y realiza recitales por todo el país. De esta etapa es el trabajo *Melodía Larga*⁴⁰, un disco de milongas instrumentales para conjunto de guitarras (las tres guitarras y el guitarrón) y otros instrumentos.

Pero Zitarrosa logra editar por primera vez en el año 1988 su obra literaria *Por sí el recuerdo*, con historias recopiladas en los últimos treinta años de su vida.

Se recuerda y vincula siempre a este creador uruguayo con la milonga, se suele decir “es un cantor por milonga”, quedando unido a esa especie musical, tanto él como figura que el imaginario nacional evoca con “traje negro y bien peinado”, como *sus* guitarras. Sobre la milonga, Zitarrosa llegó a decir que se trataba del “auténtico jazz del sur”⁴¹.

Zitarrosa falleció el 17 de enero de 1989, y fue acompañado por una multitud desde el Teatro El Galpón, donde lo estaban velando en Montevideo, hasta el cementerio Central, ubicado en el Barrio Palermo, muy cerca de donde vivió por muchos años.

Daniel Viglietti

Daniel Viglietti (1939) nació en Montevideo en una familia de músicos. Su madre es una reconocida pianista, Lyda Indart, y su padre, Cédar Viglietti, es uno de los

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Melodía larga*, 1983, La Batuta, LBD-020.

⁴¹ Disponible en <http://www.fundacionzitarrosa.org/> (última consulta 23-06-2015).

pioneros en investigación sobre la guitarra y el folclore en el país. Daniel Viglietti es un referente nacional en relación a lo musical y es considerado como uno de los solistas de la generación de 1960 con mayor cercanía a la academia. Esto se puede percibir al oír su lenguaje armónico, su técnica clásica en la guitarra y sus textos. Viglietti estudió guitarra formalmente con los maestros Abel Carlevaro y Atilio Rapat, y fue fundador del Nemus (Núcleo de Educación Musical), un espacio reconocido por el nivel de excelencia entregado en su educación. Además, sus actividades se han desarrollado en varias direcciones como el periodismo cultural en radio y televisión.

Su discografía se inicia en 1963 con el disco *Canciones folklóricas y 6 Impresiones para canto y guitarra*⁴². La aparición de este trabajo viene a presentar a un intérprete particular en la escena musical uruguaya, combinando la academia con una tendencia latinoamericanista cada vez más presente. La serie de las *6 impresiones para canto y guitarra* configuran una propuesta que coloca a la voz con un tratamiento instrumental que realiza un contrapunto florido y complejo con la guitarra. En algunas de estas seis obras podemos ver los *guitarrismos* que serán característicos de las canciones más reconocidas. Tal es el caso de los arpeggios de *La fuente*, tercer número de esta serie, y los arpeggios introductorios de la canción “Declaración de amor a Nicaragua”⁴³.

Pero Viglietti comenta sobre sus inicios musicales y sobre lo difícil que resulta definir su estilo:

[...] clandestinamente [a la enseñanza del Conservatorio] yo estuve escribiendo canciones [...] y esto me va arrastrando. Son cosas que en el conservatorio no debo mostrar porque se consideraría que estoy haciendo cosas fuera de la ley [...] Todas las prohibiciones de la armonía clásica me ahogó mucho. Entonces no fui ni el guitarrista clásico que había pensado, ni el director de orquesta ni el compositor del área de música

⁴² *Canciones folklóricas y 6 Impresiones para canto y guitarra*. 1963. Antar, PLP-5024.

⁴³ Esta canción está presente en el disco *Trabajo de hormiga*, grabado en vivo en el año 1984 en el LunaPark de Buenos Aires, Argentina.

culta que también hubiera podido encarar, y terminé siendo esto, que seguimos con la difícil hipótesis de definirlo [...].⁴⁴

Luego de este disco, se profundiza una intensa edición de nuevos fonogramas con un creciente acercamiento a la Canción Protesta y con nombres de discos como *Hombres de nuestra tierra*⁴⁵, *Canciones para el hombre nuevo*⁴⁶, *Canto libre*⁴⁷, *Canciones chuecas*⁴⁸ y *Trópicos*⁴⁹. En 1968 obtiene el Gran Premio de la Academia Charles Cros, en Francia, país que significaría mucho en el devenir de sus próximos años.

Unos años antes del Golpe de Estado, Viglietti, víctima de continuas persecuciones y censura de sus canciones en los medios, fue encarcelado. Pero una campaña internacional para su liberación logra su objetivo, que contó con las firmas de Jean Paul Sartre, Miguel Angel Asturias y François Mitterrand, entre muchos otros.

De la trilogía de músicos uruguayos que componen esta sección, Viglietti es el primero en partir al exilio hacia Argentina, en 1973. Luego de asistir como invitado a la Fête de l'Humanité en París, reside en Francia por más de once años, participando en giras por Europa, Africa, Australia y numerosos viajes a América Latina y del Norte. Al igual que otros músicos exiliados, combinaba sus presentaciones profesionales con sus actividades de apoyo a otros exiliados y conciertos de denuncia a las dictaduras latinoamericanas.

⁴⁴ Entrevista realizada para el programa Fiesta Popular el 28 de diciembre de 2007. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yyb-5neGR78> (última consulta 26-06-2015).

⁴⁵ *Hombres de nuestra tierra*. 1964. Antar, PLP-5045.

⁴⁶ *Canciones del hombre nuevo*. 1968. Orfeo, ULP-90501.

⁴⁷ *Canto libre*. 1970. Orfeo, ULP-90537.

⁴⁸ *Canciones chuecas*. 1971. Orfeo, SULP-90558.

⁴⁹ *Trópicos*. 1973. Orfeo, SULP-90575.

Además, siempre fue cercano a los escritores Eduardo Galeano, Mario Benedetti y Juan Gelman, con quienes realiza diversas actividades, destacándose *A dos voces*⁵⁰ y *La canción de los prisioneros*.⁵¹

Pocos meses después de Zitarrosa y Los Olimareños, regresa al Uruguay el 1 de septiembre de 1984 y es recibido por miles de ciudadanos que esperaban su retorno del más prolongado de los exilios.

También tiene una larga trayectoria en relación a la radio y la televisión, donde desarrolla un programa llamado Tímpano, desde su retorno al país en 1984 en una radio montevideana y Párpado, desde 2004, en la televisión pública. Este último está compuesto por dos series de programas: la primera llamada *El nacimiento de las canciones* y la segunda *Yo pregunto a los presentes*⁵². Esta actividad la había iniciado en el Semanario *Marcha* de Montevideo, en el área de periodismo de investigación cultural en 1969. Luego, en el exilio, continuó ligado a la radio manteniendo programas en España, Francia y México.

Edita durante el exilio el disco *Daniel Viglietti en vivo*⁵³ en España y en Francia. En toda su carrera musical Viglietti ha compuesto música para teatro, cine y radioteatro, quizás su faceta menos conocida, trabajando con directores como Omar Grasso y Antonio Larreta, entre otros.

En la actualidad, este músico uruguayo continúa con una agenda de actividades muy nutrida tanto en el país como en el exterior.

⁵⁰ *A dos voces* fue un recital grabado en vivo el 6 de mayo de 1985 en el Cine 18 de julio, en Montevideo, editado por Orfeo. Este recital se siguió realizando hasta el fallecimiento de Mario Benedetti. Relacionado a este disco se encuentra un libro de Benedetti sobre Viglietti, que se basó en dos entrevistas realizadas en el año 1974 en el exilio de ambos, y que se llamó *Daniel Viglietti, desalambrando*.

⁵¹ *La canción de los prisioneros*, 1983. Es una grabación en vivo de un recital donde se alternan canciones de Viglietti con fragmentos hablados por Galeano, basado en cartas que, clandestinamente, fueron sacadas del Penal de Libertad, mayor cárcel política del país. El recital tuvo lugar en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, de la ciudad de Madrid, el día 30 de enero de ese año.

⁵² Haciendo alusión al primer verso de su canción más conocida, la milonga "A desalambrar".

⁵³ Disco editado el año 1978. Sello Ariola (España) 25615-I; Sello Le chant du monde (Francia) LDX 74707.

El tipo de emisión vocal de Viglietti, también está relacionado con ese emitir-claro que es también rasgo del canto Olimareño y de Zitarrosa. A su vez esta característica se ha generalizado como *la* forma adecuada de cantar dentro del estilo folklórico en el Uruguay. Sobre todo es posible encontrar actualmente en el *Festival A orillas del Olimar Maestro Ruben Lena*⁵⁴ músicos muy jóvenes, incluso niños y niñas, con ese tipo de emisión. Esto viene como comentario a lo aparentemente innecesario que puede resultar una emisión en el marco de los adelantos tecnológicos en cuando a amplificación de estos eventos. Se puede entender como natural este tipo de recursos en un espacio como una fonoplatea o un ambiente donde se exija una utilización vocal con mucha sonoridad por motivos de ruido ambiente. Pero en lugares donde el sonido se proyecta por encima de cualquier obstáculo esto se transforma en un rasgo estilístico del Canto Popular de los años sesenta.

Al oír las versiones de “A Don José” por Zitarrosa o Los Olimareños se puede advertir los modos de presentar la canción de Ruben Lena desde sus rasgos más personales. En el caso de Zitarrosa con los arreglos de conjunto de guitarras y su voz grave, clara y melismática que es inconfundible para los oyentes uruguayos. Sobre Los Olimareños resulta evidente la conjunción vocal de sus integrantes y la forma de tocar la guitarra, más cercana a la práctica guitarrística del payador.

Daniel Viglietti, en tanto, no grabó “A Don José”, pero la consideración de su nombre en esta sección obedece a que constituye uno de los capítulos más importantes de la historia del Canto Popular en el Uruguay. Su propuesta musical es el tercer pilar de los usos guitarrísticos que acá se mencionan, con una práctica instrumental y una opción estética más próxima a la academia.

⁵⁴ Festival realizado en la ciudad de Treinta y Tres desde 1973. Es el festival más antiguo del país.

1.2.2. Ruben Lena y “A Don José” en Treinta y Tres

Ruben Lena escribe en 1961 lo que años más tarde será una de las canciones más emblemáticas, polémicas y resignificadas de la música popular uruguaya.

“A Don José” fue creada en el seno de una escuela pública uruguaya, donde el autor, maestro de profesión, la escribe con la intención de acercar a los niños la figura del prócer nacional, José Artigas.

El lugar de creación fue el pueblo natal de Lena, Treinta y Tres, uno de los diecinueve departamentos del país. Según el propio autor, “en el año 1961 [...] se nos ocurrió hacer un cancionero de la escuela N°73, del barrio *25 de Agosto*, donde ejercía el cargo de Maestro-Director. De ahí surgieron: ‘Esto del sauce’, ‘A Don José’, etc.” (Lena 1984: 8). Es importante destacar que la inscripción oficial en la Biblioteca Nacional fue el día 26 de mayo de 1964, año que se toma como referencia para la conmemoración del aniversario de la canción.

“A Don José” es una Milonga Oriental⁵⁵, compuesta en la tonalidad de mi menor, integrada por dos estrofas y un estribillo, estructura que a su vez se repite. Revisemos, en palabras del propio Lena, los comentarios sobre la creación de “A Don José”, explicando su elección por una milonga:

“Intentaré un texto cuya comprensión sea sencilla en una melodía y un ritmo entrañables. ¿Y por qué una milonga? Porque la milonga está viva en la sensibilidad del pueblo. Y en esa búsqueda y hallazgo inexplicables, me encontré con la primera frase musical para el tema, escuchada en mi niñez al Nene Elías, guitarrero y cantor de mi pueblo, a quien siempre pedía: -Nene, toque esa milonga. En la canción está modificada, pero vivo el bordón, que empezando por el Mi de la sexta en escala hacia lo agudo, me producía una emoción que sentí a los treinta y seis años, cuando canté para mí, con mi mala voz, “A Don José”.”⁵⁶

⁵⁵ Por oriental se entiende a lo que se relaciona con el actual territorio del Uruguay. Anteriormente, en momentos de la Colonia, ese territorio llevaba el nombre de Banda Oriental, luego Provincia Oriental, y posteriormente, en la nueva vida independiente, llevó los nombres de Estado Oriental del Uruguay y República Oriental del Uruguay.

⁵⁶ Ruben Lena. 1980. *Las cuerdas añadidas*. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental).

La canción “A Don José”, está basada en el recurso guitarrístico llamado bordoneo⁵⁸ y fue grabada por el dúo Los Olimareños en 1964.⁵⁹ Estos músicos, con una impronta muy local, tanto en los idiomatismos guitarrísticos, los textos de sus canciones y hasta en su propio nombre se tornan los más visibles exponentes musicales a nivel nacional. Además, en su emisión vocal hay elementos que se reconocen como rasgos de una generación, compartido con otros exponentes como Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti. Como sostiene Coriun Aharonián, “hay una forma de canto que se afirma en la década del 60 y que está vinculado con la forma de bien emitir [sic] la voz en el micrófono de la radio. Tanto Los Olimareños, Zitarrosa, Viglietti han sido locutores antes de ser cantantes populares. Había un modo de emitir la voz que tenía que ver con ese buen gusto de lo aceptado”.⁶⁰

La intención primera de Lena fue la creación de un cancionero escolar, pero en función de este accionar didáctico, se encuentra un lugar de disputa entre los mitos fundadores de la canción popular uruguaya. Para muchos, incluso oficialmente como veremos más adelante, la figura de Ruben Lena, es quien crea un cancionero popular nacional.

El propio Ruben Lena se refiere a sus propósitos creativos: “yo había llegado de Venezuela y traía la intención de hacer canciones, porque a nosotros, como país, nos faltaba una identidad en ese aspecto, que se me había revelado sintiendo cantar a los compañeros de estudios de 21 países latinoamericanos durante ese año de convivencia” (Lena 1983: 24). Lena estuvo becado por el

⁵⁸ Dar preferencia a las cuerdas más graves de la guitarra en la interpretación.

⁵⁹ *Los Olimareños*, 1964. Sello Antar.

⁶⁰ “Historia de la música popular uruguaya Cap6”. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=xitPheWh49M> (Consulta: 25 de mayo de 2015). En esta misma serie, Aharonián agrega que “en la generación de 1977 hay algunos que conservan ese tipo de emisión, pero otros la rompen intencionalmente, uno de ellos es [Leo] Masliah, que la rompe frontalmente y hace una emisión que podríamos calificar como ‘desagradable’ [...] como forma de agredir también”. En el mismo sentido, Masliah señala que hay “algunos intérpretes que tratan de pronunciar ‘bien’, o sea que, en realidad falsean la pronunciación corriente. Así como también [...] se encuentra gente que pronuncia igual que como habla, y ese sería mi caso” (íbid.)

Consejo de Instrucción Primaria y Normal del Uruguay para realizar un curso de Educación Rural en Rubio, Estado de Táchira, Venezuela, en el año 1959. Allí permaneció, junto a su esposa, también maestra, más de un año, asistiendo al Centro Interamericano de Educación Rural (CIER).

Para Braulio López, integrante del dúo Los Olimareños, “Lena es un inventor de un mapa musical que Uruguay no tenía [...] Nosotros no queríamos cantar zambas argentinas, sino que queríamos hacer cosas del *pago*⁶¹”.

Pero hay voces que disienten con esta postura, al considerar que un mérito importante de Lena fue “darle estatuto literario a la vida cotidiana de lo local y comarcano” (Nazabay 2009: 34), pero que en relación a esa creación del cancionero popular, la importancia del autor no fue la de un pionero. Este mismo investigador agrega sobre Lena:

[...] tras el viaje a Venezuela y la frustración de este por ejecutar canciones del Uruguay, se pone a escribir, llenando el aparente vacío del cancionero uruguayo, que según la propia visión de Lena, existía hasta entonces; pero muchas veces basado en lo argentino y, posteriormente, en ritmos venezolanos con los que se había contactado. Es notable, por varios autores, que ya existían figuras referenciales del cancionero uruguayo. Cabe preguntarse si Lena desconocía esto o si no lo había tomado en cuenta hasta entonces, y fue su itinerario venezolano el que lo hizo reflexionar [...] (Nazabay 2009: 35).

Hasta este punto, podríamos suspender esta breve discusión sobre la fundación del cancionero popular uruguayo, luego de revisar opiniones que, por un lado, defienden la postura de Lena como iniciador y por el otro, en el caso de Nazabay, defiende el papel de pionero del cancionero nacional encarnado en la figura de uno de los más grandes exponentes uruguayos, personaje central del trabajo de Nazabay: Osiris Rodríguez Castillos. Además, bajo la óptica de la autenticidad, podemos ver en ambos discursos, una disputa en común, basada en supuestos purismos orientales, donde sale victorioso quien más se aleje de la influencia argentina, o mejor dicho, quien más se acerque a un constructo

⁶¹ Por *pago* se conoce a la forma de denominar un pueblo, de manera que el pago natal, sería el pueblo de nacimiento.

imaginario de orientalismo. Sobre este tema es bueno comentar que la propuesta de Lena, transmitida por Los Olimareños tomó una fuerza casi insospechada, y llevó al dúo a convertirse rápidamente, en uno de los principales referentes musicales del país. Es acá donde vemos que la transición de ritmos vinculados a lo argentino hacia un colorido musical más comarcano, el que a su vez fue creciendo hacia lo nacional, fue uno de los mecanismos que logró un inmediato diálogo popular. De todas maneras, se le reconoce a este paquete cultural olimareño, integrado por un movimiento muy amplio compuesto entre muchos otros por la paternidad musical y humanista de Oscar *Laucha* Prieto, los enormes aportes de Juan Baladán, Tomás Cacheiro, Julio Macedo, Víctor Lima y el propio Lena, ciertos hitos como las traducciones de música venezolana, del candombe a las guitarras, de la canción carnavalera al dúo, de la invención de ritmos llamados serranera y media serranera, entre otros.

Pero el propio Lena, se instalaba como un sujeto nuevo, al decir que sus canciones “no eran las de un guitarrista o de un cantor, sino las de un proto-guitarrero y de un proto-cantor, es decir de un sujeto nuevo: un creador de canciones” (Lena 1983: 24).

Más que el iniciador del cancionero popular nacional, considero más acertado posicionar a Lena como quien llevó la propuesta centrada en lo comarcano, en esa visión de localidad y macrofigura olimareña, a una dimensión nacional. También, resulta relevante lo que señala Coriún Aharonián, al observar que Ruben Lena, en la canción “A Don José”, “hecha efectivamente para los alumnos de la escuela que dirigía en 1961 en la ciudad de Treinta y Tres, consigue el disparate de que el público adulto, masivamente, acepte y adopte una canción infantil, sin sentirla como tal” (Aharonián: 1995).

Si bien esta sección tiene por cometido exponer la historicidad de la canción en el marco de localidad en que fue gestado, independiente de las múltiples versiones, resulta al menos incompleto la alusión a su aspecto musical sin referirse a lo que podríamos llamar *versión cero*, la de Los Olimareños.

Esta canción, luego del motivo inicial, elemento de reconocimiento inmediato por parte del público, presenta una estructura armónica tradicional, compuesta por cuatro grados armónicos teniendo como centro la tonalidad de mi menor. El modo de tocar la guitarra es el mismo que el realizado por los payadores, aunque el contexto es distinto, aspecto que se profundizará más adelante en la sección dedicada a la Milonga Oriental. De esta forma, podemos advertir, ante los oídos contemporáneos, en la *versión cero*, la posibilidad evocativa a la figura del payador.

1.3. Las fronteras permeables: el mosaico guitarrístico regional

El flujo de músicas y músicos en el Uruguay, entre lo académico y lo popular, ha tenido en la guitarra numerosos ejemplos de convivencia prolongada, en un contexto donde los guitarristas tanto han tocado en salas de conciertos, como prostíbulos, bares o reuniones informales. A estas reuniones se les llama guitarreadas y los músicos participan tanto de forma individual como grupal. Esto, aunque parezca evidente, no resulta tan habitual en músicos de otros instrumentos que, por razones de tradición, de estilo o de procedencia social no frecuentan unos u otros espacios. No obstante, en la guitarra puede suceder lo mismo. Pero, si bien existen ámbitos “cerrados”⁶² donde la guitarra se manifiesta sólo con un tipo de repertorio, es posible advertir las múltiples aristas contextuales que penetran esas realidades y esos hechos sociales que en esta investigación nos convocan. Funciona entonces la guitarra, objeto social de mayor relevancia en la música, como puerta de ingreso al campo significativo en que ésta opera. Por lo tanto, “reconocemos también las formas en que la guitarra se enreda en una amplia gama de sistemas de valores y creencias, así como un

⁶² Las comillas, en este caso, significan el desacuerdo con el término.

papel decisivo en la construcción de los géneros y estilos musicales”⁶³ (Dawe 2013: 4).

Esta manera de leer los instrumentos musicales como objetos de estudio inmersos en la sociedad, productores de significación, permite una construcción de conocimiento nuevo que viene a complementar las áreas de los estudios culturales y acerca una nueva manera de ver los fenómenos organológicos. Además, los instrumentos, vistos dentro de las tramas de poder, pueden dar cuenta de las funciones sociales desarrolladas en una escena musical determinada. En la región del Río de la Plata, la escena musical guitarrística comparte el imaginario del gaucho, ese personaje emblemático que se constituye en símbolo de la libertad, pero posteriormente en referencia del hombre de campo, vinculado estrechamente a los constructos tradicionales de identidad nacional. Esa matriz cultural es defendida y alimentada en Río Grande do Sul, a través del correspondiente *gaúcho*.

La dispersión de los usos guitarrísticos en esta gran zona mantiene unos rasgos similares en su concepción funcional: la guitarra como elemento indisoluble a la figura del gaucho. No obstante hay algunas distinciones que merecen un comentario para dar luz sobre las fronteras internas de esta comunidad imaginaria no coincidente con los límites nacionales.

1.3.1. Guitarra rioplatense en relación al *violão gaúcho*⁶⁴

Río Grande do Sul (RS) funciona como una especie de transición entre los países del Río de la Plata y el imaginario del Brasil nordestino que el mundo reconoce. Ciudades como Porto Alegre funcionan con una lógica cercanía al

⁶³ “we also acknowledge the ways in which the guitar is entangled in a wide range of value and belief systems, as well as instrumental in the construction of musical genres and styles”.

⁶⁴ Se entiende por *gaúcho* al gentilicio de los nacidos en el estado de Río Grande do Sul.

mundo rural de la ganadería extensiva, la infusión del mate amargo, el asado y, por supuesto, la guitarra. Músicos como Noel Guarany, Cenair Maicá, Jaime Caetano Braun, Pedro Ortaca o los más modernos Luiz Marengo y Vitor Ramil, tocadores de milongas, pueden delinear una estética sureña, una especie de no-Brasil que se constituye más hermanado con Uruguay y Argentina que con su propio país. La historia de esta región es similar a la que ha sufrido el actual territorio uruguayo, perteneciendo por períodos al poder portugués, luego al de la corona española y finalmente conformándose dentro de sus respectivos Estados-nación; de manera que el factor ideológico de producción del gaucho es transversal.

[...] La identidad del gaucho que era comúnmente promovida en esa época estaba [...] ligada a la Guerra dos Farrapos (1835-1845), que entró en erupción en la provincia de Río Grande do Sul dirigida por la elite local, especialmente la vinculada a la ganadería y la Charqueadas . La guerra fue expresión de descontento de ese grupo con el centralismo económico y político impuesto por el gobierno imperial brasileño [...] (Kühn 2002: 79-80).⁶⁵

El caso de Noel Guarany, músico *gaúcho* nacido en Bossoroca⁶⁶ en 1941 y fallecido en 1998, se puede comprender dentro de una generación de notables músicos guitarristas que vivieron tanto en Brasil como en Uruguay y Argentina. Su música, que acompañó a su postura personal contra la dictadura brasileña, integra ritmos como la milonga, el chamamé, la chamarra, el chote y la vanera, entre tantos otros que generalmente se piensan como extranjeros al Brasil. Guarany utiliza en sus trabajos discográficos mayoritariamente la guitarra sola, aunque en ocasiones integra el acordeón, o la *gaita* como se le conoce en RS. Algunos rasgos de los espacios ocupados por Noel Guarany se repiten con los de Zitarrosa, Viglietti o Los Olimareños, puntualmente los trabajos en radio. De

⁶⁵ “A identidade do gaúcho que era comumente promovida nessa época estava [...] ligada à Guerra dos Farrapos (1835-1845), que eclodiu na província do Rio Grande do Sul sob a liderança de parte da elite local, especialmente aquela ligada à pecuária e às charqueadas. A guerra foi expressão do descontentamento desse grupo com a centralização econômica e política imposta pelo governo imperial brasileiro” (Kühn 2002: 79-80).

