

El candombe y la música popular uruguaya

Olga Picún

Sinopsis

El candombe constituye hoy un factor de identidad de gran parte de los uruguayos. Sin embargo, hasta los sesenta esta manifestación cultural había estado confinada principalmente al carnaval. En esta década, el candombe comienza a ser incorporado en la música popular uruguaya y, partir de aquí, se produce la redimensionalización y masificación de ambos en el contexto uruguayo. Este proceso coincide temporalmente con el periodo de represión social y el regreso a la democracia. La forma en que confluyen ambos -el candombe y la música popular uruguaya- en el contexto histórico social mencionado, constituye el objetivo fundamental del estudio en desarrollo. Las herramientas teórico-metodológicas que lo sustentan derivan fundamentalmente de la sociología de Pierre Bourdieu, respecto de sus principales conceptos, a saber: espacio social, campo, capital simbólico y *habitus*. A estos conceptos asocio el de zona de contacto, en la definición que proporciona Mary Louise Pratt, vinculado, a su vez, con el concepto de transculturación propuesto por el musicólogo cubano Fernando Ortiz.

Introducción

En términos generales, el candombe es la música que surge de un proceso de transculturación a partir de las migraciones forzadas de africanos al Río de la Plata. A mediados de los años sesenta las prácticas que integran esta manifestación cultural se convierten en uno de los principales referentes de la música popular uruguaya, en dos líneas: el canto popular -derivado del folclore- y la corriente *beat*. Esta nueva incorporación del candombe por la música popular uruguaya, inserta en un contexto de represión social, le da nuevos significados a ambos. Asimismo, la transición a la democracia coincide con la redimensionalización de la música popular uruguaya de las corrientes ya mencionadas, y con la incorporación del candombe en amplios sectores de la sociedad uruguaya, para convertirlos en expresiones musicales masivas.

El candombe en la música popular uruguaya: las circunstancias que derivan en la resignificación y redimensionalización de ambos.

El término candombe

El término candombe es utilizado en la actualidad al menos con tres acepciones. La primera de ellas se refiere al conjunto de prácticas musicales que surgen de un proceso de transculturación, como consecuencia de las migraciones forzadas de África negra al Río de la Plata, en particular a Montevideo: una ciudad joven, con un puerto importante, fundada por los españoles en un proceso que abarca los años de 1724 a 1730.

Si bien es cierto que las prácticas realizadas por los esclavos y sus descendientes en el transcurso de los siglos XVIII y XIX, en ambas márgenes del Río de la Plata, denominadas candombes, tangos, calendas, etc., seguramente coincidían, éstas desaparecieron en Buenos Aires, posiblemente hacia finales del siglo XIX, y el candombe, tal como se conoce hoy, se desarrolló únicamente en Montevideo.

En su segunda acepción el término candombe designa a la resultante de la interacción rítmica de tres tambores que, de

acuerdo con su tamaño y función dentro de un conjunto, llamado "*cuerda*", se denominan, de menor a mayor, chico, repique y piano. Estas tres variantes con forma de barril presentan un sólo parche, tradicionalmente de lonja clavada con tachuelas, y se ejecutan con mano y palo. Una cuerda de tambores se forma con al menos un representante de cada tipo, aunque en las prácticas tradicionales las cuerdas pueden llegar a treinta, cuarenta o hasta cien, conservando ciertas proporciones por instrumento. El candombe es una música esencialmente rítmica.

En su tercera acepción la palabra candombe designa a una canción o pieza instrumental que se construye sobre la resultante de la interacción rítmica de los tres tambores. Sin embargo, no siempre en la música popular con referencias al candombe aparece esa resultante de manera explícita. Esa acepción se expresa tanto en la comparsa de carnaval como en la música popular uruguaya.

Las circunstancias

Durante el siglo XX y hasta 1960, aproximadamente, el candombe había estado confinado fundamentalmente a dos prácticas tradicionales: el carnaval como una práctica, en términos generales, del conjunto de los montevideanos, y las salidas de los tambores que reunían principalmente a la cultura negra. A la vez, no era reconocido como parte de las músicas de tradición en Uruguay, agrupadas bajo el controvertido término de folclore, que recreaba las manifestaciones de origen campesino, sino como la "expresión de una raza".¹

Sin embargo, en la década de los cuarenta, el candombe empieza a incorporarse a los espacios de la música popular. Aparece primero en los repertorios de las orquestas de tango, llamadas orquestas típicas. Posteriormente, a mediados de los cincuenta, es incorporado en las orquestas tropicales, que realizaban sus presentaciones en salones de baile destinados a la población montevideana de los sectores sociales bajos.

