

LA CANCIÓN POPULAR URUGUAYA Y LAS TRANSICIONES DEMOCRÁTICAS

THE URUGUAYAN POPULAR SONG AND THE DEMOCRATIC TRANSITIONS

Juan Pellicer | pellicerjuan@gmail.com

Universidad de la República, Uruguay

RESUMEN

El presente trabajo plantea una recorrida por la canción popular uruguaya en un contexto de quiebre institucional. Se abarcarán sus expresiones conocidas como: *Canto de Protesta* —en la etapa previa al golpe de estado, 1967-1973—, *Canto Popular*— durante los años de dictadura, 1973 – 1985— y el *Rock* surgido en Uruguay —luego de la transición democrática, iniciada por las primeras elecciones del año 1984 y cuyo período de gobierno se extiende hasta el año 1989—. Se utiliza la perspectiva de los estudios culturales, analizando los procesos culturales mencionados en relación con los contextos sociales y políticos.

PALABRAS CLAVE

Canción popular uruguaya; cultura; transición democrática

ABSTRACT

In the present work we propose a journey through the Uruguayan popular song in a context of institutional breakdown. Its expressions known as: *Canto de Protesta* —in the stage prior to the coup d'état 1967-1973—, *Canto Popular*—during the years of dictatorship, 1973 - 1985— and the *Rock* that emerged in Uruguay —after the democratic transition, initiated by the first elections of the year 1984 and whose period of government extends until the year 1989—. A perspective from cultural studies is used, analyzing the cultural processes in relation to social and political contexts.

KEYWORDS

Uruguayan popular song; Culture; Democratic Transition

En este artículo se aborda el análisis de aspectos generales que se constituyeron en partes fundamentales de la construcción de canciones populares durante los períodos de transición democrática en Uruguay, abarcando las etapas de pre-dictadura —1968-1973—, dictadura —1973-1985— y pos-dictadura—1985-1990—. Se hará hincapié en algunos fenómenos musicales influidos por el contexto imperante, conocidos como *Canto de Protesta*, *el Canto Popular* y *el Rock* surgido en Uruguay en la etapa de pos-dictadura. Se seleccionaron estos géneros musicales no solo por su estrecha relación con el contexto sociopolítico, sino también por el diálogo identificado entre sí, constituyéndose esa comunicación en aspectos fundamentales de las propuestas culturales.

El concepto de *cultura* es tomado como aquel que vuelve inteligible el entorno que habitan los integrantes de un grupo social, y que no es elaborado por el propio grupo, sino que proviene del proceso histórico y las distintas vivencias atravesadas. Se expresa la distinción entre *cultura dominante* y *cultura subordinada* (Hall & Jefferson, 2014), las relaciones entre ambas y la relación con la construcción de poder, que como toda construcción responde a procesos culturales que interactúan con los distintos contextos, se influyen y generan procesos de cambio o hibridaciones (García Canclini, 2001) que podemos identificar en la creación de canciones y utilizar en el análisis.

LA CANCIÓN POPULAR URUGUAYA Y EL QUIEBRE INSTITUCIONAL

EL CASO URUGUAYO

El análisis que Hall y Jefferson (2014) han realizado para la realidad inglesa de posguerra no se puede trasladar de forma lineal a la realidad uruguaya, aunque algunos aspectos son extrapolables, como la disputa entre *cultura dominante* y *subordinada*. Un aspecto fundamental señalado por estos autores, refiere a la importancia de investigar los contextos sociales y políticos a la hora de analizar los procesos musicales.

La década del sesenta es recordada por los distintos sucesos que inspiraron cambios en lo social y en lo político, tanto a nivel nacional como internacional. La guerra fría dividía al mundo en dos partes que luchaban por consolidar su hegemonía. La influencia de la revuelta Universitaria de Córdoba y de la revolución cubana recorría Latinoamérica ganando adeptos, promoviendo miedos y esperanzas de revolución y cambio. Son años de golpes de estado en Brasil y Argentina, de crisis económica en Uruguay y de intensas búsquedas de lo propio, de una identidad que también se manifiesta en las producciones culturales, en donde las expresiones musicales se encuentran entre las principales protagonistas.

