

"La noche entrará por todas las ventanas de mi casa":* la poética de Alfredo Zitarrosa en el metal uruguayo

Por Yanina Vidal**

Resumen: Alfredo Zitarrosa se ha convertido en una figura fundamental para diversas agrupaciones de heavy metal uruguayo. Esto se debe a la poesía de sus letras, pero sobre todo al gran compromiso social. Una generación de músicos se vio influenciada tanto por la impronta del cantautor a nivel escénico como su militancia de izquierda. Bandas como *Herrumbre* y *Cuchilla grande* retoman estas poéticas para vincular al heavy metal con el compromiso social. A través de una interpretación sobre los orígenes del heavy metal uruguayo, se invita a pensar en el disco *Guitarra Negra* (Zitarrosa, 1977) no solo como un antes y un después del canto popular uruguayo, sino también como la piedra fundacional del heavy metal nacional.

Palabras clave: Alfredo Zitarrosa, poesía, Uruguay, Heavy Metal.

* Verso perteneciente a *La casa*, una de las partes en las que se encuentra dividida la composición *Guitarra Negra* de Alfredo Zitarrosa.

** Yanina Vidal (Montevideo, Uruguay) es docente de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Magíster en Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar). Doctoranda en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Está a cargo de los cursos de Literatura Uruguaya I y Literatura Uruguaya II en Formación Docente. Recibió el Premio Nacional de Literatura en la categoría ensayo en 2019 por el libro *Tiemblen: las brujas hemos vuelto*. Dirige el taller de escritura y lectura en el sector femenino de la cárcel Las Rosas (Maldonado, Uruguay).

*“Alguien tendrá algún día
mi vida en torno a sí girando
el puño cerrado sobre mí
mi recuerdo en su grande nostalgia.*

*Algún día seré por fin ligero
y vendrán aires, sin embargo,
y nada en mí se moverá”.*

Alfredo Zitarrosa, *Sonríe muerte*

Introducción

Cada región tiene sus momentos de inicio, desarrollo y declive en cuento a los gustos estéticos, modas e influencias. El heavy metal, como género musical, sigue siendo aún joven y periférico con relación a otros. Esos puntos de partida muchas veces datan a partir de influjos, procesos históricos o movimientos sociales. En este caso, el del heavy metal uruguayo, todos esos factores confluyen. A simple vista, la llegada de nueva música anglosajona al mercado, la dictadura militar y las diferentes manifestaciones de arte político, dieron lugar a que este género fuera tomando posición entre las sombras justo cuando los militares estaban en el poder (1973-1985). Este proceso no sólo significó el comienzo de una manifestación musical que llegaría para quedarse, sino que también sembró las bases de representatividad del metal uruguayo.

¿Cómo se puede exportar un género musical y que al mismo tiempo sea genuino? Ya Ángel Rama planteaba la problematización de los conceptos de *originalidad* y de *representatividad* en la literatura latinoamericana¹, al hacer referencia a la aculturación y las diversificaciones de las literaturas cuando el resultado es el choque entre colonización y apropiación. De este modo se puede pensar el fenómeno de este género musical como algo exportado y que posteriormente tuvo su particularidad al tomar distancia de lo genuino, pero también a partir de otras construcciones semánticas sobre el propio género y sus producciones.

¹ Para explicar la particularidad de la cultura latinoamericana, Rama apela a los conceptos de “originalidad” y “representatividad”. La representatividad se desarrolla a través de los elementos originales que determinan la nacionalidad de una cultura. Véase: Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Buenos Aires: El Andariego, 2008).

Uruguay no queda al margen de lo que sucede en otras partes del continente, sino que también se encuentra imbuido dentro de estos pliegues, donde tradición y ruptura conviven en una misma línea.

Centrándome en esta particularidad, diré que el metal en este territorio surge como una contestación marginal en un período de censura y vigilancia. Es marginal porque fue un género musical que, a diferencia de otros, no estuvo bajo el yugo de la persecución. Era tan indefenso el heavy metal por su desconocimiento en el medio, que no había de qué o de quién cuidarse. Las bandas que le dieron origen (década del ochenta) fueron Ácido y Alvacast, las cuales perseguían un sonido bastante similar a lo que venía de afuera. Entonces, ¿a partir de cuándo se puede hablar de metal uruguayo? No quiere decir que estas bandas no fueran un reflejo de algo *representativo*, porque sí lo eran; sobre todo la primera, que denunció explícitamente en sus letras las torturas y desapariciones forzadas durante la dictadura cívico-militar. Sin embargo, me sigo haciendo otra pregunta: ¿el metal uruguayo necesitó de la originalidad para convertirse en tal? Sí, pienso a la manera de Rama que sí, porque ese metal representativo de algún modo fue el que absorbió los temas y el tono de lo que se asociaba como puramente uruguayo: el folclore. Este punto de partida surge de manera más tardía, pero se instala como forma predominante dentro del género.

