

Los jóvenes y el rock en la transición democrática. Montevideo (1980-1989)

Juan Pellicer

Arte e Investigación (N.º 26), e112, 2024. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e112>

<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

LOS JÓVENES Y EL ROCK EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA. MONTEVIDEO (1980-1989)

YOUNG PEOPLE AND ROCK IN THE DEMOCRATIC TRANSITION: MONTEVIDEO (1980-1989)

JUAN PELLICER | juan.pellicer@fic.edu.uy | <https://orcid.org/0000-0003-0483-3870>

Facultad de Información y Comunicación. Universidad de la República. Uruguay

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 03/10/2024

RESUMEN

El presente artículo se centra en destacar algunos aspectos fundamentales que incidieron en la canción popular producida en Montevideo, por la generación emergente durante la última transición democrática (1980-1989),¹ específicamente los jóvenes que eligieron expresarse desde el rock. Emergen colectivos de jóvenes que buscan ejercer la libertad recuperada por la democracia, la cual se ve limitada por las razzias, detenciones y represión. Las canciones de la nueva generación expresan diferencias con la precedente surgida en un contexto dictatorial. Desde la perspectiva de los estudios culturales se busca incorporar conocimientos de distintas disciplinas y trascender las fronteras académicas, estableciendo un proceso dialéctico con el universo a investigar y sus fuentes.

PALABRAS CLAVE

transiciones; dictadura; rock en Uruguay

ABSTRACT

This article focus on highlighting some fundamental aspects that influenced popular music produced in Montevideo by the emerging generation during the last democratic transition (1980-1989), specifically the young people who chose to express themselves through rock. Groups of young people emerged seeking to exercise the freedom regained through democracy, which was limited by raids, detentions, and repression. The songs of the new generation express differences from the preceding generation that arose in a dictatorial context. From a cultural studies perspective, the aim is to incorporate knowledge from various disciplines and transcend academic boundaries, establishing a dialectical process with the universe under investigation and its sources.

KEYWORDS

transitions; dictatorship; rock in Uruguay

¹ Se adopta el planteo de Gerardo Caetano que concibe la dictadura transicional (1980-1984) y la transición democrática (1985-1989).



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

DOSSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical

En la transición hacia la democracia uruguaya (1980-1985) los recitales de canto popular² ocuparon un espacio importante, si tenemos en cuenta las posibilidades de expresión que impone un contexto de dictadura —prohibiciones de palabras, autores, letras, detenciones, entre otros—. La generación de cancionistas surgida en los primeros años de la última dictadura uruguaya (1973-1978) incluía a jóvenes que daban sus primeros pasos y que no tenían antecedentes policiales —como sí sucedía con la generación precedente—. Esta generación de jóvenes fue construyendo un lenguaje alternativo (Martins, 1986) que posibilitó decir aquello que la dictadura quería prohibir apelando a distintas estrategias poéticas y simbólicas. En los últimos años de la transición democrática, los recitales de canto popular pasaron de los teatros a las canchas de basquetbol constituyéndose en espacio de reunión.³

Debido al mencionado auge del canto popular y «su aporte político participativo, se puede hablar de una hegemonía en cuanto a convocatoria y popularidad» (Nazabay, 2013, p. 235) con un relativo éxito comercial, pero no fue lo más relevante. Guilherme de Alencar Pinto (2013) coincide con Hamid Nazabay (2013) en que el canto popular no fue promovido ni financiado por los sectores hegemónicos, dándose un hecho poco frecuente para una expresión cultural no impulsada por los mecanismos de poder, pero que alcanzó un nivel de protagonismo poco común. Luego de 1985, se instaló el gobierno democrático y los recitales de canto popular perdieron auge como espacio de encuentro. Se abrieron los ámbitos de militancia político-partidaria, sindicatos y organizaciones sociales que empezaron a canalizar esa necesidad de expresión.