⁶⁶ En el año 1941 pertenecía al municipio de Sao Luiz Gonzaga.

ahí que se puede rastrear una forma de impostar la voz muy similar a la anteriormente comentada.

El mismo músico señaló en un concierto en los años 1970 las siguientes palabras que dan cuenta del tipo de lugares donde él solía tocar, al nombrar las pulperías⁶⁷:

[...] yo no soy cantor mitológico, yo existo. Yo vivo por las pulperías. Yo no canto en el Maracanãzinho por 50 millones de dólares. Me acerca el puchero, y así voy caminando con mis opiniones [...] no tengo compromisos con doctores, gobernadores, diputados. Estoy describiendo una realidad desnuda y cruda. Por supuesto que le va a doler a alguien, pero servirá de aliento para muchas almas sufridoras que como yo andan por ahí viendo esas barbaridades. Yo no quiero ser artista, ni nada [...].⁶⁸

Además Guarany señala, en una décima de su autoría⁶⁹ un elemento interesante de rastrear, donde se define como un guitarrista en *estilo missioneiro*:

“Senhores peço licença,
Licença pede atenção,
Que junto com meu violão,
Num estilo missioneiro,
Num lamento bem campeiro,
De gaudério e pajador,
Pois se gaúcho senhor

⁶⁷ Bar rural donde se puede escuchar a músicos que llegan de improviso y tanto ocupan su propio instrumento, generalmente guitarra, o el que está disponible en la misma pulpería.

⁶⁸ Henrique Júdice Magalhães. “Noel Guarany, condor missioneiro”. En *A nova democracia*. Año V. n°34, abril de 2007. Disponible en <http://www.anovademocracia.com.br/no-34/320-noel-guarany-condor-missioneiro>

“Eu não sou cantor mitológico, eu existo. Eu vivo pelas pulperías. Eu não canto no Maracanãzinho por 50 milhões de dólares. Me sobre o *puchero*, e por aí vou andando, com minhas opiniões [...] eu não tenho compromisso com doutores, governadores, deputados. Eu estou descrevendo uma realidade nua e crua. Claro que vai doer em alguém, mas vai servir de alento para muitas almas sofredoras que como eu andam por aí vendo essas barbaridades. Eu não quero ser artista, nem coisa nenhuma”.

⁶⁹ Esta estrofa pertenece a la canción “Filosofía de Gaudério” que da nombre al primer trabajo, homónimo, de Noel Guarany, junto a Cenair Maicá en el año 1970, Sello *Pampa Discos* [aparece en su primer LP llamado *Legendas Missionieras*, 1971].

Que em toda a pampa existe,
é um homen que canta triste,
Por isso nasci cantor”.

La referencia a la guitarra misionera se sostiene por la influencia del mundo Guaraní en esa zona del Brasil, ya que las Misiones Orientales ocuparon gran parte del actual territorio uruguayo, argentino y el estado de RS. Este espacio estaba ocupado por las Misiones Jesuíticas Guaraníes, y en el territorio de donde es oriundo Noel Guarany estaban los *siete pueblos* que aún se mantenían ocupados por los misioneros Jesuitas luego del ingreso de los portugueses. Además, la influencia Tupí Guaraní en toda esta región se evidencia por la topografía, la flora y la fauna, donde los nombres son en su amplia mayoría de esa procedencia lingüística. En este orden de ideas, podemos ubicar a la guitarra misionera como el instrumento usado en toda esta región, que se proyecta como acompañante de un repertorio de textos que hablan de su entorno natural, su historia y adscriben a una añoranza por un pasado glorioso donde dialogan con la figura del gaucho misionero. En términos de guitarrismos podemos evidenciar al oír un tipo de milonga más rasgueada, como un acercamiento al rasguido del Chamamé, aunque rítmicamente más cercana a otro género muy utilizado en la región llamado Rasguido Doble.

Esta forma de tocar se puede percibir también en otro músico de la misma generación de Noel Guarany llamado Cenair Maicá (1947 - 1989), en su “Canto dos livres”⁷⁰.

¿Pero será suficiente para hablar de una guitarra misionera? Noel Guarany se preguntaba: “¿si existe la música de Corrientes, la música de Entre

⁷⁰ Disco *Canto dos livres*, 1983.

Ríos y de tantas otras regiones, por qué las Misiones, en Río Grande do Sul, no tienen ese tipo de música?”.⁷¹

En cada lugar que iba se reunía con musicólogos, folclorólogos y otros teóricos e investigadores con quienes podía dialogar sobre la música regional misionera. Esto se tornaba una preocupación central en Guarany, de la misma forma en que Ruben Lena desarrolló su labor con la intención de crear un cancionero popular nacional. La implantación de la guitarra misionera, a conciencia, se valida a través de un discurso de lo auténtico por sobre las invasiones culturales de los medios de comunicación de la época, donde programaban a músicos que no estaban tocando lo que para Guarany era auténtico: lo misionero; música que “comencé a introducir en [...] todos los medios posibles que tenía oportunidad [...] Fue entonces que resolví rehacer la música misionera. Para eso, salí hacia los grandes centros, buscando infiltrar la música de las Misiones y sensibilizar a los intelectuales de la época”.⁷²

En relación a músicos uruguayos y argentinos, podemos ver una referencia en una entrevista que le hace el diario *Jornal o desgarrado*⁷³, donde nombra a Yupanqui y Aníbal Sampayo, dos referentes incuestionables de la música de ambos países: “destacamos el recuerdo que él todavía tiene de Atahualpa Yupanqui y del uruguayo Anibal Sampaio [*sic*]”.

⁷¹ “¿se existe a música de Corrientes, a música de Entre-Rios, e de tantas outras regiões, porque as Missões, no Rio Grande do Sul, não têm esse tipo de música?” Extraído de sus anotaciones *Minhas andanças*. Disponible en <http://www.probst.pro.br> (última consulta 25/08/2015).

⁷² *Ibíd.* “Comecei a introduzir [...] em todos os meios possíveis, que tinha oportunidade [...] Foi então que resolvi refazer a música missioneira. Para isto, saí para os grandes centros, procurando infiltrar a música das missões e sensibilizar os intelectuais da época”.

⁷³ “¿Por onde ande Noel Guarany?. Saiba como vive um dos maiores ídolos do nativismo”. *Jornal o desgarrado*. 1994, Año II, N°14.

Con Aníbal Sampayo es posible conectar una línea de interés estético con Guarany, donde se produce una especie de circunvalación cultural al mundo misionero: Noel Guarany desde Río Grande y Sampayo desde el norte uruguayo. Ambos tuvieron el interés por la música misionera y se vincularon al Paraguay de forma directa. Sampayo es reconocido en el Uruguay como el representante de un ritmo llamado Canción Litoraleña, la cual se orienta a un trabajo de rescate y reelaboración local de la música regional influenciada por las vertientes paraguayas y del nordeste argentino. “Los géneros musicales argentinos y paraguayos que estarían involucrados en la Canción Litoraleña serían: el chamamé, la guarania y el Rasguido Doble” (Nazabay 2010: 35). En cuanto a Atahualpa Yupanqui se puede encontrar una propuesta de mucha influencia sobre sus contemporáneos en las formas de tocar; desde la recepción de su música, es muy clara su mecánica instrumental, sus *glisandi* característicos, su preferencia por la afinación más grave y su ritmo sugerente, lo que da lugar a identificar su propuesta sin lugar a dudas. Asimismo, la guitarra yupanquiana se torna un punto de referencia que permite medir su foco de dispersión en cuando a la influencia que irradia en el sur del continente. La presencia de este músico argentino en el Uruguay es enorme, tanto el recuerdo de sus andanzas por todo el país, como en las músicas de su autoría que grabaron tantos intérpretes uruguayos.

Si bien la funcionalidad social de la guitarra en toda esta área referida es infinitamente diversa, es posible catalogar con más certeza las sutilezas que diferencian los guitarrismos en el ámbito más tradicional, donde conscientemente se han realizado selecciones de materiales, repertorios e idiomatismos instrumentales que luego fueron el cuerpo sonoro identitario de esos lugares. Pensar en los distintos ámbitos donde se toca guitarra en ciudades como Porto Alegre, Montevideo o Buenos Aires puede resultar casi inabarcable y, por el momento, innecesario, pues serán más notorias las distinciones cuando se aborde en el siguiente capítulo la discusión sobre la milonga como género que

está presente transversalmente y que permite muchas maneras de tocar. Será en ese momento, con ejemplos de repertorios de los tres países, con un punto en común y un foco milonguero, donde saldrán a la luz los rasgos que perfilan esos usos sociales de la milonga a través de la guitarra y sus intérpretes.

Capítulo 2

LA MILONGA ORIENTAL

Este capítulo aborda la Milonga Oriental como género musical abarcando los conceptos de *escenas musicales*, *idiomatismos guitarrísticos* y *versiones*. No se presenta una historia de la milonga en la región de estudio, sino que las reseñas son datos que dan claridad al contexto que la contiene. Para ello se seleccionan algunos ejemplos que provienen de los ámbitos musicales de Río Grande do Sul y parte del territorio argentino y uruguayo, con el propósito de considerar los aspectos relacionales en esas escenas. Además, a propósito de los usos guitarrísticos, se observan las características de las prácticas instrumentales milongueras de la región, tanto desde lo cultural como desde el punto de vista mecánico,⁷⁴ entendido esto como los movimientos adquiridos para tocar el instrumento. Luego, se focaliza el análisis en las versiones de la milonga “A Don José” de Ruben Lena, considerando las traducciones musicales tanto del género Milonga Oriental como de la canción, integrando las discusiones sobre sus usos, significaciones y apropiaciones, comprendidas en el marco temporal de sus cincuenta años de existencia.

Se entiende por Milonga Oriental a un género, o sub-género, si lo tomamos como parte del universo de la milonga entendida como una categoría, reconocido por su presencia en el actual territorio del Uruguay. Este territorio fue llamado, en la época colonial, Banda Oriental, luego Provincia Oriental, posteriormente Estado Oriental del Uruguay y, desde la Constitución de 1918, República Oriental del Uruguay.⁷⁵ Se puede distinguir a *lo oriental* como lo pre-uruguayo, el Uruguay pre-moderno, el de los caudillos, un poco políticos, un poco guerreros.

⁷⁴ Eduardo Fernández, 2000. *Técnica, mecanismo, aprendizaje*. Montevideo: Artediciones.

⁷⁵ Con este gentilicio, *oriental*, también se conoce a las personas nacidas en dicho territorio.

Esta milonga se sitúa como uno de los pocos ejemplos de carácter tradicional que en el Uruguay, al escuchar los primeros arpeggios, el oyente advierte la referencia auditiva enmarcada en la figura del payador oriental. Esta figura emblemática del canto repentista es gravitante en la construcción del cantor e instrumentista posterior, con influencias evidentes en toda la generación que lo siguió: toques fuertes de mano derecha, principalmente pulgar fijo; canto con emisión potente y clara, compromiso con lo actual.

Para el investigador uruguayo, muy vinculado a la Argentina, Vicente Rossi, la milonga se la podía definir como una “habanera con quebradura y quites” (Rossi 1926: 9). Este mismo autor, señala que en la Banda Oriental:

[...] se llamaron “milongas” a las reuniones de los aficionados a pagar en los suburbios ciudadanos, dispensándoles en consecuencia el título de “milongueros”, porque se reservaba el de “payadores” para los genuinos improvisadores camperos, por quienes el pueblo tenía sincera admiración y respeto. Por derivación forzosa se llamaron “milongas” los versos que en esos torneos se estilaban. Distingue por lo tanto a la versada milonguera su especial carácter de polemista y orillera, por eso se le agregó, muy acertadamente, el calificativo de “canto de contrapunto”, que denota bien el hecho del choque de cantores [...]. La Milonga dio nombre y carácter a las propias reuniones que fomentaba; solía decirse “milonguear” en sustitución de “reunirse”, de “bailar” y de “cantar”. Organizar una reunión con cualquiera de esos objetos era “armar una milonga”. Con ser tan nuestro el vocablo y lo que con él queremos expresar, su origen [*sic*] es africano-brasilero [...]. “Milonga” es término bunda y significa “palabras”. (Rossi 1926: 2).

Según el musicólogo Lauro Ayestarán “alrededor del año 1870 ya está presente en el folclore musical uruguayo una *especie* perfectamente definida que irrumpe con su nombre propio después de 20 años de gestación”. Esta *especie*, “como canción que emigra de la ciudad al campo y ensancha su morfología para sobrevivir hasta la actualidad en permanente primavera”, cumple distintas funciones que se vinculan a la danza, la payada de contrapunto y la canción criolla, a fines del S. XIX. (Ayestarán 1948: 1).

La práctica guitarrística de la Milonga Oriental se vincula a espacios de la ciudad como las tabernas, a las viejas pulperías de campo y a los cantores de

boliche⁷⁶ que circulan por los pueblos chicos del interior. Con ello es posible ver la dispersión de la milonga de la ciudad al campo y la vuelta a las pequeñas localidades que se formaban a la par del Uruguay que se desorientizaba.

En este panorama, es interesante observar que la configuración del tránsito milonguero, desde épocas de la Banda Oriental hasta la actualidad, organiza una cartografía en permanente cambio y ofrece posibilidades múltiples de lectura de los espacios y lugares en donde se manifiesta. La guitarra en este escenario tiene un lugar de privilegio.

El siguiente fragmento señala algunas precisiones musicales que se encuentran en la Milonga Oriental:

[...] en sus orígenes es solo un baluceo de tono y dominante; es una forma rítmica más que melódica [...]. Las hay en distintos tonos con variantes de cuerdas. A veces se interrumpe este acompañamiento solitario, para dar paso a una frase punteada más o menos breve. Cuando son dos guitarras [...] una toca la milonga y la otra desarrolla, por momentos, un arpegiado melódico para volver nuevamente a la milonga [...] (Prieto y Bustamante 2011: 53).



Figura 9: Milonga Oriental.

Al observar el ejemplo anterior, podemos advertir esa serie de arpeggios que fluctúa entre el primer grado y el quinto grado de la tonalidad. Pero la célula que caracteriza este tipo de milonga, y que el guitarrista destaca con la articulación y el empleo del dedo pulgar de mano derecha al tocar, es la siguiente:

⁷⁶ Bar humilde.

procesos de territorialización. Algunos investigadores, dentro de los cuales se destaca la figura del canadiense Will Straw⁷⁸ en los años noventa, han sido responsables de teorizar sobre este fenómeno social que tiene sus primeras aplicaciones en el universo del consumo musical, pero que su dispersión pragmática ha permitido un uso directo en el ámbito de los estudios culturales. Esta área es un debate abierto, donde los posibles casos de estudio son materializados en una gran variedad de opciones. Barry Shank en 1994, propuso que una escena puede ser distinguida como una “superproducción de significado en la comunidad”⁷⁹, dando lugar a la dimensión semiótica de los estudios enfocados en la significación de los espacios.

Siguiendo esta línea de investigación, es importante distinguir entre espacio y lugar, ya que son estos conceptos, articulados con el estudio del hecho social-musical correspondiente, los que darán la opción de estudiar a las escenas musicales.

Tanto en el espacio urbano contemporáneo como en los pueblos más pequeños, suceden modificaciones que cotidianamente desencadenan nuevas relaciones sociales que configuran dicho ámbito. Tal sería el caso de la construcción de una galería comercial en el sitio que estaba el almacén del barrio, la presencia de vendedores ambulantes, los servicios varios y el músico callejero que de un momento a otro no regresa más a esa cuadra y se moviliza a otra. También sucede al experimentar los trayectos habituales, por las mismas calles, y ocasionalmente percatarse de un cambio en el espacio que sorprende; esto hace referencia no solo a una transformación en las fachadas o estructuras de los edificios sino que también a hechos sociales que delimitan el espacio.

¿Es viable definir el concepto de *lugar* en un mundo tan cambiante? Claramente si pensamos en un concepto de lugar como algo estático, la respuesta sería que no es viable en la actualidad. Es fundamental considerar la alta movilidad de

⁷⁸ Will Straw, *Cultural Scenes* (McGill University: 2004).

⁷⁹ *Ibíd*, p. 412. “...an over productive signifying community...”

personas, los flujos de información mediatizada, los flujos económicos que constantemente tensionan las relaciones internacionales entre los países y que a su vez inciden en una cada vez mayor interacción de lo global y lo local. Por su parte Connell y Gibson⁸⁰ explican la propuesta del término *glocal* a través de los investigadores McLeay (1997) y Shuker (1998) por considerar los conceptos global y local, por separados, como “simplistas”. También Robertson (1997) manifiesta la importancia de utilizar el término *glocalización*: “la forma de globalización se reconfigura en la actualidad de manera reflexiva, de tal modo que acaba haciendo de los proyectos de glocalización el rasgo constitutivo de la globalización contemporánea”.⁸¹ En tanto, Appadurai postula una interesante teoría donde profundiza en la manera de observar este problema, a través de las interrelaciones que existen entre el flujo migratorio y los medios masivos de comunicación, desarrollando una división en planos paisajistas⁸², a saber: paisajes étnicos, financieros, mediáticos, ideológicos y tecnológicos. Pero la propuesta de Doreen Massey (1993), quien aparece citado en el trabajo de Miguel Angel Aguilar⁸³, señala la idea de una consideración progresista de lugar y señala que “se trata de un concepto no estático, sino procesual” aceptando el fluir cambiante que citamos al comienzo.

Por ello, si tuviéramos que definir o acercarnos a un concepto de lugar tenemos que hacer en una primera instancia una diferenciación entre lugar y espacio.

Se considera al espacio como algo más abierto, abstracto, más ambiguo, el que a su vez va a contener al (los) lugar (es). El lugar es una producción social del espacio que tras la misma adquiere una estructura de significación para un grupo

⁸⁰ J. Conell y C. Gibson, *Sound Tracks: popular music, identity and place* (London: Routledge, 2003).

⁸¹ Roland Robertson, “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad” en *Zona Abierta*, N°92-93, trad. J.C. Monedero y J. Rodríguez (Londres, 2000) 22.

⁸² Arjun Appadurai, 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

⁸³ Miguel Ángel Aguilar Díaz, “Antropología urbana y lugar. Recorridos conceptuales” en *Nuevas topografías de la cultura*, editado por Angela Giglia y Amalia Signorelli (México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Juan Pablos Editor, 2012) 113-144.

de personas. El francés Gumuchian (citado en Aguilar: 2012)⁸⁴ señala que "...el lugar es una acumulación de significados...". Además, el lugar debe poder ser ubicado a través de coordenadas específicas, es decir, lo que se conoce como *locación*; debe tener un *aspecto local* y permitir que se manifieste el *sentido de lugar*, es decir, la parte emocional, el apego a ese lugar por parte del sujeto. Este nos remite a la noción de *arraigo*, elemento que debe ser observado junto a la noción de *sentido de lugar*. En el caso del primero, se plantea como una vinculación casi inconsciente, no reflexiva, entre el sujeto que experimenta de forma vivida el lugar, que lo habita, recrea y lo evoca. En el caso del sentido de lugar, refiere a una elaboración consciente, reflexiva, a través de la construcción de significación en el tiempo por parte del sujeto.

Al estudiar los distintos elementos que gravitan en esa trama relacional nos encontramos con personas, géneros musicales, lugares y objetos (como los instrumentos musicales) que conforman una escena musical, como una nueva cartografía local. A su vez, según el nivel de penetración tecnológica en la trama relacional, se puede hablar de una escena virtual. Bennett y Peterson⁸⁵ proponen una tipología que ordena el estudio de las escenas musicales al entenderlas como escenas locales, translocales o virtuales. La idea de articular las áreas de escenas musicales con los estudios de espacialidad contribuye a la concreción de una aplicación focalizada, ya que críticos de este concepto ven un problema en la amplitud de posibilidades y en la aparente ambigüedad en que se ubica a las escenas musicales, las cuales tanto sirven para estudiar una peña local, como un movimiento regional, como la escena mundial del Hip-Hop. Por ello, la importancia de considerar la dimensión espacial como elemento que reconoce características, sentido de grupo, pero que a su vez puede advertir micro-escenas que serán las encargadas de la *lugarización* del espacio.

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ Andy Bennett y Richard A. Peterson, *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual* (Vanderbilt University Press, Nashville: 2004).

La sistematización de Bennett y Peterson, mirada desde el despliegue tecnológico comunicacional 2.0 de las redes sociales, despierta críticas:

[...] ignoran la materialidad del medio digital, sin tener en cuenta la mediación que la cultura digital produce. Dicho de otra manera, mi premisa es la de que, al transportarse para el ambiente digital, cualquier escena va a ser convocada a considerar las especialidades, estéticas, técnicas, económicas, de este nuevo ambiente [...] ⁸⁶ (Pereira de Sá 2013: 32).

Una escena local se enmarca en una relación espacio-temporal precisa, como podría ser el grupo de músicos que se reúnen en el mismo bar; por escena translocal se entiende a las interconexiones por afinidad y con contactos regulares, donde los vinculados pueden estar a kilómetros de distancia, como sería la escena chileno-argentina de la música patagónica. En cambio, en las escenas virtuales la condición de presencia de internet es fundamental para la existencia de la escena.

2.1. Escenas musicales: discusiones sobre la milonga en el contexto uruguayo, argentino y brasileño desde la década de 1960

La escena milonguera de Rio Grande do Sul (Brasil), Uruguay y Argentina se constituye como una translocalidad. Esta propiedad está penetrada por los usos de internet en alguno de los casos que veremos, lo que lleva a tomar con precaución cada categoría asignada. Además, en la actualidad resulta muy complejo pensar en la ausencia de virtualidad en la observación de las escenas, lo que pone un manto de duda sobre la sistematización entendida como compartimentada, exclusivamente, en la tipología de Bennett y Peterson. Por esa razón es fundamental anclar esta clasificación con la funcionalidad de la escena

⁸⁶ "...ignoram a materialidade do meio digital, desconsiderando a mediação que a cultura digital produz. Dito de outra maneira, minha premissa é a de que, ao se transportar para o ambiente digital, qualquer cena vai ser convocada a considerar as especificidades - estéticas, técnicas, econômicas - deste novo ambiente...".

musical como productora del espacio, a la vez que producida y afectada por el mismo.

Para observar la presencia de la milonga en Río Grande (RS) se torna fundamental la selección del espacio de desarrollo de la escena musical. En la década de 1960, músicos como Noel Guarany, Cenair Maicá, entre otros, constituían los elementos vivos que caracterizaban la escena *gaúcha*. Pero la trascendencia fue internacional por causa de la movilidad de estos músicos, donde era frecuente tanto las largas estadías, como la participación en discos compartidos con otros intérpretes de Argentina, Uruguay y otros países vecinos.

El disco *Tronco Missioneiro*⁸⁷, editado en el año 1988, se constituye como un trabajo testimonial que da cuenta de la intención de rescatar y re-crear la música misionera en esa región del Brasil. Los músicos que integran este disco son Noel Guarany, Jaime Caetano Braun, Pedro Ortaça y Cenair Maicá. Todos ellos tienen en común el haber nacido en pequeñas localidades de la región misionera de RS y el haber sido trabajadores obreros de distintos oficios como yerbateros, vendedores, locutores, periodistas, entre otros. Además todos fallecieron en ciudades grandes del mismo Estado, generando la movilidad de esas escenas hacia espacios urbanos como Porto Alegre y Santa María. En este contexto misionero se encuentran las fronteras políticas de Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay, dando un complejo escenario a la hora de dilucidar influencias y flujos musicales de uno u otro territorio. Pero en la manera de dimensionar el espacio en estos músicos, a través de un ya tradicional imaginario de *lo Latinoamericano*, es una frontera abierta que, a su vez, es constructora de una localidad: la música misionera.