Hacia mediados de los sesenta, coincidiendo con la gestación de la dictadura militar, varios músicos de ideología de izquierda dedicados a la música folclórica dan un giro a ésta y surge el "*canto popular*", dando cabida al candombe en su repertorio. En este sentido destacan como iniciadores de esta corriente uruguaya del folclore Alfredo Zitarrosa y el dúo Los Olimareños: Braulio López y José Luis "Pepe" Guerra, cuyas canciones se centraron en la denuncia de la injusticia social y los abusos del régimen dictatorial.

¹ Salvo por el reconocido musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán.

En otro ámbito de la música, los jóvenes que se rebelaban a la sociedad conservadora de la época estaban deslumbrados por el *rock* y, particularmente, por los Beatles, que por esos años se encontraban en su apogeo. De esa forma, posiblemente influenciados también por Santana y su *rock latino*, introducen tumbadoras y tambores afrouruguayos en su música. Esta corriente *beat*² de la música popular uruguaya estaba representada por Eduardo Mateo y Ruben Rada, ambos liderando El Kinto;³ por el grupo Totem de principios de los setenta, con Rada a la cabeza, y por Los Shakers, integrado por los hermanos Fattoruso -Hugo, Osvaldo y George-. A estos pioneros se suma posteriormente Jaime Roos, entre otros.

A partir de 1985, cuando se llevan a cabo las primeras elecciones "democráticas",⁴ comienza a regresar paulatinamente una parte de los exiliados de la dictadura militar, en tanto que otros permanecerán hasta hoy fuera de Uruguay. Esta época, de aparente⁵ reconstrucción de la sociedad, coincide con la redimensionalización de la música popular uruguaya de las corrientes mencionadas. En ambas el candombe continúa teniendo un lugar de privilegio.

Por lo tanto, si bien el candombe en mayor o menor medida ha formado parte de las distintas manifestaciones culturales, tanto populares como de elite a lo largo del siglo XX, es hacia los setenta, en el marco de la incipiente dictadura militar, donde esta música adquiere una nueva dimensión, que es la que se analiza en el proyecto en desarrollo.

El proyecto

Este proyecto tiene el propósito de analizar de qué manera confluye el candombe, representado por el tambor, las salidas de los tambores a las calles, el carnaval y el contexto en que se dan estas manifestaciones, en la música popular uruguaya de dos corrientes: la de la música *beat* y la del canto popular, fundamentalmente durante el periodo que va de mediados de los sesenta hasta el 2000.

² El término *beat* utilizado en los setenta en Uruguay incluía al rock, luego cayó en desuso.

³ El Kinto, abreviación del nombre del grupo que originalmente se llamó El Kinto Conjunto. Surge en junio de 1967 en el marco del Primer Festival de la Canción Beat y de Protesta realizado en Montevideo, en el teatro Odeón, y permanece activo hasta mediados de los setenta. Se reconoce a este grupo como el primero en componer música *beat* con letras en español en Uruguay [De Alencar Pinto, p. 61]. Los fundadores de este grupo fueron precisamente Eduardo Mateo (guitarra y voz) y Ruben Rada (percusiones y voz). Además de ellos dos, en su formación original (1967) estaban Walter Cambón (guitarra eléctrica), Antonio "Lobo" Lagarde (bajo eléctrico) y Luis Sosa (batería).

⁴ Estas primeras elecciones se llevaron a cabo con un partido político y un candidato a la presidencia proscritos.

⁵ Digo aparente porque finalmente la sociedad uruguaya ha seguido desintegrándose debido a la crisis económica, que llega a su punto climático hacia finales de 2001, influenciada particularmente por la crisis en Argentina.

Las preguntas que pretendo responder son tres:

1. ¿Cuáles son las condiciones sociopolíticas que inciden en la incorporación del candombe por la música popular uruguaya?