La valoración del canto popular como manifestación política y no como expresión artística y creadora, puede haber contribuido en su pérdida de auge. «Dejó de ser funcional ante la primavera democrática» (Nazabay, 2013 p. 235) dado que el enemigo común, la dictadura, ya no estaba. Este razonamiento es expresado por Pinto (2013) respecto a la poca relevancia que observa en los estudios históricos sobre la canción popular en el período dictatorial, ya que

en el momento de entrar en detalles sobre su relevancia social, los méritos que se suelen enumerar son los de haber insuflado esperanza, anticipado, precedido o anunciado, los grandes hechos políticos, lo cual pese a la eventual intención contraria, termina justificando su muy humilde posición en los relatos históricos porque todas esas cualidades implican un fenómeno periférico a eventos que hubieran ocurrido de cualquier manera sin esos augurios (2013, p. 7).

² El rótulo canto popular se instaló durante el período dictatorial, para referirse a los músicos surgidos en ese período histórico. Toma el nombre de un disco editado por José Carbajal «El Sabalero» en 1969.

³ La dictadura prohibía las reuniones de más de tres personas, teniendo que solicitar el permiso correspondiente si eso sucedía.

LA RECUPERACIÓN DEMOCRÁTICA. NUEVA GENERACIÓN

El contexto no era propicio para iniciar la carrera musical de cancionista. La generación en la que se centra este artículo salió a la escena musical en la etapa final de la dictadura (1983-1985) coincidiendo con el auge ya señalado del canto popular y la vuelta a Uruguay de los referentes de la canción que se encontraban en el exilio.⁴ Apenas se iniciaron en la escena local, el país vuelve a la democracia y junto a ese cambio se dio una disminución de los espacios para la música popular. Investigaciones desarrolladas sobre el período histórico de transición (Zibechi, 1997; Delgado, 2014) plantean un choque generacional entre una parte de los jóvenes afincados en el país que habían militado por la restauración democrática y quienes volvieron desde el exilio a ocupar los espacios de militancia política que habían dejado antes del golpe de estado de 1973.

La generación de jóvenes emergente en la década de 1980 es categorizada con distintos términos. El *ochentismo* (Delacoste, 2016) refiere a una construcción discursiva posmoderna que buscó separarse de las luchas llevadas adelante por los jóvenes de la década de 1960 —denominadas como *secentismo*—. Delacoste maneja como hipótesis la ruptura intencional de una parte de la generación de 1980 con la cultura previa a la dictadura, que era considerada como parte del Uruguay que fracasó en sus proyectos de cambio social. Identificamos algunas coincidencias entre Delacoste y el planteo de Abril Trigo (1995) al utilizar el concepto de *generación dionisiaca* para una generación que se auto definía como ausente y solitaria.⁵ Con este concepto de generación dionisiaca coinciden Álvaro Di Giorgi y Carlos Demasi (2016), y lo utilizan para definir a esos jóvenes en las antípodas del optimismo oficial sustentado en la reconstrucción democrática y de la cultura oficial dominante, tanto de derecha como de izquierda. Se dio una situación paradójica ya que esa generación combatía el discurso oficial del primer gobierno democrático, pero asumió como propio el relato refundacional que instaló el presidente Julio María Sanguinetti en 1985, que calificaba a la década de 1960 como gris, *sesentista*, mesiánica y responsable del proceso dictatorial.

Trigo (1995), describe al *graffiti* y al rock como paradigmas insustituibles de la sensibilidad dionisiaca y plantea al primero en tanto expresión espontánea que dialoga con lo popular pero opuesto a la tradición y el segundo en tanto actitud de rechazo al modelo imperante de industria cultural y poseedor de una actitud irreverente. Si bien entendemos que es discutible ya que el rock en la década de 1980 se constituía en parte fundamental de la industria de la música a nivel internacional, ese espíritu refleja el sentir del rock desarrollado por esa generación en Uruguay, que Trigo denomina *la periferia*. Analiza las propuestas de las bandas de

⁴ En 1984 vuelven al Uruguay A. Zitarrosa, Los Olimareños, D. Viglietti, N. Moraes y J. Carbajal «El Sabalero». Una multitud sale a la calle a recibirlos y se dan recitales con más de 25.000 personas —algo inusual para el momento—.