Tanto Ayestarán como Vega han reconstruido esquemas musicales de sus territorios identificados como *países folclóricos* o *ciclos folclóricos* en caso del primero y como *cancioneros* en caso del último. Esta sistematización, selectiva por cierto, puede ser utilitaria a efectos de indicar ciertas características de *lo*

⁸⁷ Disco *Troncos Missioneiros*, 1988. Sello Discoteca Produções. Porto Alegre (RS). LP 45.016.

melódico, pero dejan de lado un elemento fundamental: lo relacional y contextual. Por ello, la idea se centra en mirar estos fenómenos desde la lectura de sus escenas musicales, aspecto que nos acercará a la práctica de estos hombres relacionándose con sus espacios, configurando lugares y dialogando con los hechos sociales de su tiempo.

Hay tres músicos que conforman esta escena musical translocal: el brasileño Cenair Maicá, el uruguayo Aníbal Sampayo y el argentino Mario Millán Medina.

Mario Millán Medina, nacido en 1914 en la Provincia de Corrientes, Argentina, fue guitarrista y cantante de música litoraleña argentina. Se lo reconoce como el creador del ritmo Rasguido Doble. Pero este asunto no está generalizado, sino que es una categoría en base a la popularidad ganada a través de la grabación que Antonio Tormo realizó de su música y que fue masivamente conocida en Argentina y el sur de América. Pero Alfredo Colmán, investigador paraguayo, señala que pertenece a un ritmo paraguayo: “el Rasguido Doble paraguayo se basa en el típico acompañamiento del Tango y la Milonga argentina y del Candombe uruguayo”⁸⁸ (Colmán 2005: 183).

Aníbal Sampayo, nacido en 1926 en el departamento de Paysandú, Uruguay, es el principal difusor de la Canción Litoraleña en el país. Fue arpista (arpa paraguaya), guitarrista y cantor.

Cenair Maicá, nacido en 1947 en el municipio de Tucunduva, RS, es una figura central en el universo guitarrístico misionero.

Veremos tres ejemplos de canciones que pertenecen a los repertorios de cada uno de ellos y que son característicos dentro de sus obras.

⁸⁸ “The Paraguayan *Rasguido Doble* shares similarities with the typical Accompaniment patterns of the Argentine tango and milonga and of the Uruguayan *Candombe*”.

“El rancho ´e la Cambicha”⁸⁹ por Mario Millán Medina:

Figura 12: Introducción de la canción “El rancho ´e la Cambicha”

La canción “El rancho ´e la Cambicha”⁹⁰, fue grabada en el año 1950 por el músico mendocino Antonio Tormo. Este registro generó un impacto tan grande que muchos consideran que con esta canción se dio inicio al *boom del folclore argentino*.

El record de venta de discos con esta canción fue el más grande de la historia de la música argentina, lo que llevó a que la versión de Antonio Tormo sea la

⁸⁹ Disco *Los grandes éxitos de Mario Millán Medina*, 1954. Sello Pathé. Argentina. 7050 B.

⁹⁰ Cambicha es el diminutivo de Cambá, que en guaraní significa negro; por lo tanto Cambicha hace referencia a negrita.

reconocida por todo el público. Desde el punto de vista de la guitarra hay diferencias notorias entre lo que podríamos llamar versión original y la versión de los guitarristas de Tormo. Por un lado tenemos a los toques característicos del Rasguido Doble y por el otro tenemos a los toques potentes de dos guitarras con púa y un guitarrón, de las guitarras características de Mendoza.

El texto de esta canción resulta importante también a los efectos de este trabajo porque declara el tipo de música que la sostiene. Tal es caso de frases como: “chamamé de sobrepaso tanguedito” y el “chamamé milongueado al estilo oriental”. Las estrofas que inician la canción son las siguientes:

Esta noche que hay baile
en el rancho 'e la Cambicha,
chamamé de sobrepaso
tanguedito bailaré.

Chamamé milongueado
al estilo oriental,
troteando despacito
como bailan los tagüé.

“Señor presidente”⁹¹ por Aníbal Sampayo:

Figura 13: Introducción de la canción “Señor presidente”

La introducción comienza también con el ritmo del Rasguido Doble y un con un aire brasileño en los cortes de finales de frase (ejemplo compases 3 y 5). En estos dos últimos compases está presente el ostinato de la Milonga Oriental en una guitarra, mientras que la otra continúa con el Rasguido Doble.

⁹¹ Disco *Hacia la aurora*, 1971. Aníbal Sampayo junto a Los Costeros. Sello Mallarini Producciones, 30058. [Reeditado por Montevideo Music Group, 2008].

“Canto dos livres”⁹² de Cenair Maicá:

The image displays a musical score for the introduction of the song "Canto dos livres". It consists of six staves of music, arranged in two systems of three staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The top two systems feature a vocal line in the upper staff and a guitar accompaniment in the lower two staves. The guitar accompaniment is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes, often with a double rasgueo (double strum) indicated by a 'z' symbol above the notes. The bottom system shows the continuation of the guitar accompaniment, ending with a double bar line.

Figura 14: Introducción de la canción “Canto dos livres”.

La introducción de esta milonga está realizada con una distribución melódica de líneas de terceras paralelas. Lo que sugiere un punto de inflexión es lo que realiza la guitarra acompañante, en este caso es un guitarrón. El chasquido producido por la mano derecha da como resultado la evocación, nuevamente, del Rasguido Doble. El Rasguido Doble como acompañante de giros típicos de milonga es un rasgo que permite ubicar a esta canción dentro de una escena musical fronteriza, que va caracterizando un nuevo mapa sonoro.

⁹² Disco “Canto dos livres”, 1983.

Esta escena musical translocal tiene los rasgos que caracterizan los toques de milonga, tanto en los motivos utilizados, en los arreglos instrumentales y en las distintas tramas sonoras que se reelaboran tomando idiomatismos de otras vertientes. Si bien la canción de Sampayo posee más claramente los gestos de la Milonga Oriental, las canciones de Maicá y de Millán son más cercanas a los toques de las guitarras cuyanas, en el caso del primero, presentes en Zitarrosa también, y a los guitarrismos entrerrianos, donde la milonga se realiza más achamarritada⁹³ en el caso del último. En cuanto a la emisión vocal podemos advertir el mismo rasgo de impostación fuerte y clara, vinculada a la radiofonía y a los usos de voz en espacios donde no siempre había microfonía.

En este orden de ideas, hay dos músicos que conforman una amplia escena musical en la actualidad, también con las características de translocalidad, aunque con más cercanía a la escena virtual: el *gaúcho* Vitor Ramil y el montevideano Jorge Drexler. Resulta interesante el uso de la palabra *gaúcho* en toda esta región, porque lo que significa un gentilicio en Río Grande do Sul, en Argentina y Uruguay es una palabra que denomina la actividad que organiza el hombre, en este caso se trata de una actividad en el campo. En este asunto estarían integrando esta escena musical un *gaúcho* urbano de Río Grande y un uruguayo de la capital. Pero en esta escena caben también músicos como Jorge Casacuberta, Kevin Johansen, Ana Prada, entre otros.

Ramil nació en la ciudad de Pelotas (RS) en 1962 y propone, como un marco teórico de su música, el concepto de la *Estética do Frío*. El autor señala lo siguiente:

[...] en Copacabana, en un día de mucho calor del mes de junio yo tomaba mate y miraba, en un noticiero de televisión, la transmisión de escenas de un carnaval fuera de época, en el Nordeste, región donde hace calor el año entero [...] El presentador del noticiero, hablando para todo el país desde un estudio localizado en Río de Janeiro, describía la escena con un tono de absoluta normalidad, como si fuese natural que aquello aconteciese en junio, como si el acto fuese parte del

⁹³ Deriva de Chamarrita, un tipo de toque milonguero que se asemeja a la milonga corralera de Buenos Aires. Tiene un aire más vivo y un carácter más picaresco.

día a día de todo brasileiro [...] Por primera vez yo me sentía un extraño, un extranjero en mi propio territorio nacional; diferente, separado del Brasil⁹⁴ [...] (Ramil 2004: 10).

Río Grande entonces se reconfigura como un espacio desconectado del imaginario brasileño, y Ramil elabora esta idea para describir el trabajo que él realiza, el cual está condicionado, al menos en un nivel de ideas, por la geografía gaúcha.

Musicalmente podríamos describir a la música de Ramil como introvertida, calma, y conscientemente direccionada a lo anti-tropical. No existe una concepción folclórica de su música, sino más bien una postura ideológica que entra en crisis al enfrentar RS con Brasil.

Sobre el uso de la milonga como género que naturalmente se acerca a los países vecinos más que al propio, comenta: “mi milonga es la milonga de alguien que escuchó a los Beatles toda la vida”.⁹⁵

Jorge Drexler nació en Montevideo en 1964 y define su música dentro de otro campo teórico que denomina *Templadismo* y lo indica como la “asociación de un clima intermedio con un paisaje carente de grandes accidentes geográficos”.⁹⁶ Pero si bien el nombre es distinto, el concepto que enmarca al Templadismo coincide con el de Ramil y su Estética del Frío.

Pero la escena musical acá adquiere un doble perfil, ya que posee la característica de translocal pero también resulta vital, aunque no imprescindible, el contacto por vía virtual. Daniel Drexler, también músico como su hermano,

⁹⁴ “Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste, região em que faz calor o ano inteiro [...] O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro [...] Pela primeira vez eu me sentia um estranho, um estrangeiro em meu próprio território nacional; diferente, separado do Brasil”.

⁹⁵ Luciano Coelho, documental *A linha fria do horizonte*, 2012. Fragmento disponible <https://www.youtube.com/watch?v=7B5n0pMjtl8> (última consulta 08-09-2015).

⁹⁶ *Ibíd.*

define al Templadismo casi con características de manifiesto,⁹⁷ dando líneas generales de lo que ha conversado con quienes él considera sus pares.

- La búsqueda en la creación del camino del medio. La intención o simplemente la acción inconsciente de evitar la estridencia en los colores, en el timbre de los sonidos, en la impostación de la voz y en las palabras
- La búsqueda del riesgo en el equilibrio
- La búsqueda del punto medio entre identidad regional e influencias extra-regionales. La antropofagia es bidimensional, es geográfica-espacial pero también temporal. Se trata de buscar los puntos de encuentro entre el universo creativo de por ejemplo, Beck y Atahualpa Yupanqui
- Un cierto denominador común de melancolía claramente asociado al clima y al paisaje
- Un denominador común de nostalgia quizás relacionado con la alta tasa de inmigrantes que hay en la cuenca del Plata
- La búsqueda del énfasis de lo no enfático, la fuerza de no forzar
- No regirnos por fronteras políticas parece ser otro denominador común. La distribución geográfica de la milonga, por ejemplo, se saltea las fronteras de Argentina, Uruguay y el sur de Brasil

Jorge Drexler, en alusión a lo que define como su espacio señala: “ahora ya no pienso en mi país, ahora me siento en otro país, donde está Porto Alegre, Montevideo, Buenos Aires, Corrientes”.⁹⁸

Veamos dos milongas muy difundidas de ambos cantautores:

⁹⁷ Daniel Drexler sobre el *Templadismo*. Disponible http://danieldrexler.blogspot.cl/2006/08/daniel-drexler_115557354892179839.html (última consulta 09-09-2015).

⁹⁸ Venancio Acosta. 2013. “La música del frío” En *El Boulevard*. Disponible en <http://www.elboulevard.com.uy/informes/209-la-m%C3%BAsica-del-fr%C3%ADo.html> (última consulta 10-09-2015).

“Ramilonga”⁹⁹ de Vitor Ramil:

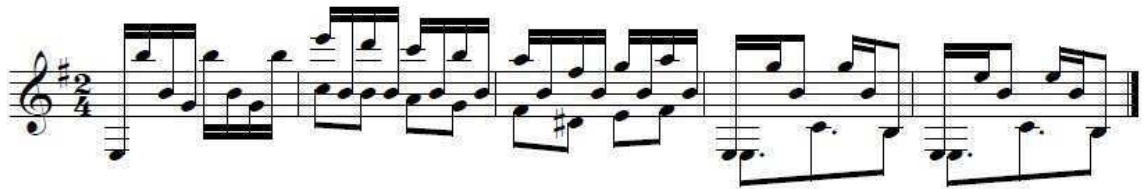


Figura 15: Introducción de la canción “Ramilonga”.

Esta introducción de la milonga que hace referencia a su apellido, recoge elementos de la milonga surera pero ya con la sonoridad de la milonga-canción, un género que en la guitarra, con cuerdas de metal, no se presenta como rescate o supervivencia de toques folclóricos, sino que funciona como evocación a la milonga genérica. En los últimos dos compases de la introducción se observa el bajo característico de este tipo de milonga.

“Milonga paraguaya”¹⁰⁰ de Jorge Drexler:

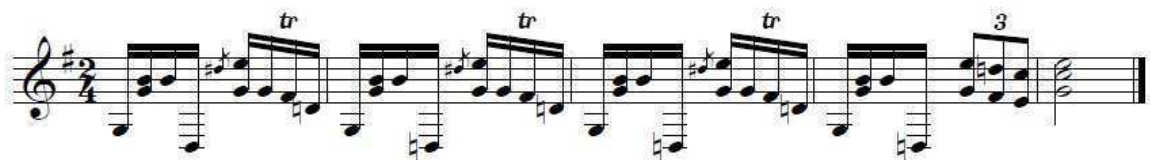


Figura 16: Introducción de “Milonga paraguaya”.

La presencia de ciertos comportamientos melódicos como los bajos bien diferenciados de una melodía principal adornada en el medio del registro, dan un acercamiento a la figura de Agustín Barrios “Mangoré”, compositor paraguayo que vivió algunos años en Uruguay. Drexler, personifica a la milonga y construye, sobre una poética clara e intimista, un diálogo circular, entre creador y creación.

⁹⁹ Disco “Ramilonga”: *a Estética do Frío*, 1997. Satolep Music.

¹⁰⁰ Disco *Cara B*, 2008. WM Spain.

“Milonga paraguaya, prima lejana de Mangoré”. Además, esta introducción configura una *alusión* a la obra de Barrios llamada Julia Floria (Barcarola). Las alusiones “son referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia el estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical” (López Cano 2007: 36).

Las dos escenas musicales que se abordaron en esta sección se pueden leer desde la articulación que la milonga realiza sobre ellas. Por un lado tenemos a la región misionera que desarrolla un toque milonguero cercano al Rasguido Doble y a la influencia guaraníca en los textos. Su contexto ideológico se orienta a las luchas de los movimientos de izquierda que, en la década de 1960, se ordenaban a favor de los cambios políticos hacia el socialismo.

Por otro lado tenemos a la escena musical que contempla una línea más ciudadana vinculando a Porto Alegre, Pelotas, Corrientes, Montevideo y Buenos Aires. En este caso la penetración de elementos virtuales y comerciales se hace más presente que en la escena anterior, donde la organización de materiales tenía más el perfil de una militancia identitaria que de un rasgo que caracteriza a una estrategia de venta. Pero, vista con la distancia de años, desde la actualidad, estas escenas se vinculan como una virtualidad musical que presentan a la *milonga misionera* y a la *milonga templada* como derivadas de los antiguos toques de los payadores, de manera que el diálogo entre ambas se logra construir como otro marco referencial que complementa y amplía algunos horizontes que ubican a la milonga en contextos nacionalistas aislados.

2.1.1. Carlos Vega: consideraciones y alcances del término *especie*

El alcance del término *especie* se comprende en la proposición del musicólogo argentino Carlos Vega, el cual es utilizado también por Lauro Ayestarán en Uruguay. Vega ubica al concepto dentro del marco teórico que

llamó mesomúsica¹⁰¹, al cual define como “el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento, a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas” (Vega 1966: 6). En otras palabras, es lo que entendemos actualmente como música popular. Bajo esta óptica, sería más ajustado llamar a la Milonga Oriental como *sub-especie*, aspecto que no deja afuera los calificativos que hacen parte de un juicio de valor peyorativo, pero que aclara que se trata de una de las tantas reelaboraciones musicales que componen el universo de la milonga. En relación a ello, Vega señala que:

[...] las especies se constituyen sobre la base de las disponibilidades circundantes [...] se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión [...] (Vega 1966: 8).

En este sentido, explica la existencia de:

[...] un sistema de subfocos de radiación -generalmente las capitales nacionales- adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas [...] (Vega 1966: 8).

Según Aharonián, otro punto relevante del postulado de Vega en relación a la modalidad de circulación de la mesomúsica, es la descripción en sí de una “red de centros y subcentros sucesivos [*la cual constituye*] una explicación precisa de la idea principal de la construcción de la expansión capitalista” (Aharonián 1997: 61-74).

¹⁰¹ Esto forma parte del contenido de una conferencia que Vega dio en el año 1965 en Bloomington, Indiana, Estado Unidos, cuyo nombre fue *Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos*.

Acercándonos a la Milonga Oriental, podemos observarla, a través de un discurso que la ubica como “la única forma viva que nos queda”¹⁰², a diferencia de la concepción de Ayestarán que sitúa a la milonga dentro de un crisol de música conformadora de un *mapa musical* uruguayo¹⁰³ legitimado a través de *su verdad folclórica*.¹⁰⁴

[...] la milonga, como especie musical, hereda y vitaliza una antigua corriente musical española, introducida en Iberoamérica, donde alimentó diversas especies líricas [...]. Se le llama *Modinha*, *Samba* y *Landú* en Brasil; *Contradanza* y *Danza* en Cuba; *Son* en las Antillas y en Méjico. El vocablo es africano, África atlántica. El vocablo *Mulonga* es singular y significa *palabra*, siendo el plural *Milonga* que significa *palabras*. Por 1860, en Brasil y Argentina tenía el significado de *bullicio*, *fiesta*. En Argentina se le llamaba *Baile de Medio Pelo*, en Brasil *Sarao* y en Treinta y Tres se le conoció con el mote de *Baile de Cojinillo a la Cintura* [...] (Prieto y Bustamante 2011: 50).

Es curioso cómo estos investigadores uruguayos¹⁰⁵ realizan una localización espacial de la milonga, identificando nombres de lugares, significados por la circulación de la especie y ubican a dos grandes países para luego señalar a Treinta y Tres y su Baile de Cojinillo a la Cintura. Funciona Treinta y Tres como una categoría cuasi independiente a la nación que pertenece. A partir de este enunciado, de mirada regionalista, podemos realizar una rápida asociación con la frase presente en su heráldica: Treinta y Tres, el pago más oriental¹⁰⁶.

¹⁰² Prieto, Oscar y Beatriz Bustamante. 2011. *Historia de la guitarra y la Milonga en Treinta y Tres*. Montevideo: Ed. de los autores.

¹⁰³ Para Ayestarán, existían los ciclos folclóricos o cancioneros como espacios pre-nacionales, anteriores a la revolución de 1810 que originó la emancipación. Esos espacios eran vistos como *países folclóricos*; por eso los intentos de ubicar algo típicamente uruguayo no lo veía como algo acertado. Más bien Ayestarán ubicaba a la milonga como parte del antiguo cancionero criollo rioplatense.

¹⁰⁴ La referencia es a dos trabajos de Ayestarán llamados: *Lauro Ayestarán: un mapa musical del Uruguay* (selección de grabaciones recogidas entre los años 1943 y 1966; edición con autorización de los herederos del investigador, realizada en 2003) y *Ayestarán y su verdad folclórica* (fonograma realizado por autorización de la esposa de Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura y Consejo directivo del SODRE en el año 1974).

¹⁰⁵ Prieto es nacido en Treinta y Tres y Bustamante en Montevideo.

¹⁰⁶ En este caso la referencia es a un pasado pre-nacional, ubicado en ese imaginario del Pueblo Oriental, cimientos desde donde se construye el Uruguay.

2.1.2. Tres canciones, tres milongas características:

“Las dos querencias”, “Milonga para una niña” y “Milonga de andar lejos”.

Hay tres milongas que representan esas construcciones sonoras que los uruguayos vinculamos a tres expresiones: Los Olimareños, Zitarrosa y Viglietti. La primera, con sus bordoneos característicos, tocado con fuerza, con el llamado *pulgar volador*¹⁰⁷ de los payadores. Sobre las llamadas *guitarras de Zitarrosa*, podemos distinguir el característico conjunto de melodías tocadas con púa y movimiento virtuosístico, en muchas ocasiones a intervalos de terceras (o sextas) paralelas. Sobre la guitarra de Viglietti, se distingue la técnica académica utilizada tanto en la forma de tocar como en la composición.

A continuación, se encuentra la pauta de la introducción de tres milongas representativas del repertorio de cada uno de estos músicos: “Las dos querencias”, “Milonga para una niña” y “Milonga de andar lejos”, de Los Olimareños, Zitarrosa y Viglietti respectivamente.

“Las dos querencias” aparece grabada por Los Olimareños en el disco *Quiero a la sombra de un ala*¹⁰⁸ en el año 1966 y es de Víctor Lima, uno de los autores que, junto a Lena, fue de los más interpretados por el dúo.

¹⁰⁷ Se le llama así por el gesto de la mano derecha al tocar, el cual constituye un movimiento vertical amplio.

¹⁰⁸ *Quiero a la sombra de un ala*. 1966. Orfeo, ULP-90.505.



Figura 17: Introducción de la canción “Las dos querencias”.

Es posible escuchar en la primera guitarra, que comienza sola, un característico diseño de *introducción ambulatoria* de la milonga, como le llamaba Lauro Ayestarán. Este tipo de introducción es muy utilizada por los payadores y por muchos músicos en todo el país. La melodía va en la línea del bajo que lleva destacando el dedo pulgar por la cuarta cuerda, manteniendo esa sonoridad con un componente tímbrico relacionado a lo grave de la guitarra.

Lo que realiza la segunda guitarra es un acompañamiento típico de Milonga Oriental con el ostinato que inmediatamente remite al toque del payador. Pero en el compás 10 se puede ver el bordoneo que realiza la guitarra primera y que remite, nuevamente, a algo muy reconocible como de Los Olimareños: un toque fuerte con un amplio movimiento de la mano derecha que tiene al dedo pulgar

como punto de contacto con las cuerdas sobre el eje de giro de la muñeca y a veces del brazo entero.

La siguiente selección es la “Milonga para una niña” de Alfredo Zitarrosa. Esta canción forma parte del segundo disco llamado *Canta Zitarrosa*¹⁰⁹, del año 1966.



Figura 18: Introducción de “Milonga para una niña”.

¹⁰⁹ *Canta Zitarrosa*. 1966, Tonal, CP-040.

La introducción de esta milonga es hecha por uno de los primeros guitarristas que acompañó a Zitarrosa, Hilario Pérez. En el disco (1966), Zitarrosa comenta lo siguiente sobre esta canción:

[...] “Milonga para una niña” [...] fue grabada de nuevo¹¹⁰ con una introducción que pertenece a Hilario Pérez. Quiero testimoniar también que fue reimpressa con el milongueo en guitarra de Lucio Muniz¹¹¹, que lo heredó de su padre y cuya presencia casual en los estudios (cuyas presencias, debo decir, la de Lucio y pasando por la suya la de Don Tomás, oriental si los hubo) aprovechamos para fijar en el surco, con aquél milongueo, siquiera la sombra de lo que en su mocedad supo hacer con ese ritmo Don Tomás Muniz, vivo en nuestro recuerdo [...].

El testimonio de Hilario Pérez, confirma esa coincidencia con Muniz pero agrega algunos detalles interesantes para comprender la forma de operar de estos músicos al señalar una anécdota sobre el momento de la grabación de esta canción:

[...] En “Milonga para una niña”, ustedes la conocen con el “ta lan ta lan”¹¹². La matriz de la milonga es esa, la intención es esa. En ese disco, grabado en julio del año 1966 en la fonoplatea de Radio Ariel, no me convencía la milonga de Alfredo. Más bien era sureña la milonga de Alfredo y le dije que no era esa la milonga y me dijo que no sabía hacer otra él. Y ¿quién llega al estudio que estábamos por grabar la milonga? Lucio Muniz. [Tenía] las manos heladas, estaba trabajando [...] A ver cómo milongueás en mi menor, le dije. Y [después entendí]: acá está la milonga [...].¹¹³

Esto da cuenta del procedimiento habitual de muchas grabaciones históricas que constituyen una marca en las construcciones identitarias de un país como es el caso de esta canción. Los guitarristas que comparten un lenguaje, en este caso un tipo de milonga particular, basta con ponerse de acuerdo en pocos elementos y están en condiciones de realizar el registro. El antecedente de las guitarras de

¹¹⁰ Esta canción ya había sido grabada en un disco más breve llamado *El canto de Zitarrosa*. 1965, Tonal, CP-5017.