Entre los años 1950 y 1960 se dio un proceso de cambio gradual en la canción popular uruguaya de proyección folclórica, que sentaría las bases de generaciones posteriores. «En cada esquina de Montevideo había unos Chalchaleritos y unos Beatleitos» (2009, Capítulo 1), exponía el poeta y letrista Washington Benavides, dando la pauta de lo que sucedía a nivel musical. Esa era la influencia más fuerte que recibían los jóvenes que querían comenzar sus primeros acordes. «Perón había creado una ley en la que la mitad de lo que pasara tenía que ser argentino, esto desbordó el mercado argentino y cayó sobre el nuestro» (2009, Capítulo 1, 06m52s), comentaba

Benavides buscando alguna explicación. Este proceso, generó una reacción natural de jóvenes músicos uruguayos que todavía no se conocían entre sí.

Se da un proceso muy interesante, señalado por el musicólogo Coriún Aharonián,

[...] aparece una toma de conciencia después del sarampión del folclorismo argentino de mediados de los 50, que llega a producir muchos hijitos, se cuestiona si el bombo legüero es nuestro. Ahí la labor de los musicólogos es importante, ya que hace surgir la necesidad de mirarse al espejo y aparece una generación que tiene figuras como Amalia de la Vega, que trabaja directamente con Ayestarán, Anselmo Grau, Osiris Rodríguez Castillos, Los Carreteros, que establecen puntos de visión más sistemáticos de lo propio. Esto genera el terreno para la generación de los 60 [...] Viglietti saca el primer disco con una zamba con total naturalidad y ya en el segundo se obliga a recorrer el territorio uruguayo, por su tipología humana, geográfica y social, es un gran manifiesto de identidad. [...] pasó también con los primeros de Los Olimareños y Zitarrosa [...] y poco a poco se va dando una uruguayización del repertorio. Es un proceso gradual y no impuesto por ninguna secta cultural, hay un proceso de toma de conciencia colectiva que es muy fascinante (Aharonián, 2009, Capítulo 1, 02m56s).

Este proceso de investigación se fue acentuando en algunos músicos y sentando las bases sobre las cuales trabajaron referentes de generaciones posteriores. Además del compromiso musical de indagar sobre ritmos como la milonga, la chamarrita o la polca que los diferenciaba de lo proveniente del exterior —sobre todo de Argentina—, hubo una búsqueda para reflejar en sus canciones las banderas de cambio de la izquierda, de la clase trabajadora, de los más pobres y de los más sumergidos. Formaron el Centro de la Canción Protesta —aunque muchos de ellos no estaban de acuerdo con el término—, rótulo con el que pasaron a estar identificados por el público. Sus canciones buscaban combatir a los enemigos de la época: el imperialismo yanqui, los gobiernos autoritarios de derecha, la represión sindical y estudiantil, etcétera.

En las canciones de estos músicos se observan las características adjudicadas a la *cultura subalterna* por Hall y Jefferson (2014). Una expresión que reflejaba a la clase trabajadora, sus luchas y peleas eran plasmadas en canciones que apuntaban a formar parte de un momento histórico que aspiraba por un cambio en lo social y político, que disminuyera la relación de subordinación con la *cultura hegemónica*. No es un dato menor que en el año 1963 se fundó la Central Nacional de Trabajadores—CNT— en Uruguay, logrando la fusión de todos los sindicatos obreros en una sola Central. Una idea hasta ese momento utópica como la unidad del pueblo trabajador, pasaba al terreno de lo real. Esto fue generando una cultura militante de proceder, en donde lo individual se postergaba por lo colectivo. Esa cultura se hizo extensiva a los músicos mencionados, que sumaron su esfuerzo actuando solidariamente cada vez que se los convocaba para defender los derechos e ideales de los trabajadores, y generando canciones que reflejaban su lucha y la búsqueda de identidad propia concibiendo letra y música como un todo. En ese sentido se puede citar a Alfredo Zitarrosa en su «Milonga cañera» cantaba «A mí me dicen peludo y he nacido en Bella Unión, soy uno de los que pudo meterle miedo al patrón» (Zitarrosa, 1980, 15s) o Los Olimareños¹ en la canción «Cielo del 69», «cielo cielito que sí, cielo del 69, con el arriba nervioso y

1 Dúo uruguayo integrado por José Luis «Pepe» Guerra y Braulio López, formado en 1962. <https://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/artista/los-olimarenos/>

el abajo que se mueve» (Los Olimareños & Benedetti, 1970, 08s). Ambos ejemplos, buscan elaborar un diálogo entre un texto comprometido con el contexto político del momento, y la utilización de géneros musicales que reflejaran una identidad propia.