⁵ El fanzine GAS (Generación Ausente y Solitaria) hace referencia a ello.

rock y textos en fanzines, y los describe como desencantados con las generaciones precedentes y su proyecto colectivo, aspecto que los llevó a refugiarse en el individualismo y el hedonismo tan característicos del posmodernismo. Si bien esas visiones estaban presentes también podemos observar la construcción de espacios colectivos por la generación dionisiaca que menciona Trigo, pero por fuera de la política partidaria (Zibechi, 1997).

Podemos identificar en esa generación dos propuestas claras —no las únicas— surgidas en Montevideo. Por un lado, los jóvenes que se identificaron con el rock y, por otro lado, los que se identificaron con propuestas musicales múltiples, incluido el rock y el canto popular. Esta última propuesta podría definirse como *mestizo en todos lados*⁶ —vertiente sobre la que profundizaremos en futuras investigaciones— utilizando palabras de uno de sus protagonistas, Alberto «Mandrake» Wolf, «porque no éramos ni del canto popu ni del rock de esa época, éramos de otro lugar, el mestizo también conoce de los dos lugares, ¿no? pero en verdad nadie lo quiere ¿este de quién es? en esa época era así» (Wolf, comunicación personal, 2016).

Si bien ambas propuestas pertenecen a la misma generación y son muy diferentes entre sí éstas coinciden en buscar otros caminos a los realizados por el canto popular al que juzgaban como hegemónico. Aunque teóricamente no lo fuera esa generación lo percibía así, como expresa el periodista y escritor Gabriel Peveroni,⁷ en coincidencia con otros testimonios:

En la movida del canto popular me gustaba Leo Masliah, alguna cosa de Rumbo y Los Que Iban Cantando. Era esa la rama que me gustaba del canto popular, que no era tan manihero como otra corriente [...] te cansaban con los mensajes de y un día la paloma volará y entonces claro, si vos hacías la traducción era que la libertad iba a llegar, cosas así, bien chongas ¿viste? (Teflón, 2009, 26m15s)⁸

El balance del Canto Popular de esa época, no nos gustaba, pero no nos venía bien nada (Tavella, comunicación personal, 2006).

Entendía que el canto popular en el año 1983 y 1984 había estado exagerando un poco, era demasiado intelectual y faltaba transpirar, catarsis, liberar los miedos (Tabaré Rivero, comunicación personal, 2007).

El canto popular estaba por fuera, incluso le sentía cierto rechazo, no era con lo que me sentía identificado (Parodi, 2009, 27m58s).

Esa sensación de saturación que transmiten los testimonios puede haber estado influida por los modos de consumo cultural en la década de 1980 y la presencia

⁶ *Mestizo en todos lados*. Segundo disco de Los Terapeutas, editado en cassette por el sello Ayuí en 1988.

⁷ Peveroni se pregunta, ¿de dónde salieron aquellos muchachos del '85, a contramano del entonces hegemónico Canto Popular? <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Peveroni/RockUruguayo.htm>

⁸ Para más información ver el enlace <https://vimeo.com/167751716>

del canto popular en el espacio público. Cada hogar tenía un ambiente sonoro compartido⁹ y dependiendo de la clase social, podíamos encontrar la radio, el equipo de música y/o televisión para todos los integrantes del hogar —en un momento de auge del canto popular—. En el último año de la transición democrática, el espacio público fue tomado por la campaña política y las elecciones de 1984. Los comités de base y clubes políticos copaban las esquinas montevidéanas con las canciones emblemáticas del canto popular y de los cantautores que estaban volviendo del exilio. Esa presencia en el ámbito público puede haber contribuido al acto de rebeldía y la búsqueda de otros caminos identificados con un tiempo nuevo para esa generación, identificando en algunos jóvenes de 1985 el mandato punk de oponerse a lo establecido y a la generación anterior. Entre esos aspectos, Leandro Delgado (2014) observa como rasgo de identidad la estetización de la violencia en la propuesta punk, aspecto que podría ser una causa del rechazo en las generaciones precedentes que habían sufrido la violencia por la represión dictatorial.