¹¹¹ Lucio Muniz es un reconocido escritor de Treinta y Tres, perteneciente a la generación de guitarreros olimareños y con una tradición de familia de músicos. Su padre, Tomás Muniz, es referente de uno de los floleos milongueros que se tocan en Treinta y Tres.

¹¹² Referencia onomatopéyica de las octavas del compás 5.

¹¹³ Entrevista realizada a Hilario Pérez en Televisión Nacional de Uruguay. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=d0IL-6fgzCA> (última consulta 26-06-2015).

Zitarrosa se encuentra, como ya se dijo, en varias expresiones como las guitarras que acompañaron a Carlos Gardel, a Amalia de la Vega, Nestor Feria, entre otros. Pero también tiene una vinculación directa con las guitarras mendocinas, las guitarras del conjunto de Abel Fleury, entre otras. Es decir, el área de dispersión de ese tipo de toque milonguero en guitarra es abierto en todo sentido, tanto en lo geográfico como en las reelaboraciones locales que pueden conducir al mundo sonoro de la Tonada Cuyana, como a la Milonga Oriental, como al Tango.

“Milonga de andar lejos” forma parte del disco *Canciones para mi América*¹¹⁴ y fue grabada en Cuba, en el año 1967 en los estudios EGREM de La Habana.



Figura 19: Introducción de “Milonga de andar lejos”.

¹¹⁴ *Canciones para mi América*. 1968. Le chant du monde (Francia).

Se trata de una milonga que está, al igual que las dos anteriores, en la tonalidad de *mi menor*. En este caso se puede percibir el uso de arpeggios tocados con una técnica académica, donde la milonga queda intervenida por el contrapunto del bajo y la línea más aguda. Pero lo distinto de esta milonga se concreta en el uso armónico que presenta en el estribillo, con modulaciones muy novedosas, entendiendo que esta novedad se lee dentro del marco de tradición donde generalmente opera esta especie musical y donde no es habitual encontrar este tipo de recursos. Esta canción fue grabada por muchos músicos de distintos países, destacándose el trabajo del conjunto chileno Quilapayún, los argentinos del Cuarteto Zupay, la cantante brasileña Diana Pequeno, entre muchos otros.

En general, sobre la posición corporal al tocar la guitarra, podemos concluir que tenemos tres tipos de presentaciones, correspondiente a cada uno de los tres ejemplos abordados en esta sección. Sobre Los Olimareños podemos observar la posición de pie con las guitarras colgando; sobre las guitarras de Zitarrosa vemos a los músicos sentados con la guitarra apoyada en la pierna derecha y el toque con púa; y sobre Viglietti es clara su posición de guitarrista clásico, con la utilización del banquito debajo del pie izquierdo.

2.2. Los payadores orientales

2.2.1. Guitarrismos y variantes de la milonga de payador

En general se ha discutido en el Uruguay una permanente “invasión cultural” desde Argentina, y esa tesis tiene un consenso amplio desde el auge del Canto Popular uruguayo en la década de 1960. Este flujo de influencias es real pero se dio, mayoritariamente, porque desde Argentina llegaba al Uruguay una inmensa cantidad de discos y circulaban la mayoría de los músicos con más

visibilidad en el país. Pero si observamos lo ocurrido con la milonga en el territorio uruguayo nos damos cuenta que, empezando por el nombre, la alusión de Milonga Oriental, hace referencia a lo no-argentino.

La figura del payador oriental es un hecho que hasta en la actualidad es reconocido como sistema cerrado y que se conserva en el tiempo con sus rasgos de músico informante, cronista itinerante y continuador de los guitarreros orientales de tiempos de la independencia.

Según el payador argentino David Tokar, la penetración de esta milonga en Argentina proviene del Uruguay, a causa de la movilidad de los payadores de un país a otro, por causas económicas o políticas. Tokar¹¹⁵ señala al respecto:

[...] usamos la Milonga Oriental por la gran difusión que tuvo en los payadores en 1955 con la Cruzada Gaucha¹¹⁶, donde los máximos exponentes eran uruguayos, aunque participaban argentinos también de esa cruzada. También en la década de 1970 cuando emigraron la mayoría de los payadores uruguayos para vivir acá en la Argentina, trajeron esa milonga. Entonces todos los que la aprendimos la vemos como una tradición, por eso le decimos Milonga Oriental, milonga orientala o incluso le decimos la milonga payadora [...].

Esta mirada da cuenta de una realidad más frecuente, concretada en flujos musicales de ida y vuelta, con reelaboraciones regionales que por la recurrencia y la funcionalidad social se vuelven más afín a un sector geográfico y cultural que a otro, pero que su matriz genérica es similar.

Por ello, se identifican en la milonga muchas variantes, al punto de que existen modos de tocar que se relacionan con un payador y se le da su nombre al toque de esa milonga.

Las variantes de Milonga Oriental se pueden escuchar en el ritmo y en los floreos. El término *floreo* se entiende en Uruguay como los motivos personalizados que

¹¹⁵ Entrevista telefónica realizada en el mes de julio de 2015.

¹¹⁶ Se trató de un espectáculo que se realizó por primera vez en la vieja cancha de básquetbol de Peñarol, en Montevideo. Allí estaban payadores como Carlos Molina y Héctor Umpierrez, entre otros que tuvieron que suspender esta iniciativa por el conocido duelo a cuchillo de estos dos payadores.

se tocan en la milonga, como un alarde de conocimiento del instrumento y, en este sentido, “el del guitarrero que hace recordar al músico solista en la cadencia antifonal del concierto clásico” (Prieto y Bustamante 2011: 54). Pero en Argentina se conoce con el término de punteos, ya que por floreos identifican a una décima que se hace dentro de una milonga.

[...] un cantor fogonero, se canta un verso, se canta una milonga. La milonga tiene cuatro o cinco décimas y cada vez que culmina una décima, uno de los payadores, generalmente improvisado, aunque hay también floreadores que tienen décimas escritas en temas universales, [*dicen versos que*] generalmente son tirándole flores al cantor [...] tienen el título de floreadores [...].¹¹⁷

Pero las polémicas identitarias uruguayas y argentinas, con la discusión eterna de *lo oriental*,¹¹⁸ vienen desde los albores de la independencia:

[...] hay un nuevo payador de glorioso apellido, Lindolfo Spíkerman. Este trovero ha de recoger con alto y noble ademán la guitarra perdida por aquel ascendiente suyo, el Andrés Spíkerman del 19 de Abril¹¹⁹ [...] En su lucha por la vida, no siempre fácil, parte un día a la Argentina. Tiempo después consigue allá el puesto de Oficial Inspector. Esto representa la tranquilidad económica, la consideración. Más de ahí que para dicho cargo se le exige nacionalizarse argentino. No puede. Un Sargento de la Agraciada¹²⁰, su abuelo Juan, le tironea desde la Patria. Nos muestra el nombramiento y la aceptación de renuncia¹²¹. Casado con una hija del General Angel Muniz, torna a cuidar ovejas cerca de los indios, por el Nahuel Huapí; regresa años después con sus hijos que nacionaliza orientales. – Orientales, me aclara, no uruguayos [...] (Viglietti 1947: 148).

Veamos algunas variantes de Milonga Oriental y algunos *floreos* registrados por Prieto y Bustamante en Treinta y Tres, Uruguay.

¹¹⁷ Entrevista telefónica realizada en el mes de julio de 2015.

¹¹⁸ Lo oriental como centro de polémica sobre la pertinencia de ese término en la actualidad. En este sentido es más ríspida el enfrentamiento categórico interno, es decir, de oriental con uruguayo.

¹¹⁹ Fue uno de los *Treinta y Tres Orientales*, que comandaron la independencia de la Provincia Oriental contra los portugueses.

¹²⁰ Playa de la Agraciada, departamento de Soriano. Fue el lugar donde desembarcaron los *Treinta y Tres Orientales*, en su expedición que venían desde Argentina.

¹²¹ Este documento está fechado, según Cédar Viglietti, el 30 de abril de 1894.



Figura 20: Variante de arpeggio



Figura 21: Variante de milonga: *campo y ciudad*

Se le llama de esa forma porque recoge un carácter más rítmico que la tradicional, más vinculada a los ambientes urbanos, cercanos a la danza, pero mantiene su ostinato igual. Se puede entender a esta variante como una milonga sub-urbana. Este aspecto en el escenario uruguayo significa: milonga de pueblo, entendiendo a éste como una localidad pequeña y del interior del país.



Figura 22: Variante de milonga: *modo mayor*.



Figura 23: Variante de milonga: Isla Patrulla¹²²



Figura 24: Floreo tocado por Álvaro Peralta.¹²³

2.2.2. El caso de Carlos Molina: payador referente en el Río de la Plata.

En Uruguay, el canto de los payadores ha tenido, al igual que en Argentina, a una larga lista de representantes. Las tempranas referencias, recogidas por Ayestarán dan cuenta de su antigua presencia.

¹²² Es un pueblo del interior de Treinta y Tres conocido como Isla Patrulla. La canción homónima de Ruben Lena, grabada por Los Olimareños, utiliza esta variante de milonga.

¹²³ Conocido como Carao Peralta, fue un músico de Treinta y Tres, reconocido en el medio local como uno de los guitarristas más influyentes. Los Olimareños grabaron una canción de Ruben Lena, en homenaje a Peralta, llamada "Adiós amargo al Carao Peralta" (Disco *Los Olimareños en París*, 1964. Sello Antar, PLP-5054).

[...] reiteradamente los viajeros y cronistas del XVIII aseguran que la guitarra que está en poder del gauderio o gaucho oriental, es de pequeña alzada y su registro es de tiple. Oigamos a Concolorcorvo quien en 1773 pasa por nuestra campaña y anota en su libro *Lazarillo de ciegos caminantes*: “Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas que estropean y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquéllos semi-bárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando”¹²⁴. Aquí ya está descrito el tipo del payador [...].¹²⁵

Pero de la generación que estuvo con mayor presencia en el marco temporal que nos interesa podemos destacar a “El indio” Juan Carlos Bares, Hector Umpierrez, José Curbelo, Juan Carlos López, Gabriel Luceno, Mariela Acevedo, entre tantos otros. La presencia del payador en la actualidad se restringe a algunos festivales del interior del país y ocasionales programas de radio y televisión. No funciona como en los años cincuenta donde se llenaban estadios y se realizaban torneos como actividades habituales.

En el Uruguay, a nivel oficial, se declaró en el año 1996 “Día Nacional del Payador” al 24 de agosto, fecha que coincide con el natalicio de Bartolomé Hidalgo.

[...] Ley Nº 16.764. Día del Payador. Declárese así, el 24 de agosto, conmemorando el nacimiento de don Bartolomé Hidalgo. El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General, decretan:

Artículo único - Declárase el 24 de agosto como el “Día del Payador”, conmemorando el nacimiento del primer poeta gauchesco de la Patria, don Bartolomé Hidalgo [...].¹²⁶

¹²⁴ Ayestarán cita al libro de Carrio de la Vandra *El Lazarillo de ciegos caminantes*, 1775

¹²⁵ Lauro Ayestarán. “La guitarra y el acordeón”. En *La Unión*, 24 de agosto de 1963, Minas, Uruguay.

¹²⁶ Parlamento del Uruguay. 1996. Ley 16.764. Disponible en <http://www.parlamento.gub.uy/leyes/AccesoTextoLey.asp?Ley=16764&Anchor=>

Pero quien será el centro de esta sección es el payador Carlos Molina, figura de enorme repercusión rioplatense y fascinante vida. Molina, llamado “el bardo del Tacuarí”¹²⁷, nació en 1927 en Melo, Departamento de Cerro Largo.

Comprometido con la lucha libertaria, Molina era anarquista y fue, desde sus comienzos, participante directo de la Federación Anarquista Uruguaya (FAU). Cuenta con una discografía extensa y un gran número de libros publicados.

[...] Carlos Molina aparece en uno de esos momentos de renovación histórica [...] ha sido considerado en la segunda mitad del siglo XX como la figura más importante de la tradición del payador en el Río de la Plata y, en general, ha sido reconocido por sus pares, como la figura más destacada en todo ese período [...].¹²⁸

Molina llega en la década de 1940 a Montevideo, “con dos años de escuela. Le enseñó a leer y escribir su hermano Efraín. Es un autodidacta, una cosa muy común en el anarquismo de ese período”.¹²⁹

También es recordado el episodio en que se disputaron con cuchillo Molina y Umpiérrez en el año 1956 donde salieron heridos, este último de mucha gravedad. Este episodio se dio en la cancha de básquetbol de Peñarol en la ciudad de Montevideo. De esta forma Efraín Molina, hijo del payador narra esa situación:

[...] nunca más payaron juntos. La vida los separó de tal manera que Carlos Molina se jugaba el pellejo cantándole a Ernesto *Che* Guevara [...] resistiendo la dictadura desde adentro, cantando en pueblitos, pasando hambre, porque iba y un comisario le decía que no puede cantar y le cerraba el estuche de la guitarra. En cambio el otro, fue un payador cortesano, que le cantó a la figura nefasta de Augusto Pinochet [...].¹³⁰

¹²⁷ Es un vocablo guaraní que nombra al río que divide los Departamentos de Cerro Largo y Treinta y Tres.

¹²⁸ Coriun Aharonián. En *Carlos Molina, el payador anarquista*. 2008. Documental financiado por el Fondo Nacional de la Música, Uruguay. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OV0x0ZPqE8s> (última consulta 22 de julio de 2015).

¹²⁹ Juan Carlos Mechoso. En *Carlos Molina, el payador anarquista*. 2008. Documental financiado por el Fondo Nacional de la Música, Uruguay. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OV0x0ZPqE8s> (última consulta 22 de julio de 2015).

¹³⁰ *Ibíd.*

Pero este tipo de enfrentamientos, desafiantes, son bastante comunes en la historia de esta expresión repentista. Cédar Viglietti describía, con su romántico lenguaje, un encuentro de payada de contrapunto, aunque sin el real dramatismo que tuvo la disputa Molina-Umpierrez, de la siguiente manera:

[...] años atrás se veía mucho en la campaña oriental – también en las ciudades más ya en extramuros – un sugestivo entretenimiento: la milonga de contrapunto. Ya no cantada, tocada solo. Dos guitarreros afinaban primeramente sus instrumentos tras pacientes tanteos; en esto suelen ser interminables. Por esmero y por gala. El paisanaje aguanta, es la palabra, pues sabe que la fiesta de esas dos vihuelas – trenzadas en lírica lucha – bien vale la espera. [...] Comienzan al fin haciendo más o menos lo mismo, un petulante repiqueteo, en igual tono por supuesto. Despreocupación de melodías pero despliegue de gracias en el ritmo: semejan dos morenos con sus tamboriles. Hasta que de pronto uno se agacha sobre la guitarra como sobre su pingo, para cortarse solo adelante. Va en busca de una novia, la melodía, esquiva y bonita: se la trae al otro – y a los otros – para que la admiren. La pasea un rato entre las cuerdas. Mientras su acompañante le brinda displicente su monótono repiqueteo a fin de que baile y muestre sus gracias la recién llegada. Más su dueño es cortés, la retira para que el otro a su vez luzca la suya. Distinta, pero siempre con el mismo acompañamiento realizado ahora – desde segundo plano – por la vecina guitarra. Hasta que de común acuerdo terminan en un acorde de doce cuerdas que rubrican los oyentes con aplausos y palabras de elogio, ya para uno u otro músico [...] (Viglietti 1947: 105-106).

Como comentaba el payador argentino David Tokar, cada payador tenía un punteo o floreo particular que lo identificaba. En la actualidad se reconoce y se toca, tanto en Uruguay como en Argentina, el floreo de Carlos Molina:

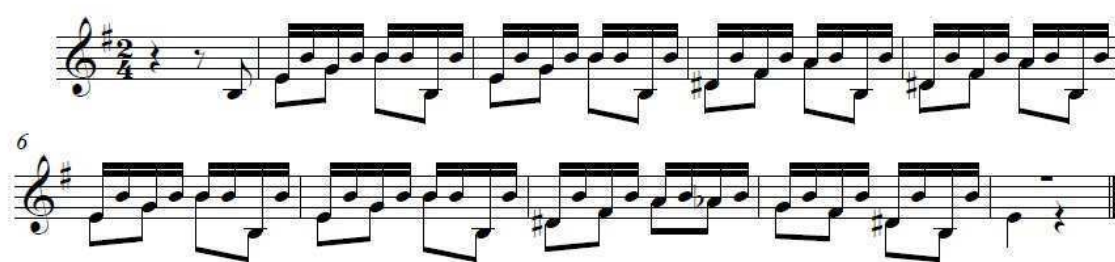


Figura 25: Floreo de Carlos Molina

Si bien el uso del pulgar de Molina es común a los payadores, lo que se suele llamar *pulgar volador*, hay un explícito uso del sistema dedo-mano-muñeca-brazo como un todo, es decir, en términos más carlevarianos, realiza la fijación de todo el aparato motor. Esto agrega un componente gestual que se traduce en un carácter más definido, siempre claro y con mucha potencia. Este tipo de características es posible ubicarlas tanto al observarlo como al oírlo, pues en las grabaciones se percibe ese ataque extremo en las cuerdas bordonas, resultado de un amplio movimiento del brazo derecho. En este sentido, no se sabe el modo de tocar de los antiguos payadores, de quienes no se tiene registros sonoros. De todas maneras, es posible conjeturar sobre otros aspectos que sí son coincidentes con los payadores posteriores, como los lugares donde se desenvolvían, el tipo de incidencia de su funcionalidad en las ciudades y en los pueblos y sus fluctuantes relacionamientos con la institucionalidad nacional y local.

El ambiente que recogía Félix de Azara alrededor de 1790 en el Río de la Plata o Juan Espinosa en 1794, resulta de utilidad para comprender cómo funcionaba la figura del cantor popular, el payador, vista desde la distancia de un viajero peninsular. Esto es importante para ubicar los términos sutilmente peyorativos que dejan advertir los discursos de ambos.¹³¹

El propio Carlos Molina, ácrata y comprometido con los oprimidos, dando cuenta de su consciencia americanista comentaba lo siguiente:

[...] el pueblo debe compartir las luchas de su pueblo, sino será una pieza de museo, y si no fuese así está condenado a extinguirse. En alguna medida el payador es poeta y no puede morir. Pero si opta por seguir cantándole a las cosas fútiles, a los caudillos, a los señores y hacerle plácida la digestión a la gente que come todos los días y no tomar posición de que el canto sea una herramienta

¹³¹ Lauro Ayearán, "La guitarra y el acordeón", *La Unión*, 24 de agosto de 1963, Minas, Uruguay.

coadyuvante a las luchas que libra nuestro pueblo, hablo en este caso de América Latina [...].¹³²

La obra de Molina queda posicionada como una referencia entre sus pares, los payadores, pero no es frecuente que su nombre aparezca en festivales folclóricos del país o que sus discos sean difundidos. No obstante, hay canciones que lo recuerdan y existe un escenario que lleva su nombre en la ciudad de Montevideo.¹³³ Pero su herencia queda en la impronta guitarrística de los músicos que fueron forjadores del Canto Popular y que dejan la evidencia de esa relación directa con el toque payadoril del instrumento. En el caso de la canción “A don José” se puede tomar como punto de observación, para dimensionar dicha influencia, la distancia o cercanía con que cada versión se ubica en relación al toque de los payadores. En la primera grabación de Los Olimareños dicha influencia resulta evidente y constituye una forma de tocar muy empleada en la actualidad uruguaya.

Molina falleció en Montevideo en el año 1998, en su casa, mientras tocaba guitarra.

2.3. “A Don José” y las traducciones musicales: versiones de la canción y del género

2.3.1. Usos, significaciones y apropiaciones de la canción

Esta canción ha sido resignificada desde sectores políticos distintos, como una constante, durante sus cincuenta años de existencia y amplia difusión en el Uruguay. A partir de la grabación que realizaron Los Olimareños en el año 1964,

¹³² Entrevista realizada por Daniel Viglietti en París, año 1990 y emitida en su programa radial *Tímpano* durante el año 2013, por radio El Espectador, Montevideo.

¹³³ Fiesta tradicionalista “Exposición Rural del Prado”, organizada por la Asociación Rural del Uruguay.

es posible reconocer en la misma a la *canción de base*,¹³⁴ debido a su instalación pública, entendida ésta como la construcción de la recepción en una *experiencia de escucha* (López Cano 2011: 83). Las resignificaciones de “A Don José” han dado por resultado la aparición de un alto número de versiones con distintas formas de diálogo creativo en comparación con la que podríamos llamar *versión cero* o también, entendiéndola dentro de una red significativa, como *versión de referencia*.

Según López Cano, se entiende por versión a una “actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad”. Además, este mismo autor, señala algunas condiciones que deben darse para que se pueda reconocer a una canción como versión de otra, y propone: que exista una grabación anterior reconocida socialmente; que la canción se asocie estrechamente con el grupo y su respectiva escena musical; que la nueva versión introduzca una transformación en el espectro de significación de la canción.

En el caso de la canción que nos compete, es posible “verificar” que sí se cumple con tales características. Además, dentro de la lógica de las *canciones emblemáticas*, vemos también que “A Don José” se ubica como tal, con una difusión generalizada y en relación directa con el grupo representado, respecto a las implicancias semánticas (Martí 2000: 141).

Por otra parte, es posible rastrear que esta Milonga Oriental ha sido tomada y reivindicada, tanto en el ámbito emocional público y privado de una localidad llamada Treinta y Tres, como por la oficialidad más dedicada a la implantación de un modelo de ejercicio del poder sobre los uruguayos en dictadura, como así también desde la posesión clandestina de la versión de

¹³⁴ Kurt, Mosser. 2008. “Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy” En *Popular Musicology*. Disponible <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (última consulta 18 de septiembre de 2015).

referencia.¹³⁵ Esta última se puede entender como la representación simbólica de la resistencia en un objeto físico que propaga significados, los que a su vez dan forma a la memoria colectiva (Frith 2001: 413).

Las versiones pueden tomar mayor o menor distancia en referencia a la primera grabación, pero cuando se produce una apropiación desde un sector distinto, entendiendo esto como “el paso de una música perteneciente a una audiencia o escena musical específica, a otra”, se reconoce como un fenómeno llamado *crossover* (López Cano 2011: 83). Además, se puede advertir un flujo de ideas en ese cambio contextual, y es ahí donde esta investigación realiza el foco: en los mecanismos de cambios y permanencias musicales que se articulan con los discursos de poder. A dichos mecanismos se les llamará traducciones y serán acotadas al análisis musical e ideológico, pues es mediante “traslaciones significantes que las canciones [*son*] reformuladas en su estructura musical o textual”.¹³⁶

En este contexto, Julio Mendívil reconoce, básicamente, el caso de algunas versiones que pueden encerrar “aspectos concernientes a posiciones ideológicas, de género o de estratificación social, por ejemplo, cuando grupos antagónicos – o divergentes – se apropian de un determinado tema, dándole una significación específica”. Siguiendo a este autor, observamos otros casos donde se producen *estrategias de recontextualización*, donde se “altera el lugar de escucha y el de consumo”¹³⁷; por último, señala la importancia de la apropiación personal de las canciones.

¹³⁵ Durante la dictadura estaba también prohibida la tenencia de materiales de Los Olimareños.

¹³⁶ Julio Mendívil, “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”, *El oído pensante*. Disponible en

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2959>

¹³⁷ *Ibíd.*

Para esta investigación, es conveniente delimitar este amplio campo teórico al caso, y por ello considero que es en esa construcción selectiva de cada nueva versión que se remarca, se crea o se ocultan significantes contextuales y musicales, y por esa razón el interés debe estar en la profundización de las estrategias de traducción ideológicas. Esto no niega la posibilidad de observar para cada versión, líneas discursivas que la instalen en lugares de frontera conceptual.

El espacio común a este campo teórico es la trama histórica y la relectura de los discursos de poder que conforman y coaccionan las relaciones humanas, estéticas e institucionales que se ubican alrededor de “A Don José”. El corte temporal para el enfoque analítico, en coherencia con las delimitaciones de las versiones musicales, será la de los años sesenta, los años de la dictadura y por último la recuperación democrática. Además, es necesario visualizar la compatibilidad de discursos que conforman la trama histórica con los de orden musical, ingresando al marco simbólico donde “se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse” (Foucault 1970: 5).