En este caso analizado, la división teórica realizada entre *subcultura* y *contracultura* tiene fronteras muy difusas que se amalgaman entre sí. En *Rituales de resistencia* (Hall & Jefferson, 2014) se utiliza la perspectiva marxista de clasificación, vinculando la *subcultura* con el obrero y la *contracultura* con el intelectual de clase media. Este hecho no lo vemos reflejado de manera tan lineal, ya que algunos de estos músicos —como los citados en el párrafo anterior— que reflejaban la realidad de la *cultura subalterna* pertenecían a la clase media intelectual. También una parte de los políticos, docentes y estudiantes pertenecientes a la clase media intelectual, tenían una postura activa de reivindicación de las luchas obreras. Un claro ejemplo, es la canción citada anteriormente «Cielo del 69» (Los Olimareños & Benedetti, 1970), cuyo texto pertenece al poeta Mario Benedetti.

EL CANTO POPULAR EN DICTADURA

Procurando avanzar en el análisis, se puede mencionar que luego del golpe de estado el 27 de junio de 1973, gran parte de los músicos referentes que reivindicaban las luchas de la clase obrera y estudiantil —Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Numa Moraes, El Sabalero, entre otros—, fueron prohibidos, perseguidos y terminaron en el exilio.² Su ausencia y legado fueron vitales para los jóvenes músicos surgidos en dictadura. La cultura militante desarrollada por la generación que se encontraba en el exilio, fue fundamental para la *subcultura* desarrollada por estos jóvenes que tomaron sus definiciones fundamentales y las adaptaron a un contexto de censura y prohibiciones. Este movimiento musical fue bautizado como *Canto Popular*, rótulo que incluía expresiones musicales muy diversas, lo cual trajo discusiones y opiniones disímiles, pero fue la etiqueta con la que se presentaban los recitales durante la dictadura. Este movimiento compartía con la generación precedente la mixtura entre los conceptos teóricos de *subcultura* y *contracultura* (Hall & Jefferson, 2014).

Cabe agregar un detalle no menor para el análisis teórico. Desde la política oficial de la dictadura se intentó generar una movida musical que sustituyera a los músicos de proyección folclórica que se encontraban en el exilio. El conjunto emblemático para tales fines se llamó Los Nocheros, quienes ostentaban el privilegio de tocar en todos los festivales con la etiqueta *folclore*, apariciones frecuentes en el canal oficial de televisión, en la prensa, en delegaciones oficiales en el exterior e incluso contaban con un decreto de presidencia que obligaba a todas las radios a pasar la canción emblemática de ese conjunto llamada «Disculpe» (1969) cada dos horas. A pesar de la insistencia de quienes detentaban el poder en ese momento, no lograron su objetivo de sustituir a los músicos prohibidos, ni tampoco integrar la *cultura hegemónica*, ya que la misma implica «una voluntad general consensual» (Mattelart & Neveu, 2004, p. 61) según la Teoría de la Hegemonía planteada por Antonio Gramsci. La cultura hegemónica no puede imponerse solamente por la fuerza o por decreto, necesita generar sentimiento de pertenencia e identidad para conseguir el consenso.

² Cabe destacar que Los Olimareños, son los únicos que cuentan con un decreto de la dictadura que los prohíbe expresamente. En los otros casos, encontramos testimonios de músicos y comunicadores respecto a que el gobierno dictatorial hizo circular listas de músicos prohibidos en los medios de comunicación, pero se trataba de documentos públicos

El intento de la dictadura para construir un movimiento musical tuvo varios problemas. Desde el punto de vista teórico, se situó en un intento de rescate de las tradiciones, sus bailes, su música, etcétera. Lo tradicional desde la teoría siempre fue manejado como opuesto a la modernidad, como plantea García Canclini «en América Latina, donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar, dudamos si modernizarnos debe ser el principal objetivo, según pregonan políticos, economistas y la publicidad de nuevas tecnologías» (2001, p. 35). Evidenciaba una contradicción entre un discurso económico y político a favor de la modernidad y un discurso cultural a favor de las tradiciones.