ALGUNAS VERTIENTES EN EL ROCK MONTEVIDEANO POS-DICTADURA

Dentro de las bandas de jóvenes que se identificaban con el rock, podemos encontrar al menos dos vertientes musicales: una más influenciada por el *punk* y el *postpunk* —Los Estómagos y Los Traidores— y otra más ecléctica, con una vertiente paródica e irónica influenciada por experiencias locales precedentes —Los Tontos, El Cuarteto de Nos, La Tabaré Riverock Banda—.

La vertiente más influenciada por el *punk* se caracterizó por letras fuertes y directas que le hablaban a la generación ausente y solitaria, ya mencionada. Muchas referencias a sentimientos de soledad, oscuridad, rebeldía, el *no future* típico del *punk* y una crítica visceral al sistema político, a la sociedad de consumo y a la autoridad policial. Su música tenía claras influencias de bandas *punk* como *Sex Pistols* o *The Ramones* y el *postpunk* como *Joy Division* o *The Cure*. El sentir de esa *generación dionisiaca* (Trigo, 1995) se expresa como «*un alarido subterráneo y adolescente que no quería saber nada con la dictadura, ni con la generación del sesenta. Una generación parricida porque no le quedaba otra*» (Peveroni, 2017, p. 9) coincidiendo con el planteo *ochentista* de Delacoste y el mandato *punk* que plantea Delgado.

La mañana asoma en la ventana,
Todo vuelve a la normalidad
El dolor quedó sobre la almohada
Pero no las ganas de gritar (Los Estómagos, 1985, 01:28s)¹⁰

⁹ Cabe destacar, que no era tan habitual como hoy en día la escucha de música con auriculares, lo cual permite un consumo más individualizado. El *walkman* se desarrolló de forma comercial en 1979.

¹⁰ «Gritar» es la canción inicial del primer disco de Los Estómagos. <https://youtu.be/GOXVZxv3pRc>

La estrofa seleccionada ilustra el sentir de esos jóvenes, en sentido contrario a la alegría que provenía de parte de la sociedad por haber recuperado la democracia. Por un lado, el ambiente posterior a las elecciones fue de festejo, llegando a la asunción presidencial (1/03/1985) con distintos escenarios en las calles de Montevideo que reunían a músicos del canto popular uruguayo e invitados del exterior —Los nicaragüenses Mejía Godoy, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Charly García, GIT, Los Abuelos de la Nada y José Luis Perales—. Por otro lado, el escepticismo expresado en el disco debut de Los Estómagos «Tango que me hiciste mal» que impuso un *hit* con la canción «Fuera de control»¹¹. Sorprendía por su experimentación con las tendencias *punk* y *postpunk* —que pueden apreciarse en las canciones «Ídolos»¹² o «Vals de mi locura» explorando texturas y sonidos inusuales para el rock en Uruguay—.

Por otra parte, el primer disco de Los Traidores «Montevideo agoniza» surgía como una propuesta con influencia *punk* muy presente ampliada por la influencia de The Smiths, The Clash y The Police, 12 canciones en 28 minutos, cortas y directas con una postura rabiosa y furiosa en el escenario.