En síntesis, el metal uruguayo tiene dos puntos de partida. En este trabajo se abordará el segundo, aunque es importante esclarecer que el primero determina la forma marginal y resiliente de este género. Considero que el metal uruguayo, en su origen, es lo que podemos denominar “metal de la resistencia”²; aunque después pierda su carácter de compromiso político y social en consecuencia con el desarrollo de otros subgéneros y la introducción de bandas tributo. La representatividad está dada por la fusión entre el metal y el folclore, o la apropiación que hace el metal del folclore nacional y del canto popular. Comúnmente, en la academia anglosajona se denomina a esto “*folk metal*”, concepto con el que tengo mis

² En un trabajo anterior inédito (“De los sindicatos a los escenarios: la lucha obrera en el (folk) metal uruguayo”), denomino al metal de la resistencia como aquel que genera tensiones en sus letras con el modelo político y social hegemónico. La denuncia, el escrache y la solidaridad entre pares son las formas de generar un discurso que no sólo es contrahegemónico, sino que, en un sentido político, establece una reflexión y construcción de disenso con el público; tanto en el escenario como en otros espacios alternativos. Dentro del metal uruguayo se pueden ver tres etapas de esta resistencia: La primera, con las bandas fundacionales en la década de 1980 en el contexto de la dictadura cívico-militar; la segunda etapa, cercana a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000, con las bandas de metal criollo que establecieron un discurso crítico acerca de la lucha obrera, los sindicatos y los trabajadores; y una última etapa del 2000 en adelante, con bandas cercanas al nu metal, death metal, entre otros géneros que centraron la preocupación de sus letras en los pueblos originarios y en las construcciones simbólicas nacionalistas, y que llegaron a generar tanto adhesión como distanciamiento crítico acerca de la oleada de las izquierdas latinoamericanas.



discrepancias y que cambiaré por “metal criollo”³, para hacer referencia no sólo a esta fusión, sino también a las composiciones donde la presencia de guitarras criollas, ritmos autóctonos, y la resemantización de letras y contenido, tienen que ver con lo originario y representativo de cada nación⁴. En relación con el concepto que abandono para mi análisis, considero que aplicar conceptos y lógicas de análisis y construcción de discurso mediante extranjerismos y nociones conceptuales que provienen de otras esferas, alejan tanto a los objetos como a los sujetos de estudio en este campo de investigación.

1. Hacia el segundo punto de partida

Anteriormente mencioné que la representatividad estaba dada por la fusión, pero ella no fue de forma abrupta, ni tampoco los responsables son sólo unos pocos, sino que tiene que ver con la sensibilidad de una generación. El punto de quiebre, sin lugar a duda, fue la dictadura cívico-militar. Los adolescentes y jóvenes de esa época fueron los músicos que inauguraron esta nueva oleada metalera. Luego, la llegada de la democracia y el

³ Entiendo al metal criollo como un subgénero dentro del heavy metal rioplatense que busca una fusión con el folclore; no sólo en el sonido, sino también en nuevas versiones de canciones con raíz folclórica, así como en la inclusión de sonido instrumental originario. Apela a cuestionar y resemantizar lo nacional. Su poiesis está centrada en la continuidad de la poesía gauchesca y relatos criollistas en sus temas, tonos e historicidad de la tradición.

⁴ En este sentido, se toma la perspectiva de Benedict Anderson, según la cual la nación es una comunidad construida socialmente e imaginada por los sujetos que se perciben a sí mismos como parte de ese grupo. Véase: Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983).

cuestionamiento sobre las políticas del pasado y las construcciones de la memoria pasaron a tener un lugar de mayor importancia y se empezó a pensar sobre las poéticas del pasado. De este modo, se empezaron a romper algunos mitos como, por ejemplo, que el arte realista fue el más convocante, y se le fue otorgando mayor importancia a las literaturas carcelarias o las literaturas distanciadas de la mimesis, así como a las literaturas del exilio. Todas ellas, desde un lugar poco amigable con el poder hegemónico, fueron representativas de una sensibilidad que debía apelar a otros mecanismos para afrontar y señalar a la realidad.