Desde el punto de vista estético y simbólico, el conjunto Los Nocheros era una imitación de los conjuntos argentinos Los Chalchaleros o Los Fronterizos. La imitación de la vestimenta de gauchos del norte argentino, la utilización del bombo legüero como su instrumento distintivo y las zambas argentinas como su ritmo principal generaban mucha distancia con el público uruguayo, que según se detalla en páginas anteriores era una etapa superada. Inclusive, dentro de los militares que detentaban el poder, el grupo Los Nocheros era resistido, «el presidente Bordaberry no nos quería porque nos vestíamos como argentinos según él y porque cantábamos zambas [...] muchos militares de alto rango no nos querían porque decían que no éramos netamente orientales» (Adolfo Larriera, 2009, Capítulo 5, 34m30s).

Esta política oficial de la dictadura, tuvo incluso un resultado inverso al pretendido ya que es común ver la asociación de esas propuestas, ritmos y bailes con la derecha reaccionaria en términos políticos, sin tener en cuenta que las expresiones culturales mencionadas no son responsables. Pero esa apropiación por parte de la dictadura generó, a nivel simbólico, todo un juego de significaciones que siguen presentes en las personas que vivieron esos momentos. Los militares pensaron que favorecían a Los Nocheros, pero «tuvieron la mala idea de imponer que cada dos horas cada emisora tenía que emitir Disculpe, [...] se llega a odiarlo, incluso por quienes la aplaudieron a rabiar en un comienzo terminaron odiándolo» (Larriera, 2009, Capítulo 5, 25m20s).

Mientras se llevaba adelante ese fracaso mencionado por parte del gobierno dictatorial, encontramos un período de silencio en el comienzo de la dictadura, con pocos espectáculos entre los años 1973 y 1975 por parte de la movida mencionada como Canto Popular. Entre 1976 y 1979, se da una etapa de crecimiento de espectáculos en salas teatrales y entre 1980 y 1984 continúa el crecimiento de los espectáculos. Comienzan a ser cada vez más frecuentes, pasando de las salas teatrales a canchas de basquetbol, aunque vigilados por la censura. En ese contexto, los espacios de reunión eran casi inexistentes —para reunirse más de tres personas había que pedir permiso en la comisaría— y esto contribuyó a que la forma de reunirse era asistiendo a los espectáculos musicales.

Esta apertura, tenía un contexto social y político que lo explicaba. Luego del Plebiscito de 1980,³ cuando sorprendentemente la dictadura cayó derrotada, la apertura de

³ El 27/10/1980 se celebró en Uruguay un Plebiscito. La población votaba por primera vez luego del golpe de estado, una ley que permitía a los militares establecerse en el poder definitivamente. Las encuestas daban ganadores a los militares, que eran los únicos que tenían permitida la publicidad. Pero ganó el NO sorprendiendo al país y al resto del mundo, que veía como una dictadura organizó una elección y la perdió

espacios siguió en aumento. En 1982 se dieron elecciones internas de los partidos políticos, hasta llegar a las elecciones nacionales de 1984. Es en esa coyuntura que los medios de comunicación comienzan a apoyar más al Canto Popular, compartiendo artículos de prensa en casi todos los medios e incluso saliendo en televisión. Comercialmente hasta compartían vidrieras con los más vendidos como Menudo, Julio Iglesias y María Martha Serra Lima. Esos recitales se multiplicaron, ya que era el único lugar para ir a manifestarse. La sola presencia significaba el rechazo a la dictadura.

La *subcultura* del Canto Popular en ese momento histórico, apareció como un fenómeno de comunicación alternativa, entendiendo a esta comunicación como «la información desorganizadora de la comunicación establecida» (Martins, 1986, p. 105). Se había definido por oposición a la música impuesta desde afuera del país, siendo este uno de los factores que sirvieron de desarrollo hacia adentro de la *subcultura*, logrando una interacción creciente entre artistas y público en un contexto de reapropiación del espacio público.