Por último, resta aclarar que si bien el corte temporal mayor será entre los años 1964 y 2014, en correspondencia a los cincuenta años de la canción, se harán puntos de referencia significativos tanto dentro como fuera de ese lapso y se seleccionará una muestra a considerar.

Las versiones pertenecen a los tres períodos nombrados en relación a la histórica política uruguaya: la del dúo Los Olimareños 1964, el conjunto Los Fogoneros 1975 y la banda de Rock Pecho´e fierro 2007.

Esta selección se enmarca en las músicas que han construido lo que Mendivil señala como la *biografía social* de esta canción desde su creación hasta la actualidad, moldeando la experiencia del público, de los músicos que la tocan y de la memoria colectiva de un país. Por biografía social se entiende a las “distintas interpretaciones y adaptaciones que pueden ser adjudicadas a una

canción cuando, más allá de su condición de mercancía, es insertada en historias de vida colectivas”.¹³⁸

Los períodos que ingresan a la canción de Ruben Lena como constructores de nuevos sentidos coinciden con años de grandes cambios sociales en el país. Por ello esta canción ha contado con versiones como la de la Banda y Coro de la Fuerza Aérea Uruguaya, donde la sonoridad que la sostiene está relacionada más con el bolero que con la milonga; la versión de Marcha Militar con la correspondiente marcialidad para los desfiles, entre otras. La *versión cero* está presente en el disco Los Olimareños editado por el Sello Antar. Sobre el año de edición existe un debate porque, para el sello Antar, este es el último de los discos grabados por el dúo. Anteriormente habían grabado Los Olimareños (Antar PLP 5044: 1963) y Los Olimareños *en París* (Antar PLP 5054: 1964). Después de grabar en Antar, Los Olimareños comenzaron a trabajar en el sello Tonal, registrando *Tonal* CP 5012 (1964 o 1965) y luego el LP *De cojinillo* (1965). Asimismo, este LP figura primero como Serie Tonal CP-022 en la tapa pero como Gold Lout en la etiqueta y luego como Gold Lout CP-022 en la tapa y Orfeo CP-022 en la etiqueta; todo esto sucede antes de que se concrete, en una reedición, en el sello Orfeo (ULP 90527). La explicación estaría en que el sello Tonal y Gold Lout fueron de Casa Praos y posteriormente el catálogo completo pasó al sello Orfeo. La canción “A Don José” se encuentra como primera en el lado B del disco. La lista completa de las canciones que integran dicho trabajo es:

A1. Huella en batalla: Primera versión de esta canción. Derechos de autor:

Escuela Nº 73 de Treinta y Tres. Autor: Ruben Lena

A2. De cojinillo - Autor: Ruben Lena

¹³⁸ Julio Mendivil. 2011. “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. En *El oído pensante*. Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2959>

B1. “A Don José”: Primera versión de este tema. Autor: Ruben Lena

B2. Orejano – Poema: Serafín J. García Música: Los Olimareños

Durante la dictadura, la versión de Los Olimareños estuvo prohibida y en el año 1975, en el marco de uno de los intentos de legitimación del régimen, llamado *Año de la Orientalidad*, se difundió por todo el país la versión del conjunto Los Fogoneros. Este conjunto fue impulsado por la dictadura y la canción ingresa dentro del disco *Album de la Orientalidad*,¹³⁹ como una herramienta para implantar los valores del nuevo Uruguay.

Aparece la canción “A Don José” en la versión del conjunto Los Fogoneros. Esta formación estaba integrada por Pablo Oroño, Roberto Cuadra y Richard Álvarez. La lista de canciones del disco es la siguiente:

Lado 1:

- 1- Yo creo en ti – Autor: H. Ferrari – Int.: Los Nocheros
- 2- Cielito del 25 – Autor: J. Villalba - Int.: Jorge Villalba (1er premio al mejor intérprete del Festival "Canciones a mi patria")
- 3- Mis tres banderas – Autor: Nelson Ríos - Armín Casaravilla – Int.: Los Trovadores del Yi
- 4- Dos cielos y un general – Autor: M. Quadros - Jorge Gurascier – Int.: Maruja Quadros
- 5- Pericón Nacional – Autor: Gerardo Grasso – Int.: Vicente Ascone y su Banda Sinfónica

Lado 2:

- 6- Pal'que lo sea – Autor: J. Villalba – Int.: Jorge Villalba con Los Boyeros
- 7- Disculpe – Autor: H. Ferrari – Int.: Los Nocheros
- 8- “A Don José” - Autor: R. Lena – Int.: Los Fogoneros**

¹³⁹ Disco *Album de la Orientalidad*, 1975. Sello Sondor, 44.027.

9- Memorias a Artigas – Autor: Rec. L. Ayestarán – Int.: Amalia de la Vega

10-Mi bandera – Autor: José R. Usera-Nicolás Bonomi – Int.: Vicente Ascone
y su Banda Sinfónica

En otro contexto temporal y social, con la llegada de uno de los festivales de Rock más grandes del país, en el año 2006 se presenta “A Don José” por la banda *Pecho’e fierro*, reconstruyendo una de las milongas orientales más entrañables de los uruguayos, con el complemento de estar manipulando un himno, ya que desde el año 2003 esta canción es declarada Himno Popular y Cultural del Uruguay por unanimidad parlamentaria. La banda de rock *Pecho e fierro*, nace como un dúo que cantaba en los buses de Montevideo. Cuentan los propios integrantes, Leonardo Carlini, Carlos Aguette y Elvis Morales, que un pasajero les dijo que se parecían al cantautor uruguayo Tabaré Etcheverry, el cual lo apodaban *pecho e fierro*, y ese fue el nombre que adoptaron. En este disco¹⁴⁰ la lista de canciones grabadas y la ubicación de “A Don José” es:

1- Arazatí – Autor: L. Carlini – E. Morales

2- La milonga del vampiro – Autor: L. Carlini

3- Pecho ‘e Fierro – Autor: L. Carlini – G. Cencio

4- Galopera – Autor: L. Carlini – C. Aguette

5- Metalurgico – Autor: G. Lagos – C. Labandera.

6- Pa’l gordo Julio – Autor: L. Carlini

7- Aquel que traiciono – L. Carlini

8- Cantor de la calle – Autor: L. Carlini

9- Sur – Autor: L. Carlini

¹⁴⁰ Disco *Pecho’e fierro*, 2007. Sello Sondor.

10- La niña y el balero – Autor: M. Petitó – L. Carlini

11- Guitarrita oscura – Autor: L. Carlini

12- Fuente de rastros – Autor: L. Carlini

13- “A Don José”

En este escenario de acontecimientos la canción ha sido reconducida a nuevos contextos con nuevos receptores y conformando, al mismo tiempo, escenas musicales contradictorias ideológicamente. En medio de este flujo que ha recorrido “A Don José” se encuentran dos elementos que serán observados con más detalles: la guitarra y la milonga.

¿Los rasgos que auditivamente y técnicamente describen a la Milonga Oriental son modificados en las versiones? ¿Qué tipo de guitarrismos se incluyen como herramienta de traducción en las versiones?

2.3.2. Idiomatismos guitarrísticos locales y translocales en el género y la canción

En las tres versiones escogidas se produce una relación con formas de tocar la guitarra que provienen de ámbitos muy distintos. En el caso de Los Olimareños podemos percibir guitarrismos que en estilo son más cercanos al toque de payadores, con la inclusión de los bordoneos característicos de Treinta y Tres, como un rasgo de localidad dentro de la escena nacional.

En el caso del conjunto Los Fogoneros podemos percibir un alejamiento de la Milonga Oriental entendida como la de los payadores, donde aparece oculta acompañando a los toques más agudos de las cuerdas de la guitarra con un uso habitual del *staccato*. En relación a las formas de tocar, se puede escuchar la influencia de conjuntos folclóricos argentinos que tuvieron mucha visibilidad en la época, como el caso de Los del Suquía. Este conjunto argentino es recordado,

entre otras tantas características, por el uso habitual del falsete en la emisión vocal, rasgo que coincide con el de Los Fogoneros.

El caso de la banda *Pecho´e fierro* nos ubica en una frontera estilística poco habitual en el Uruguay: una emisión vocal relacionada con el Canto Popular de 1960 acompañada por una banda de rock. La guitarra que se ocupa es eléctrica, pero el uso del guitarrista está más cercano al de la guitarra tradicional, con arpeggios de milonga, rasgueos de chacarera, huella o galopa generando ese híbrido que asocia esos elementos con las cuerdas de metal distorsionadas. En la canción “Galopera”¹⁴¹ el texto realiza una declaración de principios de su propuesta musical y guitarrística: “Blusero africano, indio tano, milonga flamenco, tango soy. Qué le voy a hacer si me parió, Folclore y Rock and Roll, de guitarra criolla a distorsión, canción de acero y tripa junta soy”.

Por este motivo ellos se identifican como *rockeros criollos* y son oriundos del departamento de San José, ubicado en el interior del país.¹⁴² Además Leonardo Carlini, el cantante y compositor del grupo está radicado en el barrio Cerro, en Montevideo, un sector popular que responde al imaginario de frontera de la ciudad: frontera donde termina la ciudad y empiezan las chacras, donde la exclusión y los cinturones de pobreza son el trasfondo social más complejo, produciéndose una barrialidad que caracteriza las actividades desarrolladas en el sector y que enmarca el trabajo de esta banda no solo como productora de mercancías o ideas, sino que también como creadora de espacios relacionales. Pero esta característica es transportable a la experiencia local de la versión cero también.

¹⁴¹ Disco *Pecho´e fierro*, 2007. Sello Sondor.

¹⁴² Esta banda no es la única que se ubica dentro de esta frontera musical en el Uruguay, ya que la banda Cimarrón, del departamento de Salto, se define como la representante del *Metal del interior*.

Versión de Los Olimareños:

Figura 26: Introducción de “A Don José” (versión cero)

Se puede ver en esta versión que la segunda guitarra mantiene el toque de Milonga Oriental como lo realizan los payadores. En la guitarra primera se puede ver el característico bordoneo que Los Olimareños realizan todo con pulgar, fuerte y percusivo con la fijación del dedo. Este gesto físico es también empleado por los payadores en la actualidad.

En términos de traducción musical se la puede ubicar como una transcripción estilística, ya que los giros idiomáticos de la guitarra remiten desde el comienzo los antiguos guitarreros payadores, cantores de estilos, tangos y milongas.

Pero también existen elementos de localidad que componen a esta propuesta como pueden ser el motivo principal de la introducción que es tomado por Ruben

Lena a su amigo, *Nene Elías*, los bordoneos emitidos con un pulgar que ataca con uña y yema y la impronta vocal del dúo, aspectos todos que permiten un sentido de arraigo a Treinta y Tres. Esta espacialidad adquiere dimensiones que superan lo local y se convierte en un tráfico de significado que va hacia lo translocal y regresa reelaborado.

Versión Los Fogoneros:



Figura 27: Introducción de la canción “A Don José” (versión Los Fogoneros)

En esta versión podemos observar un primer distanciamiento de la Milonga Oriental por la ausencia del ostinato, motivo principal que la identifica. El ordenamiento del arpeggio de mano derecha en la tercera guitarra tiene más cercanía con la milonga surera argentina que con la oriental, aunque auditivamente mantiene un punto de contacto, pues partes del ostinato se presentan en el mismo lugar del compás: la tercera cuerda ubicada en la cuarta semicorchea. Asimismo este elemento se ve oculto por el contrapunto entre la segunda guitarra, que recuerda a la versión cero de “A Don José”, y primera guitarra que va realizando un contrapunto agudo. Este contrapunto agudo es el principal elemento de alejamiento de la Milonga Oriental, ya que no dispone de ningún motivo repetitivo como es el natural comportamiento de los floreos.

Lo contradictorio radica en que esta versión forma parte del *Album de la Orientalidad*, casi como un catálogo de los valores que el régimen quería implantar: amor a la bandera, patriotismo, orden y todos los elementos conservadores que se alejaran de su lógica de enemigo interno (léase marxismo). Esta versión viene a re-orientalizar el género colocándolo como una pieza del engranaje que la dictadura, a través de su campaña de Orientalidad en 1975, propaga por todo el Uruguay. Para esta plataforma de distribución del disco como objeto portador de idea, la escuela pública uruguaya jugó un rol articulador preponderante. El disco *Album de la Orientalidad* es un discurso que penetró realidades de todo el Uruguay, ya que era política de Estado la distribución de ese material que perseguía, más que ningún otro asunto, fines de persuasión ideológica. En este contexto, la canción de Ruben Lena pasa a ser el vehículo de militarización de la sociedad uruguaya, asociada nuevamente a un momento en que se intentó legitimar un modelo.

Versión de Pecho´e fierro:

En esta versión se percibe de comienzo a la guitarra eléctrica con distorsión realizando el motivo principal de “A Don José” sin una estructura métrica fija, más bien se produce una presentación de esa melodía cromática ascendente. Esta línea melódica es intervenida por vibratos transversales¹⁴³ que modifican la altura. De todas maneras este fragmento está muy arraigado en la memoria auditiva del público uruguayo que es reconocida y comprendida. Luego comienza un *riff* de guitarra que es acompañado por bajo y batería, cuyo resultante sonoro es:

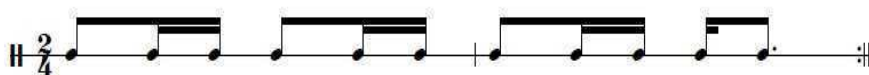


Figura 28: Ritmo del riff de guitarra

Según Leonardo Carlini¹⁴⁴, cantante y compositor de Pecho´e fierro, “...la traducción de la milonga “A Don José” se da de forma natural, manteniendo la melodía vocal y con la misma acentuación en las palabras, tratando de cantar como cuando uno habla, así se logra sostener la milonga...”.

En esta versión el diálogo con la Milonga Oriental parece ser más lejano, aunque la referencia a esta canción de Lena es advertida en primera instancia. Hay elementos de texto, de melodía y, con mucha claridad, aspectos de emisión vocal que relaciona este hecho musical al Canto Popular de 1960. La utilización de un vibrato rápido es otro rasgo que acerca al oyente al sonido del interior del Uruguay, escuchado por algunos como antiguo y por otros como auténtico. Lo

¹⁴³ Tirar la cuerda en el sentido transversal de la cuerda.

¹⁴⁴ Entrevista vía correo electrónico realizada el día 2 de septiembre de 2015.

interesante de este punto es la posibilidad de articular contextos aparentemente distantes. En el año 2006, en el entonces más grande festival¹⁴⁵ de Rock del país se presentó esta banda cantando “A Don José” con un marco de público muy grande, mayoritariamente cantando y saltando con esta milonga. Carlini agrega que Pecho’ e fierro es una “...banda de rock criollo, con influencias del rock pesado [y] para nosotros el rock es parte del Canto Popular, como la polca llegó por los barcos, el Rock hace varias décadas llegó por la radio...”. Además, la metáfora usada por este grupo para definir la búsqueda musical que tienen está relacionada, por un lado, con la unión de metales, en este caso entendiendo la sugerencia al género *Metal*, y por otro lado a la cercanía con el mundo del trabajo obrero, al imaginario de la fábrica, trasfondo social y paisajístico de este grupo: “lo que *Pecho* busca no es una fusión, sino una aleación”.

Y es acá, en estas entrelíneas discursivas que podemos ver un acercamiento en el plano ideológico al movimiento de la Canción Protesta, desde una mirada que permite la apertura hacia los receptores actuales, generando el diálogo milonguero de forma inter-genérica más que al interior del movimiento de rock nacional.

Este nuevo estadio de la canción logra una cristalización oficial de una milonga que ha sido atraída por sectores ideológicamente opuestos durante sus cincuenta años de existencia. El proceso que incide sobre “A Don José”, no ha sido distinto al experimentado sobre José Artigas: una línea que comienza con el alejamiento de *lo oriental* hacia el acercamiento a un *Artigas de todos* y hacia un “A Don José” *de todos*. Una vez más podemos advertir en la transversalidad del discurso, que penetra en esquemas mentales vinculados a las historias sociales o de contexto, un mecanismo fundamental para ejercer una mirada analítica, ya

¹⁴⁵ Festival *Pilsen Rock*, 2006. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=o82IV6bnofU> (última consulta 15 de septiembre de 2015).

que es por esta vía donde podemos rastrear, entre otras cosas, el mantenimiento y la reproducción de esquemas de poder (Van Dijk 2009: 168).

De esta manera, integrando a payadores y no payadores en mapas milongueros regionales y locales en la discusión sobre la canción de Ruben Lena a través de sus guitarrismos, quedará el panorama adecuado para ingresar al micro-mundo olimareño donde lo abordado en términos teóricos pasará a la aplicación analítica de los usos instrumentales de un pequeño grupo de “guitarreros de boliche”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Este término se desarrollará en su momento, pero deriva de una identificación de los propios informantes, dando cuenta del lugar desde donde ellos proceden como músicos y de un intento de ubicarse, con modestia, en un sitio muy interesante y rico como lo es el boliche.

CAPÍTULO 3

ESCENA MUSICAL DE TREINTA Y TRES

Aplicando los elementos teóricos de los capítulos anteriores se centrará la observación en un estudio de caso: un grupo de guitarristas de Treinta y Tres que componen una escena musical que distribuye sus actividades en una peña, un programa de radio y los distintos recitales locales de beneficencia.

Resulta fundamental aclarar que, en relación a los conceptos de *escenas musicales* y sobre la configuración del espacio barrial, no se han tomado los marcos teóricos de forma amplia y general, sino que se han acotado las propuestas de algunos investigadores, seleccionando los elementos que resultan útiles para el caso de estudio. Sobre la postura de Gravano, es importante comprender su mirada desde el marxismo como instrumento de interpretación de la concepción de espacio. Este enfoque resulta práctico para la observación de elementos más locales. Mientras que el concepto de *escenas musicales* posee características más globales, tanto en las posturas de Straw, Bennett y Peterson, como en Finnegan. Justo en los puntos de contacto de ambas propuestas se hará la construcción de la dimensión espacial dialogando con la práctica de estos músicos, es decir, una propuesta que integre tanto la concepción más rígida del espacio y lugar producido por las historias de vida y las posturas ideológicas de estas personas como por una mirada más amplia, en diálogo con las nuevas formas de producción de coordenadas socio-espaciales en un contexto urbano contemporáneo. Esta área se puede delimitar como un campo de observación y meta-interpretación que, para este trabajo, se denominará *escena musical barrial*.

Por último, y como forma de deconstruir el fenómeno social de la canción “A Don José”, se hará una mirada retrospectiva de la misma, desde los

constructos que soportan la visibilidad oficial de este Himno Popular y Cultural en el Uruguay contemporáneo hasta un foco local actual.

3.1. Con las manos del oficio: guitarristas de Treinta y Tres

En la ciudad de Treinta y Tres existe un alto número de personas, de todas las edades, vinculadas a la guitarra. Se enseña de manera formal en la Casa de la Cultura de la Intendencia Municipal, en la Escuela N°64 de Arte de E. Primaria (CEIP) y en algunos de los centros de barrio, que son espacios multiuso que los vecinos tienen para realizar actividades recreativas, reuniones o fiestas. Por otra parte, existe la tradición guitarrística de la ciudad, la cual cuenta con exponentes importantes que han logrado un reconocimiento nacional, por lo que suele darse en el ámbito familiar esa escuela íntima que reserva y trasmite los toques del instrumento y los repertorios. Este escenario no es para nada especial, pero si en términos numéricos encontramos que cerca de trescientas¹⁴⁷ personas están vinculadas solo a la guitarra acústica, confirmamos, sin dudas, que este instrumento es por antonomasia el objeto que articula el acontecer cultural de la música olimareña.

Pero hablar de la guitarra en esta ciudad y en la actualidad es señalar una realidad muy diversa, donde se presenta a este instrumento como protagonista en la escena del Rock olimareño, del Tango, en las iglesias evangélicas y católicas, en los actos políticos, en los bailes de campaña¹⁴⁸ y en las actividades tradicionalistas de la Sociedad Criolla y Sociedad Fomento. También hay algunos

¹⁴⁷ Oscar Prieto y Beatriz Bustamante, 2011. *Historia de la guitarra y la milonga en Treinta y Tres*. Montevideo, Uruguay: Edición de los autores.

¹⁴⁸ Campaña es como se le llama a la zona campesina en el Uruguay. En estos lugares se acostumbra a recibir a un conjunto que toca "música tropical" y que luego se dirige a otro espacio similar, completando un circuito tropical en la campaña olimareña. Pero también los músicos tradicionales, con guitarra y acordeón o guitarra y bandoneón, realizan la animación musical para los bailes que son organizados en su gran mayoría por escuelas rurales.

lugares de comida, ubicados en el centro de la ciudad, donde se toca música en vivo, pero no resultan espacios de intercambio entre músicos, ya que mayoritariamente es una actividad breve y funcional al negocio.

Las fiestas populares de mayor envergadura, de acuerdo a la convocatoria de público y a la repercusión mediática, son el Festival *A orillas del Olimar Maestro Ruben Lena*, donde también la guitarra es el centro, y el Carnaval. Otras expresiones como el Hip-Hop, el Heavy Metal o el Jazz no cuentan, por lo menos en la actualidad, con personas que la desarrollen públicamente, a diferencia de otros departamentos que disponen de eventos, con una trayectoria de años, para tales propuestas.¹⁴⁹

Pero la escena musical que nos compete es quizás la menos notoria, a pesar de ser la que tenga más personas vinculadas indirectamente. Está compuesta por músicos obreros, guitarristas que disponen de una red comunicacional muy organizada y funcional a efectos de garantizar un flujo de actividades entorno a un programa de radio y una peña. La permanente participación en actividades de beneficencia en escuelas, jardines de infantes, hogar de ancianos y centros de barrios de la ciudad de Treinta y Tres coloca a estas personas como las de mayor presencia musical en el medio local y deja a la vista una ruta de la guitarra en ese espacio urbano.

Algunos de los músicos que la conforman son Horacio Fernández, Jorge Bentancour, José Giménez, José Mederos, Cabrera, Julio Serrón y Niber Rodríguez. Estos guitarristas son trabajadores de Treinta y Tres que han dedicado su vida a distintos oficios de forma paralela a la música. Como es natural en las localidades pequeñas del Uruguay, hay muchas personas que son nacidas en el campo y luego se radican en la ciudad. Tal es el caso de Horacio

¹⁴⁹ *Jazz a la calle* es un festival que cada año toma mayor protagonismo en la escena nacional. Está en el Departamento de Soriano y se hace en la ciudad de Mercedes. <http://www.jazzalacalle.com.uy/>

Fernández, músico que es oriundo de El Convoy¹⁵⁰ y que es señalado por sus pares como uno de los pioneros de la escena musical. Desde su nacimiento en 1952 vivió hasta los quince años en esa zona rural donde "...era común que llegaran guitarreros a la casa que tocaban valeses, tangos y milongas. La Milonga Oriental no era muy usada en el campo, la usaban en el pueblo¹⁵¹, [yo la conocí] en Treinta y Tres cuando empecé a ir a las radios con los payadores".¹⁵² Esta información es coherente con lo que Ayestarán¹⁵³ señalaba de la milonga que emigra de la ciudad al campo. Su oficio, fue el de "cobrador en la calle". Fernández es el único guitarrista zurdo del grupo, y uno de los pocos de Treinta y Tres. Sus primeros pasos dentro la música los hizo, al igual que los otros integrantes, en el marco de un programa de radio que tuvo el payador Ademar Martínez, llamado *El fogón de los troperos*¹⁵⁴ en la antigua Radio Olimar. La lógica de ese programa es la misma que se mantiene hasta la actualidad en la misma radio, ahora llamada Radio Patria, solo que con menos integrantes: "... [El fogón de los troperos en la década 1970] llegó a juntar cerca de veinte guitarristas en la radio".

¹⁵⁰ 4ª. Seccional del Departamento de Treinta y Tres.

¹⁵¹ En Treinta y Tres se le suele llamar pueblo a la ciudad. Es una mirada desde el sector campesino.

¹⁵² Entrevista telefónica realizada en junio de 2015.

¹⁵³ Lauro Ayestarán, "La milonga". *El Día*, Año XVII, n° 784, 25 de enero de 1948.

¹⁵⁴ Este programa estuvo desde el año 1971 hasta 1979.