En cuanto a las poéticas de exilio, tenemos la poesía y música de Alfredo Zitarrosa⁵, el cual fue censurado como parte de las políticas de pronta seguridad en 1971 y debió exiliarse en 1976. Residió en Argentina, España, México y Venezuela, hasta volver cuando la democracia ya comenzaba a ser una realidad cercana. La figura del cantautor fue relevante no sólo por lo que representaba artísticamente, sino también políticamente. Se convirtió así en un emblema de la canción popular uruguaya y en una gran influencia en un sector de la población que defendió sus mismos ideales, contribuyendo también a establecer una conciencia crítica desde el arte. Su imagen se transformó en un símbolo de rebeldía y le fue adjudicado un lugar distinguido dentro los discursos contrahegemónicos y anarquistas de ese entonces. En consecuencia, el presente trabajo aborda la influencia poética que tuvo este artista en el devenir de un género musical que aún hoy lo mantiene en su estandarte. Discutiremos si de algún modo fue fundacional a cierta poética dentro del metal y, también, cómo un poeta determinó un modelo de discurso que hasta hoy sigue vigente, tanto en este género musical como en otros.

En lo que refiere a este segundo punto de partida, las letras de Zitarrosa fueron tomadas por diferentes bandas de heavy metal; sobre todo, aquellas de metal criollo. Este detalle no es casual, ya que la mayoría de estas agrupaciones no pertenecen a Montevideo, la capital uruguaya, sino a diferentes regiones del interior, por lo que la proximidad de estas con el folclore es más apegada. La raíz folclórica permite tener contacto con temas relacionados al medio rural, al trabajo en el campo y a un sector marginado de la población. Por lo tanto, evocar a Zitarrosa y traer con él una alternativa dentro del metal, significa encontrar las raíces discursivas en el relato uruguayo dominante tanto en el canto popular como en la tradición literaria. Por eso denominamos a este campo del *metal criollo* como el área de mayor

⁵ Alfredo Zitarrosa (1936-1989) fue poeta y músico de gran trayectoria. Fue locutor radial y periodista de *Marcha*. Ganó el Premio Municipal de poesía en 1959 por el libro *Por si el recuerdo*. En la música es reconocido por un centenar de obras, de las que podemos destacar: “Guitarra Negra”, “El violín de Becho”, “Doña Soledad”, “Milonga para una niña”, “Adagio en mi país”, entre otras.

representatividad de la escena metalera uruguaya, porque intenta buscar sus raíces en la tradición cultural, así como también en los grandes referentes del campo musical y poético.

2. El origen del tono⁶

Alfredo Zitarrosa fue un cantautor nacido en Montevideo, pero que transitó el campo del interior uruguayo. Fue vendedor de muebles, oficinista, locutor, animador de televisión, periodista y actor; es decir, un cantor que atravesó múltiples oficios y que por eso tuvo una sensibilidad particular: la de conocer todas las almas a través del trabajo cotidiano. Algo que se destaca en él es justamente el trabajo y su percepción del trabajador. Estos elementos le permitieron dar un aporte único e invaluable a la cultura. Para cantar para el pueblo se necesita estar en él, ser él, y esa tarea la reveló desde la poesía. Ante todos sus otros oficios, tanto él mismo como los demás siempre lo consideraron un poeta, un artesano del lenguaje. Más allá de su o sus trabajos en el arte, fue un artista al que siempre le importó la palabra como herramienta. Para él, el canto era el destino de este lenguaje porque en su canto siempre estaba el otro: el pueblo.