Si bien no se puede decir que se transformó en la *cultura dominante o hegemónica*, ya que el Canto Popular no provenía de quienes detentaban el poder —sino todo lo contrario—, le hizo cobrar una presencia que tenía algunas características hegemónicas en cuánto manifestación artística y formas de proceder, se transformó en lo aceptado. La utilización de la entrelínea continuaba siendo lo predominante y lo que gran parte del público iba a buscar. Este hecho generó divisiones entre los músicos del Canto Popular. «Nos interesaba generar un lenguaje de alternativa que nos permitiera generar un público sensible, que estuviera con las antenas paradas» (Bonaldi, 2009, Capítulo 7, 26m10s) comenta el músico Jorge Bonaldi. «Realmente se consiguió generar ese público y esa sensibilidad, pero luego del 81 se empezó a perder» (Bonaldi, 2009, Capítulo 7, 30m10s). Como parte causante de esa pérdida de público son mencionados la gran cantidad de recitales ómnibus que se dieron, con muchísimos grupos en grandes canchas de básquetbol, con mal sonido y varias horas de recital, en los cuales los mensajes políticos solapados eran el eje principal, dejando en segundo lugar los aspectos artísticos, musicales y poéticos. Ese testimonio fue brindado por varios músicos del Uruguay, pero el público que concurría sentía que era de los pocos espacios de desahogo, de rechazo a la dictadura —como le comenta la historiadora Milita Alfaro a Jaime Roos en el libro *El sonido de la calle*—.

Estas diferencias generaron rispideces dentro de la *subcultura* del Canto Popular. Algunos de los músicos protagonistas de la escena, que manifestaban estar comprometidos con el momento sociopolítico y con la creación musical, comenzaron a manifestar que no se sentían identificados con este rótulo.

Nosotros por la tradición europea le damos mucha trascendencia a lo racional, que es la letra, pero a nivel de lenguaje musical puede haber un texto progresista que hace arte conservador. Uno busca comunicar cosas y trata de estar parado en su contexto y en su lugar. Hay una finalidad obvia de seguir desarrollando una música local, ante una necesidad política de homogeneizar culturas (R. Olivera, comunicación personal, 10 de septiembre de 2006).⁴

⁴ Entrevista realizada en el marco de la investigación para la serie documental Historia de la Música Popular Uruguaya (2009) <https://www.historiadelamusicapopularuruguay.com/el-proyecto/>

En el proceso de finalización de la dictadura, los espacios iban creciendo y los músicos referentes de la generación anterior volvían del exilio. Se daba el reencuentro. Proseguían los grandes recitales y la molestia señalada a la interna del Canto Popular se hacía extensiva a parte de la nueva generación que optaría por otros caminos.

LOS JÓVENES Y EL ROCK POS-DICTADURA

Surgió una nueva generación de jóvenes, que interpretaron que lo *hegemónico* era el Canto Popular y como señala Theodore Roszak (1981) les adjudica a los jóvenes que se rebelan contra la cultura llevada adelante por los padres, el concepto de *contracultura*. «Entendemos por tal una cultura tan radicalmente desafiliada o desafectada a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara» (Roszak, 1981, p. 57). Esta nueva generación reaccionó contra la cultura de los padres, a los que podemos separar en: los padres que participaban de la subcultura del Canto Popular, los que estuvieron ligados al rock de los sesenta y setenta, o los que participaban de la movida de la música tropical.

A partir de 1985 con la asunción del primer gobierno democrático, comenzó a verse por las calles, principalmente de Montevideo, jóvenes que optaban por el rock como forma de expresarse. No les preocupó el rock precedente, el de la generación de sus padres. En su mayoría trataron de reproducir las influencias del *punk rock* inglés, en su música, estilo y tipo de letras.

El movimiento *punk* influyó a muchos jóvenes uruguayos de la década de los ochenta. La palabra *punk*—cuyo significado es *idiota*— fue un calificativo puesto por su música sencilla, sin virtuosismos y letras directas que parecían no estar elaboradas. Sus integrantes se reconocían como *punks*, con una estética que iba al choque —los pelos parados y de colores, pantalones justos, rotos y gastados, camperas de cuero negras, etcétera—. Recién se conoce ese movimiento en Uruguay en la década de los ochenta, cuando había surgido a mediados de los setenta, en Londres y Nueva York.

Desde el punto de vista teórico, nos encontramos con las pautas planteadas por Michel Maffesoli (2004) respecto al concepto de *tribu urbana*. Este autor afirma que la utilización de la palabra *tribu* se encarga de resaltar lo bárbaro, lo arcaico. Hay un destaque del cuerpo, del hedonismo. El ansia de ser percibido donde la socialización es importante únicamente con los miembros del grupo, con un alto grado de narcisismo.

Contrariamente a la estabilidad inducida por el tribalismo clásico, el neotribalismo se caracteriza por su fluidez, sus grandes reuniones puntuales y su dispersión. Es así como se puede describir el espectáculo callejero de las megalópolis modernas. El adepto al jogging, el punk, el look retro, la gente chic, los cómicos callejeros, todos ellos nos invitan a un paneo incesante (Maffesoli, 2004, p. 103).