Juegos de poder,
juegos de azar,
a unos les toca todo,
y nosotros a cagar (Los Traidores, 1986, 00:19s)¹³

Víctor Nattero, guitarrista y autor de las canciones junto a Juan Casanova buscaba otras influencias que lo sacaran de ese *punk* tan visceral y alternaba la distorsión con un sonido limpio y claro. Se refiere a la importancia de George Harrison en The Beatles, reflejado por ejemplo en la canción «Solo fotografías»¹⁴

reformé la mano derecha para que tuviera otro sonido y pudiera ser compatible con la distorsión, y no meter el viejo shake en guitarra acompañando el tambor. Lo separé un poco del tambor y la gente debe imaginar que era más The Police, pero para mí es *beatle* [...] tejer una melodía debajo del cantante y ser vos el que está hablando a la vez con una guitarra es mucho más complicado que hacer un solo rápido. Porque tenés que respetar lo que está haciendo tu vocalista y a la vez atrapar a la gente con algo atrás que no es un chingui-chingui (Nattero, 2015).

11 «Fuera de control» se transformó en el primer corte de difusión de Los Estómagos <https://www.youtube.com/watch?v=0hWHN4159g0>

12 «Ídolos» (<https://www.youtube.com/watch?v=jWSQOkcP61s>) y «Vals de mi locura» (<https://youtu.be/phToOF6PLTY>) crean un ambiente sonoro con algunos efectos creados por los instrumentos y otros por sonidos de elementos sonoros procesados en la mezcla, efectos que alternan intensidad y paneos, sonidos de campanas y recitado de poesía que no era lo usual para un rock más canónico.

13 La canción se encuentra disponible en <https://youtu.be/ks0AQj7SVrI>

14 La característica mencionada se encuentra en este enlace <https://youtu.be/9QekLIVNInk>

La otra vertiente rockera más paródica o irónica, además de las influencias *punk* y *postpunk* mencionadas, se inspiraban en la obra de Leo Masliah, Los que Iban Cantando, Rumbo —entre otros— y buscaban la experimentación sonora, la creación de ambientes surrealistas en sus letras y música. Desde sus inicios, bandas como Los Tontos, La Tabaré Riverock Banda o El Cuarteto de Nos, comenzaron a desarrollar una propuesta que buscaba llevar esas influencias al formato de una banda de rock.

–R. Musso: No sé porque nos presentamos en el Festival de Canto Popular de La Paz, estaríamos al pedo. [...] Tocábamos *Crece la croqueta, Songrococongo*. –S. Tavella. Era una especie de poemita de Nicolás Guillén, que tiene todo modismos cubanos y entonces dijimos estos como son todos medios psicobloches [...] entonces parábamos, agarrábamos un diccionario y decíamos bachata, ¿qué quiere decir? Y buscábamos y no estaba. La gente estaba en otra, y hubo parte del jurado que estaba muy fastidiado (Musso & Tavella, 2009, 32m10s).

El Cuarteto de Nos ironizaba con todo, con la izquierda, la derecha, los héroes patrios, el macho, las tías, la masturbación, etc. Desde lo musical, utilizaban sonidos que no eran bien vistos por la movida de rock del momento. La percusión o la utilización de teclados con sonoridades que parecían dialogar con la música tropical, el melódico internacional o lo *techno* —pero sin intención de reproducir esos estilos, sino de adaptarlos a su estilo propio—. Utilizaban la vocalización del melódico internacional y las canciones de amor con canciones como «Enamorado de un pollo»¹⁵. Siempre buscando la ironía y la doble lectura, pero desde un lugar distinto al imperante en la etapa anterior. La ironía no tenía por qué ser seria y comprometida como en el lenguaje alternativo planteado por Carlos Martins (1986), podía ser disparatada, loca, surrealista. Hablaba de clases sociales, sin hablar de Marx o de justicia social como en la canción «Revolución N° F», en la que utilizan una sonoridad *techno*¹⁶ asociada a las discotecas a las que concurría la clase alta en Uruguay. Esa canción juega con sonidos de sintetizadores y cantaba letras directas que podrían dialogar con el *punk*. «Imagínate que formas parte de un grupo de personas, a las cuales, el Uruguay les pertenece. Imagínate ejecutivo, siempre dispuesto al engaño, la cabeza de los demás, son tus peldaños» (El Cuarteto de Nos, 1987, 00m41s).¹⁷

En el caso de *La Tabaré Riverock banda*, comenzó a experimentar con lo que su autor denominaba *teatro clip*. Aprovechando su experiencia actoral, Tabaré Rivero comenzó a desarrollar pequeñas escenas con actores que intervenían

¹⁵ La canción se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=41H2342k9c4>

¹⁶ El *techno* proviene de sonoridades desarrolladas en Alemania y en Detroit. Toma sonidos de la música house y su fusión con música europea, centrada en la investigación con sonidos electrónicos y sintetizadores.