Su voz inconfundible le dio presencia en los escenarios latinoamericanos que encontraron en él un portavoz de la lucha de la clase trabajadora y de los exiliados. De la misma manera que se desplegó en los escenarios más importantes, también supo hacerlo en otros escenarios para sindicatos de metalúrgicos, portuarios y taxistas. Alfredo tenía la capacidad de ser el gran artista del escenario del pueblo. Allí donde no había escucha, él imponía su voz de duelo para hacerse uno con aquellos que no tenían voz. Esa predisposición para pensar en la asimetría de privilegios viene signada con una anécdota de cuando tenía apenas diez años. En plena ruta y volviendo de comprar unos medicamentos, Alfredo fue detenido por el vendedor de la bicicleta que montaba. Como sus padres no la habían podido terminar de pagar, el vendedor se la quitó y lo dejó a pie en la ruta⁷. Esta historia revela el punto de vista que el cantautor tendría en sus letras, en su poesía y en la vida. En esa imagen del niño solo en la ruta quedó la voz que marcaría no sólo esa injusticia, sino tantas otras de las que se haría cargo con su música. La mirada del niño que ve cómo le arrebatan su vehículo

⁶ Se toma el concepto de “tono” a partir de la categorización “desafío y lamento” de Josefina Ludmer. Se entiende a la primera como una afrenta y a la segunda como pérdida y división, dentro de los márgenes de la literatura gauchesca y sus sentidos. Al respecto, véase: Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Libros Perfil, 2000).

⁷ Luciana Possamay, “Hombre, canto, destino”, en Saúl Ibargoyen, *Alfredo Zitarrosa: la voz de adentro* (Montevideo: Fundación Zitarrosa, 2005). Disponible en: [<https://palabravirtual.com/ibargoyen/index.php?ir=zitarrosa.php&idp=1013&show=libro>]

para llevar medicamentos a su familia, su juguete y su alegría, a causa de la pobreza, es la marca de la indignación que está en su registro, en su tono y en el lugar del pueblo al que decidió defender.



Así, Alfredo Zitarrosa se convirtió en lo que Enrique Estrázulas llamó un “representante espontáneo”⁸, debido a que habló por los demás y estuvo atento a las situaciones de los demás. Sin lugar a duda, se transformó en un poeta político, en la medida en que su poesía está situada en el ejercicio de ponerse en el lugar del otro. Se expresa el cantor con la voz del pueblo para hacer temblar al patrón, al militar y a la injusticia toda. Dentro del repertorio de Zitarrosa, la presencia del campo es importante: “El campo fue el paisaje de su infancia. Conoce las costumbres de los hombres de tierra adentro, sabe dialogar con ellos, se inquieta por sus caballos, sus guitarras, sus taperas, sus hijos”⁹. El campo es importante como su escenario y también como una forma de dejar registro de ciertos tipos humanos y de las formas en que la tierra ha sido trabajada. Lo más significativo de este espacio son sus hombres y su economía. El trabajo bajo la intemperie, la salud y el salario son factores que entretejen su discurso. En otras palabras, es el *ideologema*, el punto de convergencia entre la poesía y,

⁸ En *Alfredo Zitarrosa: la voz de adentro* (2005), de Saúl Ibargoyen.

⁹ Possamay, “Hombre, canto, destino” en *Alfredo Zitarrosa: la voz de adentro* (2005) de Saúl Ibargoyen.

por otro lado, la cultura, la historia y las múltiples capas de la sociedad¹⁰. En este sentido también su obra es política, porque pone en cuestión la relación entre poesía y sociedad en la tensión histórica.

Su actividad política estuvo de la mano con la música y la poesía. Militó en el Partido Comunista del Uruguay y, en 1971, se unió al Frente Amplio. Su construcción de un discurso de izquierda fue interceptada por el advenimiento de la dictadura cívico-militar, la cual lo hizo exiliarse del país. Ese fue el punto de inflexión que dividió su desarrollo entre antes del exilio y después, marcando su poética como cantautor y cambiando el tono en lo que se refiere a sus letras. En su largo repertorio, el cual sería ampliamente conocido, hay un disco clave que determinó su trabajo durante el exilio, así como la experiencia de ser exiliado y también una poética del exilio. Ese disco fue *Guitarra Negra*, que marcó a una generación y determinó las características del tono en la poética de Zitarrosa: el duelo, la oscuridad, el dolor del exilio, y la desintegración social y política de Uruguay y Latinoamérica.