A comienzos de los años ochenta la movida de rock contaba con muy pocas bandas y había entre ellas algunas de heavy metal: Polenta, Ácido y Omar Herrera. Este último declaró en una revista que el Canto Popular iba a morir ahorcado por las cuerdas de una guitarra Fender.⁵ Esa declaración causó malestar y polémica, pero a su vez

⁵ <https://solorock-uruguay.com/2021/03/18/voces-retro-omar-herrera-1989/>

reflejó el sentimiento de algunos jóvenes que no se sentían identificados con el Canto Popular.

Tabaré Rivero, uno de los protagonistas de la movida de rock, tenía un sentimiento similar, «Entendía que el Canto Popular en el 83, 84 había estado exagerando un poco, era demasiado intelectual y el Canto Popular se quedó en eso de ahora vamos a musicalizar un texto y era aburrido ¿no?» (Rivero, 2009, Capítulo 12, 21m59s). En este testimonio se ven algunas de las características mencionadas por Roszak, respecto a la reacción bárbara, la catarsis, romper las cadenas, y enfrentar a la generación precedente. Santiago Tavella otro de los protagonistas de la movida de rock comentaba

Todo cambio político provoca un cambio en lo estético, y por parte del público había un todo mal con el canto popular porque se lo vinculaba con la dictadura, cuando el canto popular había estado contra la dictadura, por otro lado, el músico de canto popular no se bancaba al rock porque lo tildaba de imperialista (Tavella, 2009, Capítulo 12, 20m59s).

En este testimonio se observa el antagonismo construido entre ambas movidas —rock y canto popular—. Algunos jóvenes percibían al Canto Popular como lo hegemónico. Si bien había ganado espacios y no representaba la construcción de la cultura dominante, estamos en el momento histórico donde la cultura hegemónica incorpora al Canto Popular —según algunos referentes jóvenes del rock—.

En 1984 se dan elecciones nacionales, iniciando un período de transición hacia la democracia. Se acababa la dictadura, el momento histórico le quitaba la censura a las canciones que hablaban de libertad. Ya no había necesidad de decir las cosas buscando el doble sentido o las entrelíneas, como fue necesario durante la dictadura para superar la censura. Esta generación de jóvenes que promediaba los 18 años, sintió la necesidad de llamar a las cosas literalmente. Una de las canciones emblemáticas del grupo Los Estómagos fue «Torturador» que con un *punk rock* potente decía « [...] y dirás que era tu deber, que solo cumplías tu misión, cómo pudiste llegar hasta tal degradación, Torturadoodor» (1985, 01m01s). Letras oscuras que hablaban de soledad, de tristeza, de desazón y de tortura de manera explícita —algo impensable en la etapa anterior—, reflejaban el sentir de una nueva generación. Para otra parte de la sociedad eran años de esperanza, se terminaba la dictadura, se había conseguido el objetivo perseguido desde hacía tanto tiempo. Lo que estaba en el terreno de la utopía, se había transformado en realidad.

Otro fenómeno importante que se dio y que contribuyó a reforzar las características de tribu urbana cerrada en sí misma, fue el hecho señalado por el investigador Raúl Zibechi respecto a la relación planteada con los exiliados políticos que volvían al país. Muchos de esos jóvenes que a su manera habían militado contra la dictadura, ganando un espacio, se sintieron desplazados por los militantes políticos que volvían del exilio (Zibechi, 1997).

Como se ha venido desarrollando, vemos en las características de *tribu urbana* señaladas, lo que algunos teóricos denominaron como *posmodernismo*. Sin entrar en el debate terminológico sobre las diferentes posturas, adoptó el concepto desarrollado por Esther Díaz

El proyecto de modernidad apostaba al progreso. Se creía que la ciencia avanzaba hacia la verdad, que el progreso se expandiría como forma de vida total y que la ética encontraría la universalidad a partir de normas fundamentadas racionalmente. No obstante, las conmociones sociales y culturales de los últimos decenios parecen contradecir los ideales modernos. La modernidad preñada de utopías, se dirigía hacia un mañana mejor. Nuestra época desencantada, se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto al futuro (Díaz, 1999, p. 17).