2. ¿En qué medida el proceso político de la dictadura militar, que se extendió desde 1973 hasta 1985, tuvo consecuencias en esa incorporación?

3. ¿Cuáles son los aspectos culturales y los componentes musicales del candombe que los músicos populares de las dos corrientes mencionadas consideran significativos y por tanto incorporan en su música?

Elementos teórico-metodológicos

El concepto de transculturación y su relación con el de zona de contacto

El término transculturación fue acuñado por el musicólogo cubano Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Aunque no he tenido acceso a la mencionada obra, pude consultar una recopilación de textos realizada por Isaac Barreal titulada *Etnia y sociedad* en la que aparece la definición del término propuesta por Ortiz:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neo-culturación*. Al fin, como sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta a cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.⁶

De acuerdo con el fragmento citado, el término transculturación define un proceso permanente de retroalimentación entre

culturas que da lugar a una nueva cultura, una nueva realidad, también en constante transformación. Sin embargo, el "*abrazo de culturas*" no contempla las relaciones asimétricas que se establecen entre ellas. Basta pensar en la conquista de América para entender que no siempre el encuentro de culturas constituye un acto de amor.

Por otra parte, el objeto de estudio que propongo requiere de un planteamiento que tome en cuenta no sólo las relaciones desiguales entre culturas, sino entre clases sociales. Lo cual hace necesario replantear este concepto vinculándolo con el de zona de contacto o de contagio. Mary Louise Pratt define la zona de contacto como un espacio social en el que "culturas desiguales se encuentran, chocan y luchan entre sí, a menudo, en relaciones altamente asimétricas de dominio y subordinación como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas como se viven en el mundo hoy en día".⁷

La zona de contacto constituye un espacio en el cual se da un intercambio simbólico también entre clases sociales, que puede ir en ambos sentidos, no sólo de los grupos dominantes a los subalternos. La zona de contacto entre las culturas negra, indígena, blanca y mestiza, basada predominantemente en componentes raciales, fue una condición necesaria para que surgiera el candombe. Sin embargo, no hay que olvidarse de que los componentes raciales definieron -y en algunos contextos continúan haciéndolo- las clases sociales. No es casualidad que la mayor parte de la población negra en Uruguay siga perteneciendo a las clases bajas, dado que no es fácil eludir el peso de una historia de esclavitud.

Entiendo, pues, el término transculturación asociado al concepto de zona de contacto entre culturas y clases sociales, ya que contribuye a definir el proceso de incorporación del candombe por los músicos populares en Uruguay.

Los conceptos de espacio social, campo, capital simbólico y habitus⁸

Es importante aclarar que la aplicación de los cuatro conceptos, que funcionan de manera articulada, no se realiza, por razones obvias, estrictamente en los términos en que el teórico francés Pierre Bourdieu lo hizo en relación con su propia sociedad.

⁶ Ortiz, F., 1993, p. 148.

⁷ Pratt, M. L., 1992, p. 4. Citada por María Elizabeth Lucas, "Brasilhana": la creación de un signo musical transcultural", *Desacatos. Revista de antropología social*, No. 12, Expresiones y sonidos de los pueblos, otoño de 2003, p. 75.

⁸ Bourdieu, P., 2002 (1979).

Bourdieu, P., 2002 (1994).

Bourdieu, P., 1990.

El espacio social es una construcción teórica, que se define por las posiciones que los actores sociales ocupan dentro de él, de acuerdo con dos variables: el capital global y el capital económico. Estas posiciones se manifiestan, en nuestro caso, en el conjunto de las prácticas significantes y simbólicas de la sociedad uruguaya, que dan cuenta de la existencia de clases sociales.

Dentro de este espacio social se encuentra el campo, definido por Bourdieu como un ámbito de juego o de lucha por el capital simbólico. El campo contiene el conjunto de las prácticas musicales diferenciadas que se dan en Uruguay: música de arte, música popular, música comercial y prácticas musicales de tradición local o regional, que se definirán oportunamente, en relación con los aspectos de la producción, circulación y consumo de los productos musicales. La sección del campo o subcampo a analizar será acotada al espacio de intersección entre la música popular con referentes en el candombe y el candombe propiamente.