¹⁷ La canción se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jMCRA50sVHc>

entre las canciones, para abordar distintos temas como la represión, la dictadura, la violencia, la rebeldía juvenil, la exploración sexual, el consumismo, etc. Era novedoso para los jóvenes del momento, ya que esta idea había sido desarrollada en Uruguay por Horacio «corto» Buscaglia¹⁸ en la década de 1960 con El Kinto. «En todas las canciones de esos discos había bastante humor, más que en la década anterior, en la que no había motivo para reírse de nada» (Rivero, comunicación personal, 2007). Alude a un cambio que se dio en el momento, que le permitía hablar de situaciones de tortura, pero utilizando el humor con música de un rockailable de los 50, canta:

Me metieron la picana,
y dijeron sana sana,
pero mi cola de rana me dolía.
Yo gritaba pido gancho,
el que me toca es un chancho,
y me tocaban más fuerte todavía, ahhhh. (La Tabaré Riverock Banda, 1987, 00:16s)¹⁹

Abordaba temas muy dolorosos, en un momento en que imperaba el silencio y el miedo. Sin dudas podía causar rechazo de la sociedad adulta que sufrió la tortura en carne propia, pero tenía una estrecha relación con el planteo de la *generación dionisiaca* (Trigo, 1995) buscando el límite, los temas prohibidos. En lo político, el juicio a las Juntas Militares en Argentina mostraba un antecedente cercano en lo geográfico pero lejano en las posibilidades. El parlamento había votado la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado —promulgada el 22/12/1986—, buscando en primera instancia que los crímenes cometidos por los militares en dictadura no fueran juzgados. Dicha ley se sometió a referéndum popular para ser anulada en 1989, bajo un clima de amenazas desde las cúpulas militares. La anulación de esa ley perdió la contienda electoral y generó un golpe muy duro para esa generación.

LAS RAZIAS Y LAS CANCIONES

Esa generación de jóvenes cancionistas surgidos en la transición demostró que no solamente poseía características de *generación dionisiaca*. No se trataba solamente de una visión desencantada. Mantenían sus diferencias con las generaciones anteriores y buscaron expresarse y militar políticamente por fuera de los partidos políticos ya establecidos, creando organizaciones sociales como la Red de Teatro Barrial, la Coordinadora Anti Razias, el SURME —Sindicato Único Revolucionario de los Muchachos de la Esquina—, Homosexuales Unidos, Mafaldas, la Cooperativa del Molino, los fanzines²⁰ Kamuflaje, GAS —Generación Ausente y Solitaria—, La

¹⁸ Horacio «corto» Buscaglia desarrolló estas propuestas escénicas en los 4 espectáculos *Musication* de 1969, con el grupo El Kinto, E. Mateo, R. Rada, M. Guardia, D. Denoir, C. Santos, *Dino* y el actor P. Vázquez.

¹⁹ Para profundizar escuchar el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=TrEUXeRDRyc>

²⁰ Fanzines: revistas caseras fotocopiadas y vendidas en espacios que convocaran a la juventud.

Oreja Cortada, entre otros. Estos colectivos señalaban una gran preocupación por la persecución policial a jóvenes entre 18 y 25 años²¹ en la pos-dictadura, identificando hitos como la detención de Esteban De Armas cantante del grupo *Clandestino* durante una actuación²², o la muerte del joven Guillermo Machado en una comisaría luego de una razia en 1989.²³ Cabe aclarar que el decreto N.º 690 aprobado en 1980 que habilitaba a las razias, recién fue derogado por el gobierno de Tabaré Vázquez el 14 de marzo de 2005.