Figura 29: Horacio Fernández

Jorge Bentancour es nacido en la zona de Cuchilla de Dionisio¹⁵⁵ en 1954, donde aprendió a tocar con su abuela, quien fue hija de brasileños afincados en Treinta y Tres. Como inicio musical señala también que sus “primeras armas fueron en *El fogón de los troperos*”.¹⁵⁶ Este antiguo programa de radio cumplía un rol de formación del oficio de músico, contando con una prueba para ingresar: “... [el payador Martínez] vendía galletitas en un almacén y cuando lo encontré me invitó a ir al *Fogón* para que me probara. La prueba era en la cabina misma de la radio donde me hicieron cantar. Esa mañana llegué y estaba Horacio Fernández y ahí canté y me seleccionaron...”.

Al preguntarle sobre su oficio me dice que ha trabajado como lechero y también en talleres de pintura, actividades que han acompañado su oficio de cantor popular.

¹⁵⁵ 11ª Seccional del Departamento de Treinta y Tres.

¹⁵⁶ Entrevista telefónica realizada en junio de 2015.



Figura 30: Jorge Bentancour

José Alberto Mederos, conocido como *el payador Mederos*, es nacido en Charqueada¹⁵⁷ en el año 1950. Es quien reivindica a la Milonga Oriental con musicalizaciones de textos del payador Carlos Molina y de Ademar Martínez. Dentro de su repertorio los dos géneros más utilizados son la Milonga Oriental y el Vals. En su toque de mano derecha se puede apreciar la utilización de la fijación de pulgar y también la preferencia por tocar sobre la boca de la guitarra. Este detalle le quita lo percusivo que pueda tener su toque de pulgar y aparecen los *cerdeos* con un espectro más metálico. Actualmente vive en el barrio María Isabel, trabaja en Radio Patria en el programa “Del canto nuestro” y se dedica a la venta de ollas artesanales y a la cría de conejos.

¹⁵⁷ Es una pequeña localidad del interior de Treinta y Tres, ubicado a orillas del Río Cebollatí.



Figura 31: José Mederos

Niber Rodríguez es nacido en el paraje de Bañado de las Pajas¹⁵⁸, Departamento de Cerro Largo y vinculado a la guitarra por tradición familiar. También de procedencia campesina, de niño se hizo “una guitarra con tablas y alambre, porque la cosa venía brava¹⁵⁹ [...] “...mis padres tocaban guitarra, en la cocina, después del trabajo; él polcas y ella unas milonguitas así...”:



Figura 32: fragmento de milonga tocada por Niber Rodríguez evocando a su madre

En su niñez la milonga que escuchaba por su madre no era la oriental, sino que se trataba de una milonga conocida como *fogonera*, con un componente rítmico muy marcado, casi bailable. Esta milonga presenta predominantemente aspectos rítmicos, que se pueden acercar a los toques de tambor en el

¹⁵⁸ 3ª. Sección del Departamento de Cerro Largo.

¹⁵⁹ Expresión que alude a no tener dinero.

candombe, aspecto que se enlaza fácilmente considerando el contexto histórico de este género. Este tipo de milonga está presente como una forma cercana a la milonga “achamarritada” presente en el litoral uruguayo y en la provincia argentina de Entre Ríos. Horacio Fernández señala que esta milonga se le llama en Treinta y Tres *milonga picadita*, haciendo alusión a su articulación en la guitarra.

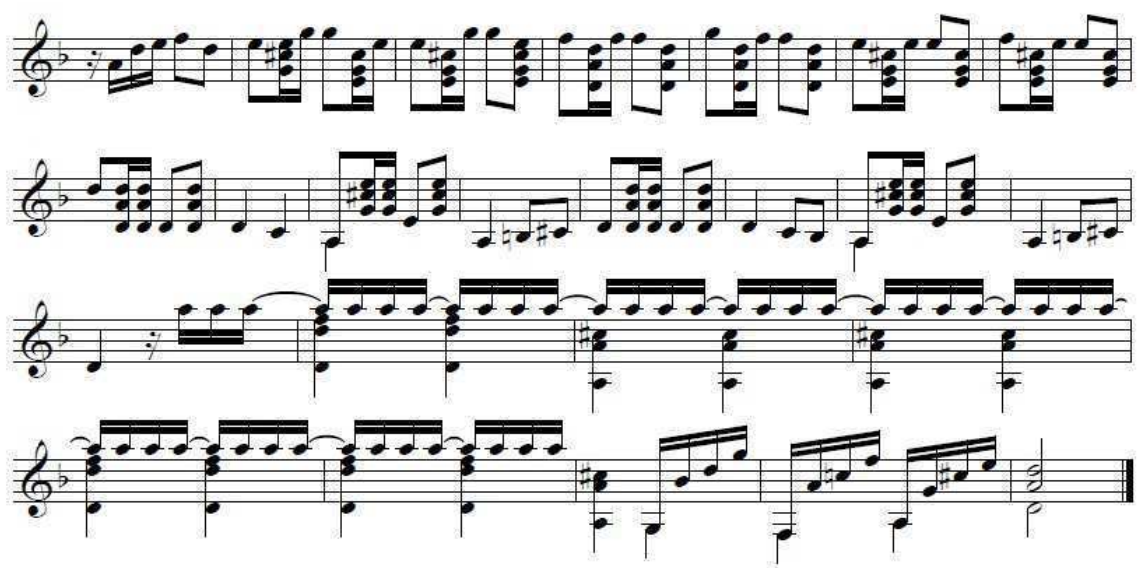


Figura 33: Fragmento de polca tocada por Niber Rodríguez evocando a su padre

Esta polca es particular porque tiene muchos rasgos que son reconocibles en otros géneros como el candombe y la milonga, dejando abierta una interrogante que está fuera de los propósitos de este trabajo pero que requiere considerar un comentario por responder al hecho sonoro de este ejemplo. En la primera sección se nota lo habitual de la polca que se toca en el Uruguay, el acento en la segunda mitad de cada tiempo. Esto se observa del comienzo hasta el compás dieciséis, justo antes de empezar con el motivo de las semicorcheas agudas que son representativas de uno de los tres tambores del candombe,

llamado *chico*. Los últimos tres compases se corresponden con los tradicionales cierres de secciones de la milonga.



Figura 34: Niber Rodríguez

El contacto con la Milonga Oriental se produce en el ámbito de trabajo, años más tarde. “...Yo empecé con la milonga de los payadores¹⁶⁰ cuando trabajaba en las arroceras...”. Este tipo de labor es característico de esa zona del Uruguay, la cuenca de la Laguna Merín. Este músico comenzó sus actividades en Treinta y Tres también con Ademar Martínez en el programa de radio.

Luego se dedicó al trabajo como repartidor de gas de una barraca local y a su programa de radio llamado “Domingos Alegres”, convirtiéndose en una de las voces reconocidas por los oyentes de radio olimareña.

Sergio Cabrera es uno de los últimos músicos bolicheros que queda en la ciudad de Treinta y Tres. Con este término se hace referencia al tocador de bares, en un ambiente nocturno, donde el guitarrista debe tocar y cantar con mucha fuerza

¹⁶⁰ Milonga Oriental.

para que pueda escucharse su música. Esta incidencia de las condiciones del espacio se traduce en los toques apoyados de pulgar de mano derecha, siendo una característica similar a los modos de tocar de los payadores, además de una coincidencia en las condiciones acústicas del tipo de lugares donde se tocaba.



Figura 35: Sergio Cabrera

En estos espacios funciona una multiplicidad de actividades paralelas a la venta de alcohol. Entre ellas está el corte de pelo y los juegos de azar,¹⁶¹ con cartas, que están prohibidos y que en las noches se realizan a puertas cerradas, presentando una organización espacio-temporal que produce una conciencia colectiva de los habitantes del sector, configurándose como un antro de malas prácticas para unos y como un sitio de esparcimiento para otros.

¹⁶¹ En Treinta y Tres se lo conoce con el nombre de *Timba*.



Figura 36: Bar de Calda

En una conocida milonga de Treinta y Tres, “Boliches viejos”, el músico y escritor olimareño Lucio Muniz, realiza una descripción del ambiente interno de estos boliches. La canción presenta una típica escena de bar de pueblo con los *parroquianos*¹⁶² reunidos en un espacio de cierto descuido donde se va modificando la percepción espacial a través del consumo del alcohol. En el texto se ve un continuo des-doblaje entre la persona que mira y quien es mirado. En este caso también la guitarra es el centro de estos lugares de reunión que, dependiendo de los horarios y las actividades internas, están en la frontera entre lo permitido y lo clandestino.

[...] voy recordando al guitarrear, boliches viejos, con mesas pobres, sucios espejos, de madrugada en que un vaso y sus reflejos, le duele al hombre que está lejos [...] Luz mortecina y el vaivén de las paredes, cara empañada, tendiendo redes [...].¹⁶³

El modo de tocar de estos músicos varía en cada caso, pues algunos utilizan la púa y otros tocan “a dedo”, como se le conoce en el lugar. Las diferencias más notorias están en la mano derecha, pues en la mano izquierda los acordes que utilizan son en general los mismos. La ruta de estos guitarristas está definida por sus actividades barriales, es decir, en la cartografía local, no se

¹⁶² Personas que están presentes en el bar y que acostumbran a ir al mismo lugar cada día.

¹⁶³ Disco *Boliches viejos*, 1978. Sello Sondor.

da una presencia considerable en la institucionalidad ni en el centro de la ciudad. Al espacio por donde transita su música podríamos llamarle *barriada olimareña*, como una forma de dar cuenta del sentido de pertenencia y del arraigo a un lugar que estas personas experimentan. Esta idea de movilidad sonora en el espacio local se puede entender como “el entorno en donde se puede forjar relaciones, compartir intereses y lograr una continuidad de sentido en el contexto de la vida urbana” (Finnegan 1989: 449). Esto se ve reflejado en la creación de sus canciones y en los sectores escogidos para los recitales. Otro aspecto general de estos músicos es la forma de iniciar su vínculo con la guitarra, donde no existe la idea, tan presente en la música académica, vinculada al *porte de talento* o a un *don* de nacimiento. Ellos hacen referencia a otros músicos, mayoritariamente a miembros de su familia, como los responsables motivacionales. Pero esta “guitarra invisible” olimareña está formando a los nuevos músicos y está dialogando frecuentemente con el público que no visita las actividades de la Casa de la Cultura, manteniéndose en un ambiente sensorialmente de sub-urbanidad, es decir, un sentido de orilla y no de centro. Esta relación será más clara al observar el diálogo que estos músicos pueden tener con los espacios hegemónicos del gobierno departamental, donde podrá medirse la ubicación de subalternidad en la trama histórica local.

3.1.1. Guitarras en la radio: “Domingos Alegres” y “Del canto nuestro”

La presencia de la guitarra con intérpretes en vivo en la radio es un hecho muy antiguo y conocido en Treinta y Tres al ser una actividad que cuenta entre sus logros, como un orgullo local, con la masividad de público que se acercaba a ver por primera vez el rostro de las figuras más destacadas de la música rioplatense. Este marco coincide con el auge de las fonoplateas uruguayas previas a la consolidación del Canto Popular como movimiento referencial. Hasta

la fonoplatea de *Difusora Treinta y Tres*¹⁶⁴ llegaron músicos como Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune y fue el ámbito natural donde surgió, entre otras formaciones que trascendieron la localidad, el dúo Los Olimareños.

Los programas que se comentan en esta sección tienen un marco de audiencia grande y son conocidos en Treinta y Tres por parte del público general. El grupo de músicos que circula por ambos programas es, en gran medida, el mismo. Estos son los dos únicos programas que existen en la actualidad en la ciudad de Treinta y Tres donde se toca en vivo con las características de guitarra tradicional y con el contacto permanente de llamadas telefónicas de la audiencia. Por ello no se considerarán programas anteriores que ya no estén difundiéndose, aunque se reconoce la influencia de aquellos sobre estos.¹⁶⁵



Figura 37: Algunos músicos en el programa “Raíces Olimareñas”, conducido por Julio Mederos, en Radio Patria (año 2009)

¹⁶⁴ CW45 Difusora Treinta y Tres. <http://www.difusoratreintaytres.com.uy/> Actualmente es una radio que forma parte de un monopolio comunicacional, ligada a un grupo empresarial ultraconservador. Este medio de prensa jugó un papel fundamental de apoyo abierto al régimen militar durante la dictadura uruguaya.

¹⁶⁵ “*Raíces Olimareñas*” (estuvo a cargo de José Arroyal, Hilario Barreto y por último Julio Mederos), *La guitarra y sus intérpretes* (conducido por Alejandro Méndez), entre otros.

Uno de ellos, el más viejo, es el programa “Domingos Alegres”, emitido desde el año 1976 por Difusora Treinta y Tres.¹⁶⁶ La frecuencia es de todos los domingos desde las 06:00 hasta las 08:00 horas. La dinámica es la de tocar la guitarra en vivo, empezando por el propio conductor, Niber Rodríguez, o su hijo, o la participación de los músicos invitados. En el programa se pasa publicidad leída en vivo por el conductor y está la línea telefónica abierta para la recepción de pedidos de música y el envío de saludos. Si se piensa en el horario, agregando que se trata de un día domingo, es razonable creer que podrá tener poca audiencia, en cambio con el nivel de llamadas recibidas es evidente la cantidad de personas que escuchan cada semana. “La radio para mí ha sido una escuela. [Recuerdo que] nos juntábamos en un bar cerca de la vía [donde] nos encontrábamos con los guitarreros”.¹⁶⁷ Lo que Rodríguez nombra como detrás de la vía tiene una particularidad en Treinta y Tres, pues la configuración del espacio urbano parece marcar una línea imaginaria que divide la ciudad entre el norte, con sus barrios delimitados y conocidos, y la zona de *atrás de la vía*, como una unificación espacial. Si bien esto no es general, está muy presente en los modos de ubicación de los habitantes de Treinta y Tres y quizás tiene que ver con el eje real que el ferrocarril marcó para el Uruguay con el transporte de pasajeros.

Según el *Tercer Informe Nacional sobre consumo y comportamiento cultural*¹⁶⁸ el departamento que más recepción tiene hacia la música “folclórica” es Treinta y Tres, correspondiente al 55,6% de la población. Esta cifra da cuenta de una realidad que alimenta el mantenimiento del imaginario que se tiene a nivel nacional sobre Treinta y Tres, como un departamento vinculado a la música “folclórica”. Esto se debe al rol, principalmente, de Los Olimareños.

¹⁶⁶ AM 1390, CW45 Difusora Treinta y Tres www.difusoratreytres.com.uy

¹⁶⁷ Entrevista realizada en su casa en Treinta y Tres en el año 2009.

¹⁶⁸ Susana Dominzain et al. 2014. *Tercer Informe Nacional sobre consumo y comportamiento cultural Susana*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

El programa “Domingos Alegres” se caracteriza por la voz inconfundible de Niber Rodríguez, una voz clara y fuerte, que denota cierta espacialidad porque habla alejado del micrófono y, en algunas ocasiones, casi al borde del grito. En las llamadas telefónicas se puede advertir la transversalidad de los oyentes desde el punto de vista de la ubicación geográfica, pues tanto la gente de campo como los de ciudad se suelen comunicar al programa. Pero este hecho es habitual y enmarca todas las actividades de Treinta y Tres, desde las vestimentas hasta los transportes, donde cotidianamente se ve la convivencia entre carros con caballos y autos lujosos estacionados en el centro de la ciudad.

El tipo de publicidad para el programa se logra a través de la visita del propio conductor a los distintos comercios locales. El aporte económico de cada comercio depende de la frecuencia que quiera sus menciones en el programa.

El programa comienza y termina con la misma cortina musical de Los Olimareños cantando la canción “A mi gente” de José Carvajal, mientras la voz del locutor anuncia: “A partir de este momento presentamos: “Domingos Alegres”. Para comenzar el domingo a todo canto y guitarra por CW45 Difusora Treinta y Tres, aquí comienza “Domingos Alegres””. Y para el cierre del programa: “esto fue “Domingos Alegres”. Hasta el próximo domingo, amigos”.



Figura 38: Escena de músicos durante un programa de “Domingos Alegres”

El otro programa se llama “Del canto nuestro” y es conducido por Julio Serrón, un músico de Treinta y Tres nacido en el paraje de Cerro Pelado¹⁶⁹ en 1945. La enseñanza de la guitarra, a los seis años, fue por imitación de lo que realizaba su tío. Serrón es un músico que ha estado siempre muy cercano a las fiestas, públicas y privadas, tanto en la animación de bailes como en cumpleaños o en los clubes¹⁷⁰ del pueblo. Ha formado agrupaciones como *Los Esteños*¹⁷¹, *Los Románticos* y en la actualidad es jubilado de la Intendencia Municipal de Treinta y Tres.

Hace ocho años el programa “Del canto nuestro” se está emitiendo por Radio Patria¹⁷² y consiste en un espacio semanal que se emite todos los domingos de 11:00 a 13:00 horas con música en vivo interpretada por el propio conductor y los otros músicos que lo visitan. La participación de Horacio

¹⁶⁹ 4ª. Sección del Departamento de Treinta y Tres.

¹⁷⁰ En Treinta y Tres hay básicamente tres Clubes históricos: Club Progreso, Club Democrático y Club Raíces.

¹⁷¹ Actualmente está constituido un dúo con el nombre de *Los Esteños* y está integrado por Julio Serrón y Radamés Rodríguez.

¹⁷² AM 1540 Radio Patria www.radiopatria.com.uy

Fernández y José Mederos es casi permanente, pues también disponen de auspiciantes que deben ser nombrados en el programa. “Del canto nuestro” comienza con la presentación de cada uno de los músicos que están en el estudio, un breve saludo a la audiencia, moderado por el conductor. Inmediatamente comienza la parte publicitaria, la cual es leída en vivo por los presentes. Estas lecturas de publicidad están penetradas por el continuo sonido ambiente de los papeles donde están escritos los detalles de cada comercio y el teléfono que suena casi sin parar durante las dos horas del programa.

Esto es un hecho bastante curioso, pues la participación de la audiencia es continua, y el teléfono está presente como el hecho sonoro que da unidad al programa. La mayoría de los llamados son para la solicitud de canciones, la cual es revisada si está presente en el repertorio de alguno de los músicos para poder complacer al oyente o directamente descartar esa posibilidad. Hay otro tipo de llamadas que son de carácter informativo y que pueden referir a ofrecer algún servicio, a dar cuenta de un animal perdido o a brindar información de nivel de precipitaciones en los sectores rurales. Lo que se puede afirmar es que el sector que se comunica al programa es en su amplia mayoría proveniente de los barrios de Treinta y Tres, manteniendo una especie de complicidad lugareña y realizando ciertos giros humorísticos e irónicos sobre la pertenencia a un barrio y no a otro.

En un programa realizado el día 5 de julio de 2015, debido a la ausencia de uno de los que frecuentan el programa, Jorge Bentancour, se produjo la comunicación telefónica de este músico con el conductor del programa. Allí se puede observar en un discurso que cumple la función de comunicar el motivo de su ausencia y de indicar, mediante ideas más crípticas, la complicidad de estas dos personas, dejando completamente por fuera a un oyente que no sea de Treinta y Tres. Esto es fundamental aclararlo porque esa aparente complicidad se ve salvada y comprendida por los oyentes olimareños porque en general se conoce sobre las actividades extra-musicales de cada uno de estos guitarristas,

de manera que lo público se funde con el flujo del lenguaje privado que está, en este caso, intervenido por el factor de masividad radial. Pero esta idea se trastoca si pensamos en un oyente que sea parte de ese evento a través de internet, abriendo un factor de translocalidad virtual si es parte de la escena musical.¹⁷³ Este fenómeno que suponemos en tal caso, siguiendo a Appadurai¹⁷⁴, lejos de extinguir los rasgos locales, podemos entender que logran tensionar la localidad de manera que la producción interna se termina potenciando.

Comunicación telefónica: Jorge Bentancour, en barrio Benteveo y Julio Serrón, en estudios de Radio Patria, en el centro. Horario: 11:10 am.

JS - Patria, buenos días.

JB - Sí, buenos días Julio, ¿cómo le va?

JS - Ah, ¿cómo anda Jorgito?

JB - ¿Bien y usted, hermano? Un saludo grande para todos ahí y en cualquier momento voy a estar. Todavía ando con “resequías”¹⁷⁵ de la gripe.

JS – Yo tengo un remedio para la gripe, después le doy [*se advierte la ironía, porque Bentancour hace remedios caseros*]

JB – Bueno, muy bien.

JS - Otra cosa que le iba a decir: aquello que usted me da...

JB – Tengo más, sí.

JS – Bueno, de alguna manera vamos a ver cómo hacemos...

¹⁷³ Andy Bennett y Richard A. Peterson. *Music Scenes*. (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004).

¹⁷⁴ Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

¹⁷⁵ Neologismo.

JB – Lo que pasa que ahora con el frío cambió y vale quinientos dólares [risas].

Se continúa con una canción cada uno, en ronda, alrededor de la mesa, con un micrófono central. Si llega, en medio de una canción, alguien del grupo de músicos que frecuenta el programa, solo en tales casos, se suma a la “rueda” y comienza a tocar, no a cantar. Esto da cuenta del mapa relacional que está presente en esta escena musical, donde se puede advertir que el repertorio ya es conocido por todos y que las funciones musicales adquiridas se ponen en práctica con naturalidad. Este tipo de hechos es, en general, mal recibido por músicos de otras disciplinas.

Resulta de importancia señalar que en Treinta y Tres continúa siendo la radio el elemento más directo para la obtención de información por parte de la mayoría de los ciudadanos, siendo una opción más utilizada que el internet.¹⁷⁶ Por parte del programa también se da espacio para anunciar los llamados a la solidaridad, ya sea por personas que estén necesitando donaciones de sangre o para anunciar un beneficio organizado por los músicos locales.

Estos dos programas de radio cumplen una función importante que es la de mantener el espacio de comunicación de la escena musical con la sociedad y de mantener un lugar de resistencia, visto desde la exclusión institucional, y de continuar una antigua práctica local de la guitarra en la radio.

¹⁷⁶ Según el *Tercer Informe Nacional sobre consumo y comportamiento cultural*, Treinta y Tres es de los departamentos que tienen menor utilización de internet (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2014).

3.2. Peña “El Oriental”: memoria y resistencia

“...y es un pueblo de campaña la ciudad de Treinta y Tres...”
(Ruben Lena, de la canción “Caco sálvanos”)

Los motivos por los cuales me encontraba en la peña “El Oriental”, en el complejo de viviendas del barrio Los Arrayanes, Treinta y Tres, en septiembre del año 2009, pueden explicarse en mi creciente interés por la observación de asuntos relacionales con mi lugar de nacimiento. Yo nací y viví hasta los dieciocho años en el mismo sector de la peña, lugar donde participé varias veces como músico y como público. Allí, cada fin de semana¹⁷⁷ se reúne el mismo grupo de guitarristas que llegan de distintos barrios de la ciudad y en algunas ocasiones se acercan músicos que estén de paso por Treinta y Tres o que no frecuentan la peña de forma sistemática. Este espacio está a cargo de José Giménez, músico y escritor que vive junto a su esposa en el mismo lugar donde funciona “El Oriental”.



Figura 39: José Giménez en la entrada de la peña

¹⁷⁷ Comenzó siendo los días sábados, pero actualmente se realizan los días domingos.

José Giménez, conocido como *El chueco*, es nacido en el poblado de El Oro¹⁷⁸, una pequeña localidad de Treinta y Tres, en la navidad de 1946. Hijo de peones de estancia, fue trabajador de arrocera también, y sus inicios con la música dan cuenta de su contacto con otro peón que estaba en la estancia: “...Prudencio Pereira estaba en la estancia trabajando y ahí tuve mi primer contacto con la música...”.¹⁷⁹ Pereira es uno de los exponentes más destacados de la guitarra en Treinta y Tres. Oscar Prieto, en su *Historia de la guitarra y la milonga en Treinta y Tres* (2011), refiere a este músico, quien realizaba sustituciones de cuerdas, “...buscando una sonoridad más gorda...”.¹⁸⁰

Giménez comenta que la forma en que llegaba la música a las estancias era a través de la radio, donde Prudencio Pereira escuchaba y “todo lo nuevo él lo sacaba [...] Difusora Treinta y Tres y La voz de Melo se escuchaban [y] en aquel momento se escuchaba más que nada la milonga de payador”. Luego agrega que en esa época ya existían en la ciudad “varios programas de payadores o de *cantores de boliche* como le llamamos acá [...] pero para acceder a la radio había que tener liceo terminado y yo no lo tenía, solo tenía una triste escuela agraria y no pude”. Es necesario señalar que Giménez fue conductor de algunos programas de radio locales en Utopía FM y, anteriormente, en Radio Patria.