Guitarra Negra es el título de tres discos LP. El primero fue publicado en España en 1977; el segundo, en México en 1978; y el último, en Argentina y en Uruguay en 1985¹¹. El tema homónimo ocupa uno de los lados en cada disco y presenta tres versiones cuyo período de construcción, teniendo en cuenta las fechas, comienza ya avanzada la dictadura cívico-militar y finaliza con la apertura a la democracia en Uruguay. Puesto que la composición consiste en la recitación de textos en prosa, acompañados de guitarra, coros y arreglos orquestales, el tema fue concebido por Zitarrosa como “contracanciones” y luego pasó a denominarlo “poema por milonga”. Sin embargo, la particularidad de esta obra no sólo radica en la poesía y su vínculo con lo político, sino también en su estructura. No está dividido propiamente en canciones, sino que todo parece ser una sola poesía donde la estructura se pliega al cambio de climas y temas.

“Guitarra Negra” empieza sus más de dieciséis minutos con una “Introducción” que se caracteriza por una dulce melodía de guitarra; instrumento que aparece también como *leitmotiv* de la poética del tema y que es acompañada por los coros y otros instrumentos. Luego, en “Allanamiento”, la muerte se encuentra personificada y entrando sin permiso a las casas, irrumpiendo en la juventud de los artistas, quemando libros, cortando árboles, revisando los nombres de sus familiares, de los amigos y de los “anarcos queridos”. La persecución, a través de la búsqueda de nombres, de números de teléfono y de libros

¹⁰ Al respecto, véase: Julia Kristeva, *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1981).

¹¹ Alfredo Zitarrosa, *Guitarra Negra* (LP) (Madrid: Movieplay, 1977; México D.F.: NCL, 1978; Montevideo: Orfeo, 1985; Buenos Aires: EMI-Odeon, 1985).

subversivos, protagoniza el horror de las políticas de vigilancia de la dictadura. Le sigue “La casa”, donde se plantea la contraposición entre la casa del poeta, con la familiaridad de sus amigos y seres queridos, y la casa del presidente, la cual se describe cercada por un muro casi derrumbado. “Uruguay *for export*” debe ser una de las composiciones más desgarradoras en la historia de la poesía uruguaya, porque presenta a Uruguay como una res en el matadero, temblando y agonizando de dolor. Esta referencia poética está vinculada con la economía de un país ganadero, donde el campo es fuente de trabajo de explotación en todo sentido. Asimismo, la presencia dolorosa de la muerte está determinada por la forma sistemática de morir, tal como se desarrolló en ese período histórico. La parte que sigue, “Flor show (por vals)”, tiene como centro la imagen poética de una flor blanca en la naturaleza y resalta la belleza en el tiempo. Posteriormente, “Mis alas” se detiene en la imagen del poeta que se sitúa en sus lugares de juventud y en la percepción de sí mismo y de la rutina. “La mariposa” recorre la imagen de una mariposa encarcelada, digna de libertad, pero que nació para morir. Al igual que las letras anteriores, esta parte refiere también a los temas del duelo y el encarcelamiento, que son núcleos de este poema. “Hago falta” es la percepción del poeta ante el exilio: siente que defrauda a sus compañeros por no estar con ellos y no compartir “la honda preocupación” de sus hermanos. Finalmente, “Exhortación y propósitos” cierra con un encadenamiento de nombres de hombres y mujeres muertos, a quienes va dirigido su canto.

La importancia de “Guitarra Negra” no está sólo en haber marcado el tono, sino que también se incorporó a la sensibilidad propuesta por el metal criollo. En ese sentido, me atrevo a sostener que es fundacional de este subgénero, ya que estableció un corte de marca generacional entre los músicos y sus influencias. Por otra parte, dividió las aguas del metal, identificado con estéticas extranjeras, mediante agrupaciones que decidieron colaborar con o corromper las formas tradicionales del canto popular uruguayo.

3. ¿Quiénes construyen la voz de Zitarrosa en el metal uruguayo?

Anteriormente mencioné que un rasgo común dentro del metal uruguayo es su fusión con el folclore y el canto popular, como formas de búsqueda de una identidad. Volver a lo ya conocido o a las viejas formas de la música es una manera de construir la identidad a partir de un sentido político, poético y también de raíz nacional. Si el heavy metal no tiene una raíz uruguaya, entonces la búsqueda de artificialidad a partir de la reiteración de viejas fórmulas dará como resultado esa hibridez necesaria. La aparición de un sonido genuino, en consonancia con otros, determinará el curso ideológico y estético de una agrupación. Esta raíz también tiende a ser comprometida con la tradición cultural, tanto por los géneros musicales involucrados, los cuales se resemantizan, como también por los relatos que los