Diego Pérez (2020) se refiere como *democracia tutelada* al primer gobierno democrático instalado en 1985, debido a la violencia cotidiana que vivían los jóvenes, como las mencionadas por Zibecki, Delgado, Diego Sempol y Sebastián Aguiar (2014). Pérez, como integrante de esa generación, recuerda un sentimiento de desprecio por parte del mundo adulto, no se sentían partícipes de la algarabía y felicidad por haber recuperado la democracia. Observaban algunas incoherencias en la construcción de libertades. Por un lado, las elecciones realizadas con candidatos proscritos y, por otro lado, la represión y las razias que vivían mayormente los jóvenes.

Por ser adolescente y portar *walkmans* eras tildado de idiota norteamericanizado, y si también llevabas caravanas y el pelo pintado te convertías automáticamente en un atrevido maricón y por tanto desintegrado, snob, carente de compromiso, irreal, efímero y censurable» (Pérez, 2020, p. 55)

En este aspecto coincide Sempol, que califica al período 1985-1989 como *posdictadura autoritaria* al recordar testimonios de jóvenes detenidos en razias entre 1985 y 1989, que narraron experiencias de tortura a través de mecanismos que no dejan marcas, identificando una continuidad en procedimientos policiales del período dictatorial que simplemente moderaron sus prácticas (Sempol en Machado, 2023).

La muerte de Guillermo Machado en una razia se transformó en un hecho que provocó una gran movilización en las calles y que desembocó en la destitución del Ministro del Interior, Antonio Marchesano. Guillermo fue detenido el 16 de julio de 1989 y como expresa el parte policial «se encontraba en actitud sospechosa. Estaba comiendo refuerzos de pan y mortadela y tomando una mezcla de vino con Coca Cola» (Machado, 2023, p. 15). El 24 de julio falleció luego de 8 días de internación en un hospital. Cabe destacar que 2 meses antes se había aprobado la *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* contra la cual habían militado los colectivos de jóvenes ya citados.

21 La consigna de la Coordinadora Anti Razias «Ser joven no es delito» expresa esta visión.

22 El 15 de mayo de 1988, el cantante del grupo *Clandestino*, Esteban de Armas fue detenido por la policía y estuvo detenido aproximadamente 1 mes por cantar consignas contra el gobierno y la dictadura, en el recital organizado por la IMM denominado Parque Rock-dó.

23 Ese hecho generó la Marcha de las Antorchas. 30.000 personas marcharon desde Plaza Lafone a las laderas del Cerro (Sempol, D; Aguiar, S., 2014), (Zibecki, 1997).

Muchas canciones de esa generación abordaban la temática y expresaban su preocupación. «En la noche» y «Seguridad» de Los Estómagos, «Policías» de Los Tontos o la emblemática «Razzia»²⁴ del grupo Guerrilla Urbana:

Hablando de la Gestapo ya están aquí.
No hay documentos, están detenidos.
Todos bien quietos, cerdos pervertidos.
Yo siempre pienso lo que no debo pensar
y es por eso que me va a reeducar.
Esta noche no salgas a la calle
esta noche [...] esta noche, esta noche, porque Razzia (Guerrilla Urbana, 1987).

CONCLUSIONES

Este artículo se centra en la generación de cancionistas que surgió en Montevideo durante la transición democrática, una corriente marcada por un escepticismo que contrastaba con la alegría descrita en el contexto de recuperación de las libertades. Las experiencias de represión, sufridas especialmente por los jóvenes en las razias, y las primeras elecciones con candidatos aún proscritos en 1985, constituyen elementos clave para comprender esta postura generacional. El choque entre esta generación y quienes retornaban del exilio político (Zibechi, 1997) llevó a que muchos jóvenes, que habían luchado activamente por la recuperación democrática, sintieran que habían perdido su espacio, comenzando a buscar canales alternativos fuera de los partidos políticos para expresar sus ideas.