Al conversar con el dueño de la peña “El Oriental” sobre este espacio podemos tener un panorama general para entender cómo se configura el mismo en la actualidad olimareña.

Comenzó en el año 2003 en el barrio Los Arrayanes con “la intención de crear un lugar donde poder juntarnos los guitarreros, los que andamos en escuelas, en radios, en beneficios”. Entonces el motivo inicial es generar un

¹⁷⁸ 2ª Sección del Departamento de Treinta y Tres.

¹⁷⁹ Entrevista telefónica realizada en el mes de julio de 2015. Esta referencia es válida para todas las citas a José Giménez presente en esta sección.

¹⁸⁰ Refiere al uso de las bordonas, las cuerdas graves. Se coloca una quinta cuerda por tercera y una cuarta cuerda por segunda, manteniendo la clase de altura de la cuerda pero afinada en la octava inferior. Datos extraídos de una entrevista realizada en su casa de La Charqueada en el año 2009.

centro que opera como resistencia, donde los músicos que están transitando esos *senderos* de la ciudad, siguiendo a Finnegan, se encuentren en ese lugar. “La permanencia de estos senderos, a menudo ignorados o dados por sentados, como si simplemente estuvieran allí, no depende de la existencia de obras musicales particulares en alguna esfera abstracta, sino de la práctica activa y colectiva de personas concretas sobre el terreno” (Finnegan 1989: 471).

La peña empieza a recibir a las personas a partir de las siete de la tarde y la actividad se extiende hasta avanzada la noche. El público mayoritariamente está integrado por vecinos del sector, siendo de característica más familiar.

Como formas de difusión, o para avisar algún cambio de horario, suspensión o cualquier información relacionada al funcionamiento de la peña, se utilizan los mensajes de texto que el organizador les envía por el celular a los contactos que habitualmente asisten. Para los vecinos del sector se encuentra un pizarrón con el anuncio de “hoy peña a partir de las 19.00 hs”. Otra instancia de difusión es la radio, principalmente en el programa “Del canto nuestro”.

En la peña no se baila, solo se toca y canta, porque las condiciones del piso no lo permiten, como señala Giménez, ya que es “muy desparejo, no se puede venir de tacos”. Es una declaración también de pertenencia social, ya que el taco es considerado solo para los clubes del centro de la ciudad y para las actividades de la Casa de la Cultura.

Luego agrega: “...acá si venís pelado¹⁸¹ no hay problema. No puedo cobrar entrada a la gente de barrio. La gente no va al centro porque no tiene traje para ir, y acá no se precisa pinta para entrar...”. Haciendo referencia a la Casa de la Cultura, señala que “no espero apoyo ni interés de esa gente [*del gobierno departamental*]. Yo ni piso la Casa de la Cultura; ellos ni se enteran de la peña,

¹⁸¹ Se refiere a no tener dinero.

si se enteran es porque en la noche estoy vendiendo alcohol y me mandan inspectores”.

En las paredes de la peña se va dejando un registro detallado de cada uno de los músicos que han pasado por ese espacio. Ese ejercicio de la memoria abre una arista interesante del salón principal de la peña: la producción del lugar a través de la intervención edilicia, conformándose un guion que articula un archivo abierto. Esta idea de ocupación y apropiación de una dimensión espacial es un elemento productor de unidad en la escena musical. Sobre la peña, el músico Jorge Bentancour comenta un episodio que viene al centro de esta idea de unidad, donde cada músico se siente dueño de ese lugar.

[...] la peña comenzó siendo muy chiquita, hasta el espacio era chico y nosotros, varios de los integrantes, ayudamos a agrandarla, haciendo mezcla.¹⁸² Y ahora más que nunca [*nos sentimos parte de la peña*] porque allí te podés equivocar y empezar de nuevo. Es una casa donde cargamos las pilas para poder andar bien al otro día. Hay compañerismo [...].¹⁸³

Lo que voy a relatar es la experiencia personal que he tenido en este espacio a partir de las notas de campo de la observación participante realizada en septiembre de 2009.

Las técnicas de recolección de datos han sido la entrevista semiestructurada, con grabadora, cámara fotográfica y la posterior transcripción. Además en este relato dejo que la subjetividad evidente de mi participación y conocimiento del caso se presenten con considerable espacio, con el propósito de evidenciar esta escena musical que cumple con dos postulados aparentemente opuestos: es el grupo de músicos que más presencia tiene en actividades de todo el Departamento de Treinta y Tres y son los que tienen el menor reconocimiento del público y las instituciones organizadoras de los grandes eventos locales.

¹⁸² Trabajo de albañil.

¹⁸³ Misma entrevista telefónica referida en la sección anterior.

Lo primero que debo decir es que no hubo nunca una división entre el momento de preparación de la escena, afinación de las guitarras, saludo entre los músicos y el público y el comienzo de la primera milonga. No la conocía. Se trataba de una canción nueva que compuso Jorge Bentancour, dedicada a Horacio Fernández, quien la estaba tocando con él. Años más tarde me enteré que era de su autoría y que se llamaba *Como un himno a la vida*, al escucharla en un disco.¹⁸⁴ Con el toque bordoneado de Bentancour, potente, cerca del puente de la guitarra, la canción dio inicio a una nueva peña. La gente conversaba un poco todavía, pero ese día se utilizó amplificación, a pesar de no ser necesario por las dimensiones de la sala. En las paredes estaba pintada la imagen de un gaucho negro con su guitarra y la bandera de Artigas de fondo. Se trataba de un homenaje a los payadores orientales, ya que figuraba una larga lista de nombres de representantes de esa historia musical. Yo estaba terminando mi carrera de guitarra en la universidad, en Montevideo, y me parecía muy interesante observar cómo en ese ambiente los músicos no pasaban por la instancia de los nervios característicos de quien va a tocar. Claro, el motivo de esas reuniones estaba más allá de la instancia técnica instrumental, se trataba de ser parte de un lugar que ya era de todos y que no tenía un interés por el espectáculo.

El público estaba sentado siguiendo las líneas de las paredes, en bancos comunes y estaba integrado por hombres, mujeres y un niño. La bandera de una empresa local que fabrica bebidas estaba en una de las paredes y también había un horno de barro.

A las 21:00 horas el niño ya estaba dormido en brazos de su madre, mientras el público estaba tomando mate y algunos hombres tomaban vino. La luz amarilla de la sala daba una sensación de intimidad y de reunión fogonera, aprovechando que la noche estaba bastante fría en ese sector caracterizado por grandes

¹⁸⁴ Disco *Cantares de Treinta y Tres*, 2011. Proyecto Raíz de tiempo, a cargo del profesor Omar Mesa Prados.

espacios de terrenos baldíos. Todo me daba la sensación de ser orillero, desde la procedencia sub-urbana de todos los que estábamos, hasta las vestimentas que mezclaban rasgos urbanos con boinas de campo o pañuelo con golilla. A las 22:10 horas comienza a tocar Rosy Corrales, una guitarrista que se encontraba en el público. Fue acompañada por otro músico que se encontraba de espectador, conocido como *El Flaco* Pereira, músico relacionado con el movimiento de los bailes en los clubes de tercera edad. Fue el único que utilizó la púa para realizar los punteos y algunos floreos de milonga. Esa noche tocó menos tiempo que Bentancour y dio paso a otro músico, Daniel Guerra, que cantó sus canciones y recordó algunas de Los Olimareños.

Cerca de la medianoche, los músicos comenzaron a tocar juntos y realizaron canciones muy conocidas por el público de Treinta y Tres, de autores como Ruben Lena, Victor Lima y Eustaquio Sosa. Entre cada músico que se presentaba no hubo nunca música ambiental para unir ese lapso de tiempo, pues el sonido de la conversación del público y los grillos de la vereda eran continuos. Cuando me llegó el momento de tocar, pasé y recordé una milonga de Osiris Rodriguez llamada "Yo no canto por la fama" y luego terminé con una canción de Ruben Lena que me resultaba coherente con el ambiente de la peña, llamada "En el medio de aquella maravilla". Noté que algunos me observaban por estar sacando fotografías y anotando algunas cosas en el cuaderno. Esa sensación de incomodidad se vio salvada cuando comenzamos a tocar todos juntos. Se tocó "A Don José" y esa canción fue entonada por todos los presentes. En ese momento yo no sabía que oficialmente había sido declarada Himno Popular y Cultural por el parlamento y sospecho que muchos de los presentes tampoco, porque no es un dato que se suele considerar para la elección de repertorio por parte de los músicos de la peña y tampoco una información relevante en términos guitarrísticos. Tampoco sabía que esa canción la seguirían tocando al final de cada peña hasta convertirse en la señal que da término a cada encuentro semanal. "Siempre, cada domingo, para terminar la peña, tocamos 'A Don José',

de Ruben Lena”¹⁸⁵. Al finalizar la peña, cerca de la hora 01:30, los músicos guardaron sus instrumentos, el público se fue y nos quedamos un rato en la vereda de la peña conversando sobre el Laucha Prieto y sobre los payadores jóvenes que habían llegado a la fiesta de un programa de radio realizada en la Sociedad Criolla semanas antes. En el camino a mi casa, que queda a pocas cuadras de la peña, seguía sonando en mi memoria la escala ascendente de “A Don José” y pensaba que los nombrados *cotorros de Treinta y Tres*, que eran ranchos donde se reunían los músicos a tocar y conversar en la década de 1960, y que dieron nacimiento a un ambiente que produjo grandes protagonistas del Canto Popular nacional, se trataban de espacios como el de la peña “El Oriental”. En un contexto barrial que ubicado en una frontera imaginaria donde termina la ciudad y empiezan las chacras pensé que, ideológicamente, algo de resistencia cultural y protección de toques tradicionales había en aquellos músicos orientales.

¹⁸⁵ Entrevista telefónica con Jorge Bentancour.



Figura 40: Peña "El Oriental"

3.2.1. Los Arrayanes: el contexto barrial de la peña.

Los Arrayanes es un barrio que está mayoritariamente compuesto por una cooperativa de viviendas del Ministerio de Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente. Se orienta hacia el lado Este de la ciudad, un sector que se ha poblado, permitiendo que Treinta y Tres crezca, en sentido opuesto al río Olimar, una delimitación geográfica e identitaria local, quizás la más relevante en términos de pertenencia. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de barrio en este caso?

[...] en el futuro del ideal de vida, en el pasado deshistorizado y en las identidades construidas en el contradecir histórico, siempre el barrio tiene el significado de oponerse a algo (a la ciudad en su conjunto, al centro, a otro u otros barrios) por medio de la atribución-negación o no de un conjunto de valores que conforman *lo barrial* [...] (Gravano 2008: 2).

Este autor enfoca el estudio de lo barrial como una edificación que es parte de una “producción de sentido alterna respecto o frente al dominio de clase”. Otra manera de comprender al concepto de barrio es a través de un legado de la *escuela de Chicago* entendiendo al barrio como refugio de la comunidad y como unidad auto-contenida.

[...] tomando en cuenta estos rasgos principales, el barrio se entiende entonces como una comunidad en el pleno sentido del concepto en tanto es “una pequeña zona ocupada por un número limitado de gente que vive en una proximidad cerrada y en contacto frecuente, un grupo primario cara a cara [...] (Anderson en Tapia 2013: 3-6).

Por otra parte, se suele ver a la noción de comunidad como una pequeña y aislada agrupación humana que, con cierto romanticismo, se ve cercana a la pureza de lo auténtico, a lo inmutable. Si bien eso puede ser recurrente, no obedece a la noción general de barrio. Esta investigadora propone una mirada cualitativa para el acercamiento a lo barrial, aspecto que está sin consenso amplio para la delimitación de las políticas de intervención y, por ende, para las observaciones de rasgos identitarios. Pero la idea de *barrio abierto* resulta muy interesante para comprender las líneas discursivas que atraviesa ese sistema, entendiendo que:

[...] el barrio como lugar no se caracteriza por el hecho de tener una identidad propia, inmóvil, fija y característica, ni tampoco es aquello que está dentro de unos bordes o delimitaciones. Por el contrario, el barrio como lugar se puede comprender como un punto de intersección de relaciones sociales en un momento dado, relaciones sociales que se extienden a una escala mayor que las que definen ese lugar en ese preciso momento [...] (Tapia 2013: 7).

Para la investigadora uruguaya Graciela Martínez, lo barrial se relaciona con la poética tanguera, donde se explica como “entidades vivas, fundadas en vínculos de parentesco y vecindad tejidos por la permanencia y el conocimiento mutuo a lo largo de generaciones” (Martínez 2004: 2).



Figura 41: Vista exterior de la peña “El Oriental”

Pero este barrio se enmarca en un pueblo del interior del Uruguay donde el plano relacional puede entenderse, a priori, a nivel de toda la ciudad. Donde el problema de la demarcación, a excepción de algunas fronteras reales como puede ser un río, se hace evidente. Esto no significa que no existan delimitaciones barriales, pero tampoco indica que Los Arrayanes sea una comunidad cerrada a sus pares. Lo que sí resulta relevante es la ubicación, ya que la sensación de frontera o, si se quiere, de fin del pueblo, está latente. La disposición de los terrenos está orientada al centro de tres calles de tráfico de vehículos pesados, aspecto que caracteriza todas las zonas que circunvalan la ciudad. En este contexto es común ver simultáneamente el transporte con tracción a sangre, como el caballo o la bicicleta, maquinaria pesada, autos y motos.

Pero la propuesta de ubicar a estos músicos como representantes de una *escena musical barrial* se justifica para este caso de estudio por tratarse de personas con

un evidente arraigo al lugar, por mantener un discurso que es diferenciador de una hegemonía cultural local y por transitar exclusivamente senderos barriales de Treinta y Tres: “...a los músicos que andamos en los barrios nos miran de costado los que son supuestamente profesionales [...] es una manera de menospreciar...”.¹⁸⁶



Figura 42: Vista de la calle de la peña “El Oriental”

3.2.2. La institucionalidad local desde la intemperie: músicas y músicos subalternos ante la hegemonía de la Casa de la Cultura

En Treinta y Tres la actividad artística oficial, referida a las artes plásticas y a la música, exceptuando la formación inicial de la escuela pública, está centralizada en la Casa de la Cultura de la Intendencia Municipal. Esta institución se gestó en los antiguos movimientos de los docentes independientes de los años

¹⁸⁶ Entrevista telefónica a José Giménez.

1930, con los *salones primaverales* del profesor Aramís Mancebo Rojas. Pero es bueno reconocer los años históricos de la efervescencia cultural que caracterizó a este lugar del Uruguay, desde el *cinclubismo* de los años cincuenta, las excavaciones arqueológicas pioneras en el país, el movimiento de los elencos de teatro, y todo esto sumado a la semilla del Canto Popular donde uno de sus capítulos más relevantes germinó desde este departamento.

En un contexto de actualidad, nos encontramos con una oficina municipal de cultura con muy poco de lo que fue aquel período tan evocado por sectores artísticos locales. Más bien la mirada de esta institución es centralista, poco curiosa hacia las actividades no-oficiales que suceden en los barrios y con un diálogo nulo hacia las poblaciones del interior del departamento de Treinta y Tres.

Partiendo de la realidad y el discurso de los músicos que asisten a la peña “El Oriental” se construirá un *mapa relacional*¹⁸⁷ para entender el tipo de comunicación de esta escena musical con la Casa de Cultura. Los motivos de focalizar el análisis en la trama relacional de estos actores sociales de Treinta y Tres radican en una hipótesis de lectura que permita entender a estos músicos como representantes de *todos* los que están ubicados fuera de los lazos de la institucionalidad.

Pero en este mapa relacional no todo resulta tan lineal como podría pensarse, y los vínculos entre personas e instituciones no siempre se pueden leer con el binomio hegemonía – subalternidad de forma cerrada. Existen espacios que son ocupados tanto por el grupo de músicos como por la Casa de la Cultura: los centros de barrio. Estos espacios se utilizan para las reuniones de los ciudadanos del barrio, para realizar fiestas, actividades de música, carnaval y atención policlínica a veces, entre otras actividades sociales. Operan como espacios de servicio público en el barrio y el único momento en que cada centro se presenta

¹⁸⁷ Es una forma de representar relaciones entre instituciones y personas en un espacio determinado. Esta herramienta es utilizada en el ámbito de la sociología y de la salud familiar.

como representante de su barrio es en el mes de febrero en el desfile de carnaval que se hace en la calle principal de la ciudad, donde llegan con carros alegóricos, reinas y mises.¹⁸⁸

A los músicos de la peña es común encontrarlos en los centros de barrio dando sus recitales. Pero estos centros se constituyen también con un perfil hegemónico dentro del sector barrial, donde las actividades deben organizarse a través de una directiva compuesta por el presidente, el secretario y el tesorero. Aquí se produce un fenómeno de mucho interés para este caso de estudio, donde el centro de barrio se configura en un *espacio intersticial* ejerciendo una doble dirección en la trama de poder: con respecto al grupo de músicos es hegemónico y con respecto a la Casa de la Cultura es subalterno. Así se puede advertir una malla relacional más compleja que no solo tiene la centralidad en el gobierno municipal sino que se instala en el espacio urbano con varios puntos de tensión (Foucault 1979: 79; Bhabha 1994: 45).

Los conceptos de hegemonía y subalternidad son utilizados en este caso como un marco referencial que nos permita ubicar dentro de una trama de poder este panorama olimareño. La peña entonces funciona como un anti-centro de barrio en el aspecto de la organización del poder, siendo un espacio de resistencia en cuanto a las tensiones locales que producen el desplazamiento de los músicos en los estratos más desapercibidos de la institucionalidad. Ver este mapa es despejar una ruta por donde desarrolla y mantiene la guitarra olimareña su presencia barrial en un plano donde la comunicación con los centros de organización oficial directamente no se produce.

¹⁸⁸ Ver disco *Todos detrás de Momo*, 1971. Sello Orfeo ULP 90-555. Este disco de Los Olimareños es un trabajo conceptual de Ruben Lena que narra un desfile de carnaval en un pueblo chico. Esos detalles que aparecen en el texto de cada canción siguen presentes en los rasgos del carnaval olimareño.

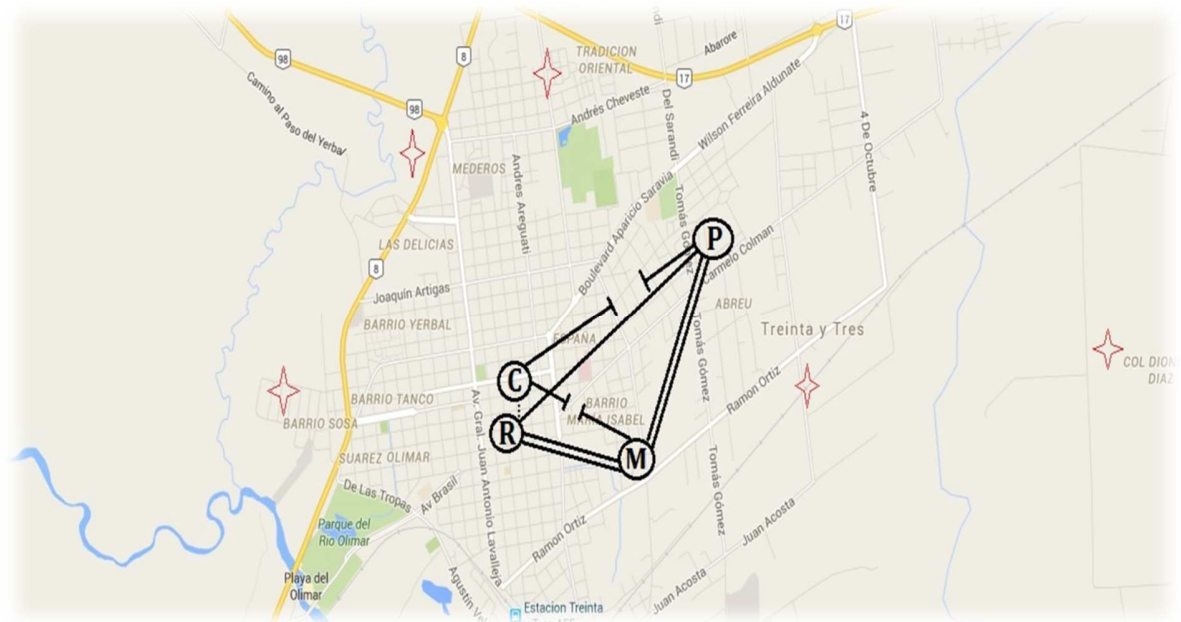


Figura 43: Mapa relacional de la peña (P), el grupo de músicos (M), la radio (R) y la Casa de la Cultura (C) sobre el plano de la ciudad de Treinta y Tres. Este gráfico contiene los lugares habituales por donde circulan estas personas con su música y están indicados con las figuras rojas. Las líneas dobles indican una excelente relación, la línea única significa una buena relación, la línea incomunicada da cuenta que no existe vínculo y la cortada es una relación distante.

Se puede ver en esta figura que el área de dispersión de las actividades de los músicos está en la periferia urbana. A su vez, el lugar de residencia de todos ellos está en los barrios alejados del centro. Otro aspecto a destacar es que la Casa de la Cultura, en este caso, opera como un centro aislado, con un somero contacto con los músicos a través del filtro de la radio. Este posible punto de encuentro no se termina de concretar porque la relación de esta institución con la radio es de tipo comercial, puntualmente para publicitar los eventos de Carnaval y Festival, instancias en que ninguno de estos músicos están invitados, como señaló uno de los guitarristas, Horacio Fernández: “...nosotros andamos

en todos lados sin cobrar ni un peso y llega el momento del Festival y no estamos...”.¹⁸⁹

3.4. Retrospectiva de la canción “A Don José”: del Himno Popular y Cultural al foco local olimareño

Esta canción permite el seguimiento de la historia política del Uruguay de los últimos cincuenta años, ubicándose en un sitio de privilegio por haber transitado tanto los ámbitos más pequeños como puede ser una sala de clases de una escuela de Treinta y Tres o por ocupar lugar en un catálogo propagandístico de una dictadura militar y una categoría de himno uruguayo. Reconstruir esta trama histórica en una mirada retrospectiva desde la canción, resulta una actividad concluyente para comprender cómo ha articulado los elementos sociopolíticos de un país a través de una Milonga Oriental que no fue una más en la lista del patrimonio sonoro uruguayo.

La actividad más reciente vinculada a la canción “A Don José” se produjo en el año 2014 en Treinta y Tres, en el marco del 50° Aniversario de la creación. En una noche del festival que lleva el nombre de Ruben Lena se realizó el homenaje donde Los Olimareños tocaron la milonga. En dicha oportunidad el dúo solo se reunió para el homenaje, el cual fue una instancia de entonación general por parte del público y de los músicos que estaban en el escenario. En un contexto de festival, el *Himno Popular y Cultural del Uruguay* convive con la natural informalidad de quienes saltan con su polera en la mano, quienes graban en sus teléfonos móviles y quienes observan de pie, inmóviles. La habitual solemnidad de un himno no está presente en este caso, donde se da lugar a la experiencia corporal de fiesta masiva donde ciudadanos de todo el país

¹⁸⁹ Entrevista telefónica a Horacio Fernández.

permanecen hasta el amanecer con la expectativa de estar asistiendo a un hecho histórico: Los Olimareños cantando a orillas del río Olimar. En tal ocasión se realizaron discursos de autoridades locales y de la esposa de Lena, quien recordó los años en que se estaba gestando esta canción dirigida a los niños de la escuela. Por encima de los sectores políticos del Uruguay, convivieron en el escenario representantes del gobierno local con el nacional. Se puede observar entonces una estabilidad política en los intereses que despierta el himno, es decir, mientras fue canción era resignificada ideológicamente desde sectores opuestos y luego de su oficialización se configuró en otro estadio, una especie de pertenencia transversal al pueblo uruguayo.

En el año 2003, por unanimidad parlamentaria es declarada “A Don José” como *Himno popular y cultural uruguayo* pasando a ocupar un carácter oficial y protocolar de los festejos patrios, principalmente los vinculados al natalicio de José Artigas y al aniversario de la Batalla de Las Piedras.