Vinculando el espacio social con el campo, tenemos que la dinámica de la mencionada interacción es la de clases sociales, definidas por el acceso desigual a la educación y a los medios de producción y difusión, así como por una historia de diferenciación racial.

El capital simbólico, por su parte, se entiende, en lo más esencial, como la suma de capital económico y cultural -que incluye los talentos individuales- dentro de un espacio sociocultural y económico determinado, el cual es posible resumir en el prestigio que se otorga a quienes poseen un conjunto de atributos que, en principio, son relativos a su clase y espacio de dominio. La posesión de este capital en algunos de los músicos que han retomado y difundido el candombe en un marco de solidaridad y respeto les ha permitido ocupar las posiciones jerárquicas dentro de este sector del campo de la música popular uruguaya de los ochenta, y fueron quienes desplazaron, entre otros, a los folcloristas de los sesenta y setenta, que reproducían a los grupos argentinos, y a la música en inglés.

El *habitus*, en la interacción social mencionada, constituye un nivel de saber compartido en cuanto a espacio, tiempo y lenguaje. Es la construcción de este saber colectivo el que hace posible la incorporación del candombe por parte de un sector de los músicos populares en Uruguay. La existencia de este *habitus*, producto también del devenir histórico, que reúne los componentes esenciales de la cultura uruguaya, nos lleva a desarrollar desde los aspectos más básicos de la cultura del tambor hasta los elementos simbólicos más sutiles que dan "color" a la música uruguaya, en la confluencia del candombe en la música popular de este país.

Lo émico y lo ético

Las posturas teóricas respecto de los enfoques émico y ético son variadas y van desde el planteamiento de consideraciones puramente émicas hasta la eliminación de esta distinción, como sucede con Lévi-Strauss, en el entendido de que lo émico se encuentra en lo ético.⁹

Por mi parte, desecho desde el comienzo las pretendidas concepciones puramente émicas ya que, a mi entender, no existen y sólo intentan solapar las ideas del investigador. Toda investigación es una construcción de una realidad llevada a cabo por el especialista. Si bien esta construcción integra lo émico, el análisis está supeditado a las capacidades analíticas del estudioso así como a su postura ideológica. En este sentido, retomo el planteamiento de Marvin Harris -de la corriente del materialismo cultural-, quien propone una distinción entre estas dos categorías. La importancia del enfoque de Harris es que permite una confrontación entre las ideas del investigador y la información proporcionada por los actores sociales de una práctica determinada, que puede corroborar de manera total o parcial, o incluso discrepar con el análisis del especialista.

Finalmente, aprovecho este apartado para decir que mi papel en esta investigación es doble: émico y ético. Mi papel émico queda establecido por la función que desempeña mi historia personal, así como mi ideología política, en la construcción y el análisis del objeto de estudio. El papel ético, por su parte, está vinculado con mi formación académica y con el hecho fundamental de que mi cultura no coincide, en todos sus términos, con la cultura negra, sino que también refleja esa zona de contacto ya mencionada para el contexto del candombe en sus distintas vertientes.

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

Como antecedentes en el estudio del candombe constituyen un referente obligatorio los trabajos de Lauro Ayestarán realizados en los cincuenta, que luego retoma Coriún Aharonián. Destaco el capítulo dedicado a la música negra del libro *La música en el Uruguay*, editado en 1953, y "*El tamboril afro-uruguayo*", presentado en la Inter-American Music Conference realizada en Washington en 1965. En el primero Ayestarán realiza una aproximación histórica de la cultura africana y de sus transformaciones, que incluye el estudio

⁹ Lévi-Strauss, C., 1989 (1983).

¹⁰ Presentaré una crítica de este trabajo precursor en el estudio de los tambores en el capítulo dedicado a este instrumento.

de las danzas practicadas por los africanos y sus descendientes a lo largo del siglo XIX. El segundo trabajo ilustra las características de los tambores, su construcción, afinación, etc. Asimismo, Ayestarán, en las décadas de 1950 y 1960, lleva a cabo los primeros registros de tambores afro-uruguayos, siendo la mayoría de ellos, por sus características técnicas, de escasa validez en la actualidad.