integran, todos ellos vinculados con diferentes contextos históricos del país y con ciertas costumbres asociadas generalmente a la ruralidad. La focalización en el ámbito rural no es simplemente destacada a través del sonido y de la introducción de los géneros más identitarios; tiene que ver asimismo con los orígenes de las bandas y con el espacio simbólico donde todavía conviven rastros nacionales. Estos generan un espacio de tensión con las formas de contar la historia, así como con el punto clave de una economía ganadera que caracteriza al país. Estas tensiones son principalmente socioeconómicas y, por ende, el heavy metal toma partido por mostrar los lugares más incómodos de este territorio.

Herrumbre es una banda de heavy metal que cuenta con treinta años de trayectoria en la música uruguaya. Nació en la ciudad de La Paz, en el departamento de Canelones. Sus integrantes son: Pablo Blanco, Ignacio Dos Santos, Marcelo Dos Santos y Mathías Pérez. Su discografía se constituye con los siguientes títulos: *Tiempo arriba y sangre adentro* (1999), *Perros cimarrones* (2002), *Crucifixión* (2010) y *Nomenclator* (2015). Por su parte, Cuchilla Grande es una banda que se ubica dentro del metal criollo. Fue fundada en 1996, en Montevideo y sus integrantes son: Diego Petru, Cristian Freccero, Sebastián Salvo e Iván Franco. Su discografía está compuesta por *Purificación* (2005), *Cuchilla grande* (2014) y *De la tierra al espíritu* (2020); este último, calificado por ellos mismos como un disco de “folclore nacional”. Se ha seleccionado aquí a estas dos agrupaciones por ser de las más representativas dentro del subgénero; sin embargo, son muchas las bandas que retoman las letras y música de Zitarrosa.

La selección anterior también se basa en que esta apropiación poética u homenaje de Zitarrosa tiene tres puntos significativos. El primero de ellos es que, a partir de poner en escena la poética de este emblemático cantautor, se construye una *renovación de los auditorios*. El público de la canción popular no sólo se constituye por los seguidores de siempre, sino que se van integrando generaciones más jóvenes. Muchas veces sucede que, con el metal criollo, los jóvenes tienen contacto con la música popular por primera vez. Por otro lado, traer la tradición a la escena metalera implica una aproximación con la historia de la música nacional y con los orígenes del género, tan dividido y fragmentado en este contexto.

En segundo lugar, *el espacio de la ruralidad* entra en el discurso con la finalidad de señalar la tensión existente entre campo y ciudad, así como las condiciones de trabajo que se encuentran en él. En este punto, es importante tener en cuenta que los integrantes de las dos bandas mencionadas pertenecen a este espacio, donde difunden su trabajo, y contribuyen a difundir músicos y grupos que no están en el centro de la escena metalera ni folclórica hegemónicas.

Por último, esta apropiación permite, en el auditorio de siempre y en el nuevo, la *construcción de agencia política*. La poética de Zitarrosa se instala en este marco con la finalidad de darle continuidad a un compromiso político que, más allá de una mediatización ideológica que quede únicamente en el discurso, alcanza también a la práctica. En ese sentido, estas y otras agrupaciones han contribuido en la lucha política, ya sea colaborando de forma honorífica con organizaciones, o apoyando con su música en eventos de trabajadores y sindicatos. Tanto las redes sociales de Herrumbre y Cuchilla Grande, como la de sus músicos de forma particular, evidencian sus posicionamientos en cuanto a las políticas actuales y su crítica del mercado musical que deja en gran desigualdad al heavy metal, en relación con músicos de otros géneros musicales que consiguen espacios y discográficas con mayor facilidad y visibilidad.

4. Traslación del sentido poético

Como se ha dicho, una de las marcas del heavy metal uruguayo tiene que ver con la introducción del sonido criollo en los conciertos y en los discos. Sin embargo, ambas cosas están separadas: hay un lugar para el folclore y otro para el heavy metal. La fusión no se establece en una sola composición, sino que se le da un lugar específico a lo criollo. El público no protesta, pues ya se da por entendido que estas bandas tienen este pliegue; es decir, que las bandas son el pliegue.