Cada una de las palabras de Díaz definiendo la posmodernidad, parece reflejarse en la movida de rock de bandas uruguayas de mediados de los ochenta. El *no future* como consigna de los *punks* ingleses, el escepticismo, y la reafirmación del presente, son características presentes en todos los grupos del rock pos-dictadura en Uruguay. Si bien en cierto sentido, estos jóvenes seguían militando a través de la música, fanzines, grupos de teatro, ONG's, etcétera, lo realizaban fuera de la política partidaria. Este hecho los alejaba más de las generaciones precedentes, que eran parte de una *subcultura* formada en los comités de base y la lucha político partidaria por un mundo mejor. Tal vez la dialéctica entre estas dos generaciones pueda ser planteada en términos de modernidad y posmodernidad, el convencimiento de la lucha por el proyecto colectivo y las utopías, por un lado, y por otro, la preocupación por el presente y el ser escuchados como generación. La duración de unos cuatro años entre su ascenso y descenso, también le otorga la movida de rock en Uruguay, la característica de efímera que le adjudican los teóricos de las *tribus urbanas*, ya que en 1989 se habían separado algunos grupos emblemáticos —Los Tontos, Los Estómagos, Los Traidores—, desaparecieron los espectáculos multitudinarios de rock, algunos boliches y medios de prensa especializados como el suplemento Día Pop publicado por uno de los diarios de mayor tirada a nivel nacional.

Si bien, muchos músicos e investigadores coinciden en el punto de quiebre generado en el año 1989 dentro de las bandas de rock en Uruguay, hay que señalar que algunos grupos siguieron tocando —La Tabaré Riverrock banda, El Cuarteto de Nos, Níquel— y tuvieron que manejarse en un contexto radicalmente diferente. Por un lado, no tenían apoyo y eran escasos los lugares donde tocar y, por otro lado, veían el gran crecimiento del rock argentino en lo técnico, en lo sonoro y en la presencia mediática, que aumentó las distancias respecto a las posibilidades de los grupos de rock locales.⁶ Pero ese tema será parte de otra reflexión que excede a este trabajo.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (2009). Capítulo 1 [Episodio de serie de televisión]. *Serie Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen. <https://vimeo.com/103238358>
- Benavides, W. (2009). Capítulo 1 [Episodio de serie de televisión]. *Serie Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen. <https://vimeo.com/103238358>
- Bonaldi, J. (2009). Capítulo 7 [Episodio de serie de televisión]. *Serie Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen. <https://vimeo.com/162781640>
- Díaz, E. (1999). *Posmodernidad*. Editorial Biblos.

⁶ Varios músicos de rock de esa generación mencionan una revolución en lo sonoro y mediático liderada por grupos como Soda Stereo, que lograron llegar a toda América.

- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Hall, S. y Jefferson, T. (2014). *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes de sueños.
- Larriera, A. (2009). Capítulo 5 [Episodio de serie de televisión]. *Serie Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen. <https://vimeo.com/159504756>
- Los Estómagos. (1985). Torturador [Canción]. En *Tango que me hiciste mal*. Sello Orfeo. <https://www.youtube.com/watch?v=d04YZ1Y0VHs>
- Los Nocheros. (1969). Disculpe [Canción]. En *Disculpe*. Sello Phillips.
- Los Olimareños y Benedetti, M. (1970). Cielo del 69 [Canción]. En *Cielo del 69*. Sello Orfeo. <https://www.youtube.com/watch?v=YJKpc4thrR0>
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Siglo XXI.
- Martins, C. (1986). *Música Popular Uruguaya 1973 - 1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. ClaeH-Banda Oriental.
- Mattelart, A. y Neveu, É. (2004). *Introducción a los Estudios Culturales*. Paidós.
- Muñoz, B. (2005). *Modelos Culturales*. Anthropos Editorial.
- Rozzak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Kairós.
- Rivero, T. (2009). Capítulo 12 [Episodio de serie de televisión]. *Serie Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen. <https://vimeo.com/170938017>
- Tavella, S. (2009). Capítulo 1 [Episodio de serie de televisión]. *Serie Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen. <https://vimeo.com/170938017>.
- Zibechi, R. (1997). *La revuelta juvenil de los 90. Las redes sociales en la gestación de una cultura alternativa*. Editorial Nordan-Comunidad.
- Zitarrosa, A. (1980). Milonga cañera [Canción]. En *Textos políticos 20 años de compromiso 1960 - 1980*. Sello Fotón.