[...] Ley Nº 17.698. Canción “A Don José”. Se declara himno cultural y popular uruguayo. El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en Asamblea General, decretan:

Artículo Único.- Declárese himno cultural y popular de la República Oriental del Uruguay la canción “A Don José” creada por el uruguayo Ruben Lena en 1968. Sala de Sesiones de la Cámara de Senadores, en Montevideo, a 14 de octubre de 2003 [...] (Poder Legislativo, República Oriental del Uruguay).

Pero resulta interesante saber que a pesar de la declaración de himno, esta canción continuó su circulación por los distintos festivales, peñas y reuniones familiares del país sin necesariamente indicar su nueva categoría. A nivel oficial, las fuerzas armadas continuaron lo que desde los años de la dictadura venían haciendo con la canción, aprovechando de sus versiones para banda militar, animando los desfiles del ejército. La relación es curiosa, ya que en los años setenta se podía escuchar las versiones militares de “A Don José”, con toda la plana de dictadores desarrollando *su* visión del nuevo Uruguay y en la actualidad se puede observar a los presidentes elegidos democráticamente

presenciando una idéntica expresión. De forma que la asociación de lo dictatorial con las versiones para banda militar no es algo presente en todos los oyentes, más bien se produce en la franja etaria de los nacidos antes del régimen.

En el año 1984 regresan al país Los Olimareños y el recital que brindan en el Estadio Centenario marca un hito dentro de la música popular uruguaya. Hubo una apertura a la democracia en el Uruguay y la canción regresó a quienes fueron los encargados de darla a conocer. Se produjo, desde esa época, una casi eliminación de la difusión de versiones de la dictadura, no siendo sencillo encontrar los materiales que integraban esta canción en esa época.

Otro hecho relevante en la *biografía social*¹⁹⁰ de “A Don José” es precisamente cuando es incluida en el Album de la Orientalidad. El marco político de este año estuvo caracterizado por un urgente interés de parte del régimen militar por legitimarse, pues se preveía unas posibles elecciones y se debía poner todas las energías para continuar en el poder. Se crea por entonces la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), órgano encargado de la promoción ideológica de la dictadura. Este organismo del régimen, tenía como objetivo:

[...] mantener un adecuado flujo de información a la opinión pública sobre la gestión del Gobierno. La DINARP estará integrada por tres miembros permanentes designados respectivamente por: la Presidencia de la República, la Junta de Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas y la Oficina de Planeamiento y Presupuesto. Ejercerá la presidencia del organismo el miembro designado por la Presidencia de la República. La utilización de las emisoras radiales y de televisión del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) se efectuará por la DINARP en la medida y proporción que, este último organismo estime eficaz y conveniente para las finalidades que persigue el Sistema Nacional de Relaciones Públicas [...] (Parlamento: 1975).

“Claramente el propósito de este organismo era, aparte de la promoción oficial, el de la censura” (Marchesi 2001: 13).

¹⁹⁰ Julio Mendivil. “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. En *El oído pensante*, 2011. Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2959>

Desde Treinta y Tres, las versiones que se realizaban durante la dictadura, según es posible constatar en músicos locales que aún tocan esa canción, eran en base a lo que se difundió de Los Olimareños. De todas maneras, surge en el año 1979 la versión del dúo Los Hacheros¹⁹¹, de Treinta y Tres, con una propuesta distinta a la reconocida por el público, quizás la versión más innovadora de todas las que se han hecho, con cambios en las líneas melódicas. Esto se puede leer como un intento de alejamiento de la versión de referencia para evitar una posible censura estatal.

Antes del Golpe de Estado, Los Olimareños recorrían el país y el exterior llevando esta canción en su repertorio y músicos como Horacio Guarany,¹⁹² con rasgos de milonga pampeana o Alfredo Zitarrosa¹⁹³, con su característico cuarteto de tres guitarras y guitarrón, escogieron “A Don José” para grabarla en sus trabajos tempranos.

En el foco local, podemos observar una línea casi idéntica en la forma de tocar esta canción de los músicos olimareños, manteniendo la referencia a la versión cero. Sobre ello, y haciendo referencia a los bordoneos locales, el músico olimareño Jorge Bentancour¹⁹⁴ señala: “...querían que yo tocara “A Don José” en *re menor*, pero les dije que no, porque tiene que ser en *mi menor* para que la introducción suene...”. En el ámbito particular de las fiestas familiares, guitarreadas y funerales de los músicos locales, se toca siempre esta canción, la cual está encarnada en Treinta y Tres como un símbolo abierto, que está disponible para momentos de canto grupal, evocación de los autores que dan identidad local y homenajes, respectivamente. Asimismo, se constituye en el

¹⁹¹ Disco *Del corazón de Ruben Lena*, 1979. Sondor.

¹⁹² Disco *Pampa adentro*, 1965. Phillips, Buenos Aires.

¹⁹³ Disco *Milonga madre*, 1970. Orfeo, Buenos Aires.

¹⁹⁴ Entrevista telefónica a Jorge Bentancour.

principal interés por parte de los estudiantes de guitarra de Treinta y Tres por aprender la introducción de “A Don José”.

El triunfo de Ruben Lena se puede reconocer. Una canción que representa a *todos* y que funciona como una “bisagra” de resistencia, pues tiene en su génesis los toques de la Milonga Oriental de los payadores y el peso histórico de haber articulado, a través de las distintas versiones que actualizaron su trama musical, la historia socio-política de un país que la sigue cantando.

CONCLUSIONES

“...que sobre todo resuena, sobre todo la bordona...”

(Ruben Lena, de la canción “Aunque nadie quiera quiero”)

Este trabajo constituye una exploración sobre la canción “A Don José”, de Ruben Lena, como caso de estudio que ha articulado la historia reciente del Uruguay. A través de la misma se puede reconstruir los procesos políticos que han sido protagonistas del país desde la década de 1960. En esta canción están presentes los elementos que se han desarrollado en la investigación: guitarra popular, Milonga Oriental y foco local olimareño.

Los representantes de la guitarra popular uruguaya, de acuerdo a la exposición pública, se manifiestan en Los Olimareños, los guitarristas de Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti. De los anteriores podemos comentar, de acuerdo a sus guitarrismos, que tanto Viglietti como el cuarteto de guitarras de Zitarrosa pueden enmarcarse en un contexto más amplio donde sus formas de tocar se entienden como cercanas a otras expresiones de la región. Tal es el caso de las guitarras cuyanas con Zitarrosa y de los solistas con estudios de guitarra clásica con Viglietti. El caso de Los Olimareños es, de los tres, el que contiene los rasgos más locales. Pero este fenómeno de la localidad entendida desde la guitarra, debe observarse como continuador de las prácticas instrumentales de los payadores orientales que, en Treinta y Tres, fueron quedando instaladas y conservadas, y que este dúo se encargó de hacer circular nacional e internacionalmente. Estos elementos se pueden identificar a través del uso recurrente del *bordoneo*, con una articulación fuerte, ejecutada con dedo pulgar fijo de mano derecha y en el texto de las canciones que el repertorio del dúo integra, mayoritariamente de Ruben Lena y Víctor Lima.

Sobre la Milonga Oriental se advierten algunas líneas de interés que abren nuevas opciones de estudio sobre el universo del género. Tal es el caso manifestado en la creciente *desorientalización* de las versiones de la canción “A Don José”, observadas dentro del marco teórico desarrollado por Julio Mendívil (2011) de la *biografía social de canciones*. Esto tiene una doble lectura, musical y socio-política, que coloca a este proceso como coherente con los acontecimientos nacionales de alejamiento del imaginario *oriental* hacia un presente uruguayo. En este aspecto, la Milonga Oriental mantiene su presencia en el toque de los payadores y en algunos músicos aislados, por coincidencia generacional o relacional a otros payadores. Pero la milonga más presente en la mayoría de los músicos populares uruguayos actuales no es la oriental sino que es la milonga canción, de similares características, por su arpegio, a la milonga pampeana argentina. Sobre este punto es necesaria una actualización en la caracterización de las milongas, ya que la presencia de este sub-género oriental se da tanto en el territorio argentino, como en el uruguayo y el brasileño. Visto así, es posible advertir un constante flujo regional de milongas y dar cuenta de un amplio territorio milonguero con áreas delimitadas por las características idiomáticas en la guitarra. Quizás podríamos hablar de una *macro-zona* donde la milonga se desarrolla a través de este instrumento, en constante pugna entre permanencia y cambio. Dicha zona es la comprendida por el territorio uruguayo en su totalidad, el Estado de Rio Grande do Sul y algunas regiones argentinas como la pampeana y el Noreste. En este contexto es inevitable considerar la influencia guaranítica, por lo que el cuarto componente de esta región sería la zona sur del Paraguay.

Sobre la escena musical en la ciudad de Treinta y Tres es importante concluir que en los cruces conceptuales de los campos teóricos correspondientes a *escenas musicales, barrialidad y espacio-lugar* (Bennett y Peterson 2004; Finnegan, 1989; Gravano, 2008; Aguilar, 2012) se realizó el enfoque analítico. Para ello se observó al caso de estudio bajo la idea de *escena musical barrial*,

entendida como una plataforma de lectura con locación y sentido de arraigo a un espacio-lugar.

En este contexto, los músicos locales constituyen una de las escenas más interesantes de Treinta y Tres, de acuerdo a la pertinencia de esta investigación. Se trata de guitarristas y cantores que mantienen una intensa actividad musical en los barrios de Treinta y Tres, tanto de forma itinerante en recitales de beneficio u homenajes en centros de barrio y escuelas, como en espacios fijos como pueden ser los *boliches* y la peña “El Oriental”. Además, los programas de radio abordados son los únicos dos que en la ciudad mantienen el toque en vivo de la guitarra tradicional y son continuadores de una antigua actividad radial local que convocaba a un numeroso público en torno a las fonoplateas.

Comentarios finales

A modo personal, luego de realizar esta investigación, creo importante señalar los intereses que la misma despertó hacia futuras líneas de trabajo. Más allá de entender a la canción “A Don José” como articuladora de la trama socio-política nacional, considero que ha sido una puerta de ingreso a los estudios de la guitarra como objeto cultural en Treinta y Tres. La posibilidad de observar a este instrumento significando el contexto local permite nuevas miradas en la configuración del espacio urbano olimareño. Por otra parte, me resulta interesante proyectar un trabajo de campo vinculado a las escenas musicales en los pueblos del interior de Treinta y Tres, donde la presencia de la guitarra es también muy destacada y donde la población oscila entre pequeñas localidades de cien habitantes hasta ciudades de cuatro mil personas. En tal caso sería posible enmarcar estos estudios en una mirada regional que evidencie los rasgos que vinculan a la milonga más allá de los límites políticos de Argentina, Uruguay

y Brasil, prestando especial atención en las zonas fronterizas, donde los toques de guitarra van adquiriendo distinciones sutiles provenientes de una malla cultural más amplia y compleja.

BIBLIOGRAFÍA

AHARONIAN, Coriún, “Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”. *Revista Musical Chilena*. [online]. 1997, vol.51, n.188, pp. 61-74.

AGUILAR Diaz, Miguel Ángel. 2012. “Antropología urbana y lugar. Recorridos conceptuales”. En *Nuevas topografías de la cultura*, editado por Angela Giglia y Amalia Signorelli. 113-144. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Juan Pablos editor.

APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

AYESTARÁN, Lauro. “La guitarra y el acordeón”, *La Unión*, 24 de agosto de 1963, Minas, Uruguay.

AYESTARÁN, Lauro, “La milonga”. *El Día*, Año XVII, n° 784, 25 de enero de 1948.

AYESTARÁN, Lauro. 1953. *La música en el Uruguay. Vol. 1*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

AYESTARÁN y su verdad folclórica. LP, Consejo de Educación Secundaria Básica y Superior, 1974.

LAURO AYESTARÁN. *Un mapa musical del Uruguay*. CD, 2003.

BHABHA, Homi K. 1994. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BENNETT, Andy y Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

CARRIO de la Vandra, A. [1775 (1973)]. *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Barcelona: Labor.

COLMAN, Alfredo Cesar. 2005. *The Diatonic Harp in the Performance of Paraguayan Identity*. Texas: University of Texas at Austin.

CONNELL, J. y C. Gibson. 2003. *Sound Tracks: popular music, identity and place*. London: Routledge.

DAWE, Kevin. 2013. "Guitar ethnographies: performance, technology and Material culture". En *Etnomusicology Forum*, pp. 1-25.

DOMINZAIN, Susana et al. 2014. *Tercer Informe Nacional sobre consumo y comportamiento cultural*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

ESCANDE, Alfredo. 1996. *La guitarra en el Uruguay* [Artículo escrito en ocasión del Primer Festival Internacional de Guitarra de Montevideo].

ESPINOSA, Gustavo. "Acerca de Todos detrás de Momo". *El mangangá amarillo*, abril 2010, N°51, 2-4.

FERNÁNDEZ, Eduardo. 2000. *Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Artediciones.

FINNEGAN, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge University Press.

FLÉCHET, Anaïs y Marcos Napolitano. "Musique et politique en Amérique Latine, XXe-XXe siècles. Images, mémoires et sons". En *Nuevo mundo, Mundos Nuevos*. Disponible en <https://nuevomundo.revues.org/68060> (última consulta 19 de agosto de 2015).

FOUCAULT, Michel. 1970. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores. [Traducción de Alberto González Troyano, 1992].

FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

FRITH, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular" En *Las culturas musicales*. 413-436. Ed. Fernando Cruces. Madrid: Editorial Trotta.

GRAVANO, Ariel. 2008. *Imaginario barriales y gestión social*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Misiones, Argentina: Universidad Nacional de Misiones.

JANOTTI Junior, Jelder y Simone Pereira de Sá. 2013. *Cenas Musicais*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

JÚDICE Magalhães, Henrique. Noel Guarany, condor missioneiro. A *nova democracia*. Año V. nº34, abril de 2007. Disponible en <http://www.anovademocracia.com.br/no-34/320-noel-guarany-condor-missioneiro>

KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

LENA, Ruben. 1980. *Las cuerdas añadidas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

LENA, Ruben. 1984. *Cancionero de Los Olimareños*. Montevideo.

LÓPEZ CANO, Rubén. 2007. "Música e intertextualidad" En *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. pp 30-36.

LÓPEZ CANO, Rubén. 2011. "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana" En *Consensus*, N°16. Universidad femenina del Sagrado Corazón. Lima, Perú, 57-88.

MARCHESI, Aldo. 2001. *El Uruguay inventado*. Montevideo: Trilce.

MARTÍ, Josep. 2000. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

MARTÍNEZ, Graciela. 2004. "El barrio, un ser de otro planeta". En *Bifurcaciones* 1. Talca, Chile. Disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2004/12/el-barrio-un-ser-de-otro-planeta/>

MENDÍVIL, Julio. 2011. "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". En *El oído pensante*. Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2959>

MOSSER, Kurt. 2008. "Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy" En *Popular Musicology*. Disponible <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html> (última consulta 18 de septiembre de 2015).

NAZABAY, Hamid. 2009. *Osiris Rodriguez Castillos: pionero del Canto Popular Uruguayo*. Montevideo: Fonam.

NAZABAY, Hamid. 2010. *Aníbal Sampayo y la Canción Litoraleña en el Uruguay*. Intendencia Municipal de Paysandú.

OLIVERA, Rubén. 2010. "Paisaje sonoro". En *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, pp.52.

PELLEGRINO, Guillermo. 2011. La guitarra y el canto criollo. *Revista literaria Azularte*. Disponible en <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2011/08/guillermo-pellegrino-la-guitarra-y-el.html> (última consulta 22 de julio de 2015).

PEREIRA DE SÁ, Simone. 2013. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual". En *Cenas Musicais*. 29-40. Sao Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

PRIETO, Oscar y Beatriz Bustamante Claro. 2011. *Historia de la guitarra y la milonga en Treinta y Tres*. Montevideo, Uruguay: Edición de los autores.

RAMIL, Vitor. 2004. *A estética do frío. Conferencia de Genebra*. Pelotas: Satolep Livros.

ROSSI, Vicente. 1926. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Alfaguara (reedición 2001).

STRAW, Will. 2004. *Cultural Scenes*. McGill University.

TAPIA, Verónica. 2013. "El concepto de barrio y el problema de su delimitación: aportes de una aproximación cualitativa y etnográfica". En *Bifurcaciones* 12. Talca, Chile. <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-concepto-de-barrio-y-el-problema-de-su-delimitacion/>

VAN Dijk, Teun. 2009. *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.

VEGA, Carlos. 1966. *Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos* [conferencia realizada en 1965, Bloomington, Indiana, Estado Unidos].

VIGLIETTI, Cédar. 1947. *Folklore en el Uruguay. La guitarra del gaucho, sus danzas y sus canciones*. Montevideo: Talleres gráficos Castro & Cía.

Fuentes fonográficas

Casa de las Américas. 1976. *Canción Protesta*. Cuba.

CHALAR, Santiago. 1984. *Por milonga, cifra y estilo*. Sello Sondor (8.385-2) Montevideo.

DINARP. *Album de la Orientalidad*, 1975. Sello Sondor, 44.02

DREXLER, Jorge. 2008. *Cara B*. WM Spain.

GALEANO, Eduardo y Daniel Viglietti. *La canción de los prisioneros*, 1983. Edición de los autores.

GRAU, Anselmo. 1969. *Entonces sabrás*. Sello Orfeo (ULP 90513).

GUARANY, Horacio. 1965. *Pampa adentro*. Phillips, Buenos Aires.

GUARANY, Noel y Cenair Maicá. 1970. *Filosofía de Gaudério*. Sello Pampa Discos [LP *Legendas Missioneiras*, 1971].

GUARANY, Noel, et al. *Troncos Missioneiros*, 1988. Sello Discoteca Produções. Porto Alegre (RS). LP 45.016.

GUERRA, Pepe. 1979. *Ta' llorando*, Sello Sondor, 144333.

JARA, Víctor. 1969. *Pongo en tus manos abiertas*. Jota Jota (DICAP) JJL3.

Los Hacheros. 1979. *Del corazón de Ruben Lena*. Sondor.

Los Olimareños. 1964. *Los Olimareños en París*. Sello Antar, PLP- 5054

_____. 1966. *Quiero a la sombra de un ala*. Orfeo, ULP-90.505.

_____. 1971. *Todos detrás de Momo*. Sello Orfeo ULP 90-555.

_____. 1984. *Donde arde el fuego nuestro*. Ceibo CSLP 75.503.
Uruguay.

_____. 1984. *Araca*. Ceibo CSLP 75.505. Uruguay.

_____. 1989. *Canciones ciudadanas*. Sello Orfeo 90957-1.

MAICA, Cenair. 1983. *Canto dos libres*,

MILLÁN MEDINA, Mario. *Los grandes éxitos de Mario Millán Medina*. 1954. Sello Pathé. Argentina. 7050 B.

MORAES, Numa. 1970. *Canto pero también puedo*. Sello Orfeo

MUNIZ, Lucio. 1978. *Boliches viejos*. Sello Sondor.

Pecho´e fierro. 2007. *Pecho´e fierro*. Sello Sondor.

Raiz de tiempo. 2011. *Cantares de Treinta y Tres*. Edición de Omar Mesa Prados.

RAMIL, Vitor. 1997. *Ramilonga: a Estética do Frío*. Satolep Music.

RODRIGUEZ Castillos, Osiris. 1962. *Canción para mi Río*. Sello Antar-Telefunken (FP 33-035).

_____. 1966. *El forastero*. Sello RCA Víctor (AVI 3663) Argentina.

_____. 1973. *Cimarrones*. Sello Sondor (33.132) Montevideo.

SAMPAYO, Aníbal. *Hacia la aurora*. 1971. Sello Mallarini Producciones, 30058. [Montevideo Music Group, 2008].

VIGLIETTI, Daniel. 1963. *Canciones folklóricas y 6 Impresiones para canto y guitarra*. Antar, PLP-5024.

_____. 1964. *Hombres de nuestra tierra*. Antar, PLP-5045.

_____. 1968. *Canciones del hombre nuevo*. Orfeo, ULP-90501.

_____. 1968. *Canciones para mi América*. Le chant du monde. Francia

_____. 1970. *Canto libre*. Orfeo, ULP-90537.

_____. 1971. *Canciones chuecas*. Orfeo, SULP-90558.

_____. 1973. *Trópicos*. Orfeo, SULP-90575.

_____. 2000 [1973]. *Trópicos* (reedición). Ayuí A/E226CD.

_____. 1978. *Daniel Viglietti en vivo*. Sello Le chant du monde, LDX 74707. Francia.

_____. 1984. *Trabajo de hormiga*. Grabación en vivo en LunaPark. Buenos Aires, Argentina.

ZITARROSA, Alfredo. 1965. *El canto de Zitarrosa*. Tonal, CP-5017.

_____. 1966. *Canta Zitarrosa*. Tonal, CP-040.

_____. 1970. *Milonga madre*. Orfeo, Buenos Aires.

_____. 1975. *Desde Tacuarembó*. Sello Clave, serie 42-704.

_____. 1983. *Melodía larga*, La Batuta, LBD-020. Uruguay.

ÍNDICE DE ANEXOS

Se adjunta en CD

- **Carpeta I AUDIOS**

1. A Don José

- Versiones estudiadas:

 - Versión cero – Los Olimareños

 - Versión dictadura – Los Fogoneros

 - Versión rock – Pecho´e Fierro

- Otras versiones

 - Versión de Alfredo Zitarrosa

 - Versión de Banda y coro de la Fuerza Aérea Uruguaya

 - Versión de Horacio Guarany

 - Versión de Larbanois-Carrero

 - Versión de Los Hacheros

 - Versión de Los Nocheros (Uruguay)

2. Audios – Índice de ilustraciones (figuras)

 - F.1 – Osiris Rodriguez – “Yo no canto por la fama”

 - F.2 – Santiago Chalar – “Coplitas sobre el cencerro”

 - F.3 – Numa Moraes – “Nenena”

 - F.4 – Anselmo Grau – “Hermano toma esta copla”

 - F.5 – Daniel Viglietti – “A desalambrar”

 - F.6 – Víctor Jara – “A desalambrar”

 - F.8 – Alfredo Zitarrosa – “Historia de Juan Fiel”

 - F.12 – Mario Millán Medina – “El rancho´e la Cambicha”

 - F.13 – Aníbal Sampayo – Señor Presidente

 - F.14 – Cenair Maicá – “Canto dos livres”

 - F.15 – Vitor Ramil – “Ramilonga”

- F.16 – Jorge Drexler – “Milonga Paraguaya”
- F.17 – Los Olimareños – “Las dos querencias”
- F.18 – Alfredo Zitarrosa – “Milonga para una niña”
- F.19 – Daniel Viglietti – “Milonga de andar lejos”

3. Radio

- Domingos Alegres – Treinta y Tres – Uruguay
Presentación Domingos Alegres
Cierre Domingos Alegres
- Referencia emisión vocal Radio Clarín – Montevideo - Uruguay
Identificación y tanda
Tanda del ayer lejano

- **Carpeta 2 FOTOGRAFÍAS**

1. Ruben Lena

- En calles de Treinta y Tres
- Retrato
- Festival del Olimar 1985
- Con Los Olimareños en Treinta y Tres 1985

2. Los Olimareños

- Portadas de discos
En Festival del Olimar
Con Jorge Cafrune
En Estadio Centenario
En Estadio Centenario B
En programa de televisión “Esta tarde en lo de Anselmo”
Foto curiosa
Ensayo para “Todos detrás de Momo”

Prensa "Almafuerte" - Argentina
Prensa "Folclore" – Argentina
Prensa "La Mañana" 1962
Prensa "Excelsior" – México
Prensa "Nativismo tradición" 1962 – con Ruben Lena
Recital al regreso del exilio

3. Treinta y Tres

Arco de Treinta y Tres
Río Olimar
Casa de Treinta y Tres

4. Dictadura

- Año de la Orientalidad
Album de la Orientalidad Vol1
Album de la Orientalidad Vol2
Cantos de la Patria
Otras fotografías

5. Otras fotografías

- **Carpeta 3 VIDEOS**

Los Olimareños – entrevista – Montevideo – Uruguay

Los Olimareños – Entrevista – Treinta y Tres – Uruguay