Como toda generación emergente, buscaban una identidad que los diferenciara de sus predecesores. Sus canciones reflejaban estos conflictos, sobre todo en las letras, y en cierta medida también en lo musical. La adopción del *punk rock* y la filosofía *do it yourself* (DIY) fue un intento de distanciarse del rock que se había consolidado en el país. No era necesario ser un experto en un instrumento; bastaba con conocimientos básicos, ganas y actitud. En ese momento, la escena musical nacional tenía un gran protagonismo del canto popular, que había logrado mucha presencia en el ámbito público —en un contexto de campaña política que tomaba el espacio público y en el equipo musical familiar—. La nueva generación percibía características hegemónicas en este estilo, aunque teóricamente no lo fuera, y buscaba algo diferente para la escena local. Tal vez lo que importaba no era tanto el qué o el cómo, sino explorar los límites en un contexto de cambio y responder a preguntas como: ¿realmente ahora podemos decir lo que queremos?

REFERENCIAS

Delacoste, G. (2016). El ochentismo. En A. De Giorgi, & C. Demasi (Comps.), *El retorno a la democracia*. Otras Miradas. (pp. 21–46). Fin de Siglo.

²⁴ Por más información escuchar el enlace <https://youtu.be/Crlm10qjEk>

- Delgado, L. (2014). El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevideanos. *Cuadernos de Historia*, (13), 115-133.
- Di Giorgi, A., y Demasi, C. (2016). *El retorno a la democracia: otras miradas*. Fin de Siglo.
- El Cuarteto de Nos. (1987). Revolución número F [Canción]. En *Soy una arveja*. Sello Orfeo.
- Guerrilla Urbana. (1987). Razzia [Canción]. En *Rock 3*. Sello Orfeo.
- La Tabaré Riverock Banda. (1987). Sana sana rock [Canción]. En *Sigue siendo rocanrol*. Sello Orfeo.
- Los Estómagos. (1985). Gritar [Canción]. En *Tango que me hiciste mal*. Sello Orfeo.
- Los Traidores. (1986). Juegos de poder [Canción]. En *Montevideo agoniza*. Sello Orfeo.
- Machado, C. (2023). *Humanas Bestias*. Sunca.
- Martins, C. (1986). *Música Popular Uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Banda Oriental.
- Nattero, V. (07 de 08 de 2015). Viviendo en Uruguay (I. Martínez, Entrevistador). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/8/viviendo-en-uruguay/>
- Nazabay, H. (2013). *Canto Popular. Historia y referentes*. Cruz del sur.
- Parodi, G. (2009). Capítulo 10 [Episodio de serie de televisión]. *Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen.
- Pérez, D. (2020). *¿Quién escupió el asado? Subculturas y anarquismos en la posdictadura. Uruguay 1985-1989*. Alter.
- Peveroni, G. (2017). *Tango que me hiciste mal*. Estuario.
- Pinto, G. D. (2013). *Los Que Iban Cantando. Detrás de las voces*. Tump.
- Sempol, D., y Aguiar, S. (2014). Ser joven no es delito: transición democrática, razzias y gerontocracia. (B. Nacional, Ed.) *Cuadernos de Historia*, (13), 134-151.
- Tavella, S & Musso, R. (2009) Capítulo 10 [Episodio de serie de televisión]. *Historia de la Música Popular Uruguaya / Entrevistado por Juan Pellicer*. Altamira Productora.
- Teflón, R. (2009). Capítulo 10 [Episodio de serie de televisión]. *Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora.
- Trigo, A. (1995). Rockeros y graffiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria. *Hispanérica*, 24 (70), 17-40. <http://www.jstor.org/stable/20539824>
- Zibechi, R. (1997). *La revuelta juvenil de los 90*. Tierra Amiga.