Es importante destacar que la mayor producción de trabajos sobre candombe, aunque son insuficientes en cantidad, se da precisamente a partir de mediados de los ochenta. Gustavo Goldman, oriundo de Barrio Sur -una de las zonas de práctica del candombe- realiza, en su trabajo más importante, una construcción histórica de esta manifestación, que va desde la llegada de los primeros esclavos a Montevideo hasta el siglo XX. Hay que mencionar que, aunque el trabajo de Goldman tiene rigor metodológico y constituye un estudio original de gran validez, se centra en el transcurso del siglo XIX y en las prácticas de las décadas más recientes, descuidando los años intermedios.

Los trabajos de Luis Ferreira, particularmente su libro *Los tambores del candombe*, con una propuesta de análisis de esta expresión musical en su contexto actual, que incluye un panorama histórico, constituye una referencia importante para entender los toques de los tambores, ya que los aborda de manera didáctica, comparando, además, las variantes realizadas por los distintos barrios de tradición del candombe.

En este mismo sentido analítico, aunque no pretenden ser didácticos, se encuentran también los trabajos de Luis Jure: "¡Perico, suba ahí! Pautación y análisis de un solo de repique de Pedro 'Perico' Gularte", en el que transcribe y analiza musicalmente, y por primera vez, un solo completo del reconocido ejecutante de tambor repique del barrio Palermo, en situación real de llamada. Asimismo, de manera conjunta llevamos a cabo el trabajo "Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos", que estudia el proceso que tiene lugar hacia el final de una sección o del total de un toque de tambores. Ambos trabajos fueron presentados en las VI Jornadas Argentinas de Musicología y la VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología realizadas en Córdoba en 1992.

En el ámbito de la música popular el libro *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya* del brasileño radicado en Uruguay Guilherme de Alencar Pinto; "Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor" y "El tambor de Roos", ambos de quien suscribe este trabajo, constituyen

antecedentes para este estudio.¹¹ El libro de Carlos Alberto Martins *Música popular uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, que aborda la música popular en el periodo dictatorial, así como los numerosos artículos escritos por Aharonián son también referentes ineludibles para este trabajo.

No es casualidad que la mayor producción de trabajos sobre el candombe y la música popular uruguaya coincidan con la redimensionalización de ambos que, como ya mencioné, se da en la transición hacia la democracia. Esto demuestra, una vez más, que el campo de la música, aunque presenta cierta autonomía, construye y es construido por los procesos políticos, sociales y culturales que, al mismo tiempo, construyen la historia.

Referencias bibliográficas

Aharonián, C. "Música, negro y matices de racismo en el Uruguay", Primer Encuentro de Culturas Afroamericanas, Buenos Aires, 2-7/VIII/1991. Inédito.

Alencar de P., G. *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*, Montevideo: Ediciones del TUMP, 1995.

Ayestarán, L. *La música en el Uruguay*, Montevideo: SODRE, 1953.

Ayestarán, L. "El tamboril afro-uruguayo", *Boletín Interamericano de Música*, no. 68, 1968.

Ferreira, L. *Los tambores del candombe*, Montevideo: Colihue-Sepé, 1997.

Goldman, G. *Candombe*, Montevideo: Perro Andaluz, 2003.

Jure, J. "¡Perico, suba ahí! Pautación y análisis de un solo de repique de Pedro 'Perico' Gularte", *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la AAM*, Córdoba, 1992. Inédito.

Jure, L. y Picún, O. "Los cortes de los tambores. Aspectos musicales y funcionales de las paradas en las llamadas de tambores afro-montevideanos", *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Córdoba, 1992. <http://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.htm>

¹¹ Estos dos trabajos que realicé hace algunos años constituyen una primera aproximación al análisis de las relaciones entre el candombe y la música popular uruguaya y que retomo en el trabajo actual. Sin embargo, destaco que ni los objetivos ni el enfoque coinciden, ya que en estos trabajos se parte de paradigmas analíticos de la semiología musical, que en la actualidad desecho como una posibilidad en el estudio de la cultura en general.

Martins, C. A. *Música popular uruguaya, 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Picún, O. "Los contenidos significantes de El tambor de Roos y el candombe afrouruguayo. Un estudio de caso basado en el concepto analítico de la tripartición", *Segundo Encuentro Interdisciplinario en torno a la Música*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela Popular de Bellas Artes, 2002.

Picún, O. "Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor", *IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares en América Latina*, 2002.
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/picun.pdf>