En su primer disco¹², Herrumbre le brinda un tributo doble a Alfredo Zitarrosa. En primer lugar, con la composición titulada “Homenaje a Zitarrosa”, compuesta por una pequeña selección de canciones tocadas únicamente con guitarra criolla y donde sobresale lo instrumental ante la ausencia de voces. Esta canción se encuentra al final del disco, lo cual tiene la finalidad de enfatizar el tributo y le da asimismo un cierre estético que en definitiva es también político. No obstante, esta característica no es exclusiva de este disco. Las variantes instrumentales se presentan como una forma de brindarle una carga poética a todos sus discos. Así, el pliegue de la banda se refleja precisamente en la medida en que la actualización del discurso folclórico y rural en ellos es permanente. Por otro lado, este disco deja entrever la raíz folclórica que estuvo presente en este heavy metal fundacional uruguayo y que se mantiene hasta la actualidad, otorgándole presencia a un metal criollo que se nutre siempre de la correspondencia entre campo y ciudad, con las tensiones antiguas y otras más actuales.

¹² Herrumbre, *Tiempo arriba y sangre adentro* (CD) (Montevideo: Ayuí, 1999).

En ese sentido, el heavy metal de Herrumbre muestra a este territorio y sus problemáticas en correspondencia con la posición política de sus músicos y con la agenda política del momento. En cuanto al sentido estético, es importante señalar también que el primer disco de Herrumbre pone como centro la construcción de un discurso más cercano a lo rural. Esto trae consigo formas de visitar mitos fundacionales, así como relatos orales propios del campo. La simplicidad de poner en escena y en la discografía a las guitarras criollas, con melodías ampliamente conocidas para el auditorio uruguayo, revitaliza las marcas de identidad nacional. Esto no significa que sean recibidas sin ninguna crítica y sin prejuicios a derribar, a partir de las propias composiciones de la agrupación.

“Chamarrita de los milicos” es otra composición de Zitarrosa¹³, ejecutada únicamente con guitarras criollas en los conciertos en vivo de Cuchilla Grande. Al igual que en el caso anterior, esta banda establece un corte tanto en su discografía como en los escenarios, donde el metal criollo no es nada más el resultado de la fusión o un juego con la tradición, sino también un lugar que debe ser distinguido del resto y al que hay que brindarle su propia importancia. Este gesto es lo que también divide a la escena del heavy metal uruguayo. En este caso, el cantar se potencia como arma de lucha, ya que el portavoz de la chamarrita es un soldado pobre del cuartel del Cerrito de la Victoria, barrio obrero en el centro-este de Montevideo. En relación con la estética del metal criollo, es importante aclarar que, en el campo, como espacio de construcción simbólica de las letras, los poderes se centran en figuras cercanas que representan al Estado-nación. Por ello, la figura del soldado pobre cobra una mayor importancia dentro de este espacio: “Los boliches del Cerrito/no son para los ricos (...) cuando cantes pa’ los milicos, /no te olvides que no son ricos”¹⁴. El cuartel es un espacio de reclusión, pero también de ocio y de combate. La figura del soldado cantor tiene una doble interpretación: por un lado, se retoma la tradición de la primitiva poesía gauchesca; y, por otro, se incluye otra carga semántica a través del valor que cobra el tema dentro de la dictadura cívico-militar. Este doblez de interpretación se establece en la medida en que la focalización del soldado está dada por su pobreza y el uso de la voz y la guitarra como arma, pero también en virtud de perder esta solidaridad poética que se le tiene cuando las jerarquías, tanto internas como externas, lo movilizan: “Cuando pasa el presidente/los milicos ya no son gente”.

En esta canción, la relación adentro/afuera determina la construcción de una atmósfera, pero también la del soldado como signo. Adentro el soldado es visto como un

¹³ Alfredo Zitarrosa, *Chamarrita de los milicos / Milico'e pueblo* (Sencillo) (Montevideo: Orfeo, 1970).

¹⁴ Cuchilla Grande, “Chamarrita de los milicos”, en *De la tierra al espíritu* (Canelones: HuGueffen Records, 2020), álbum en YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=g1wQPtdcptM>.

sujeto que sólo quiere cantar y es excluido de los espacios de ocio por su pobreza. Sin embargo, el afuera está determinado no sólo por una posible pérdida de jerarquía, sino que para este entorno todo lo que salga de un cuartel tiene el mismo valor: “aunque salga a hacer mandados/un milico es un soldado”. La tensión entre estos dos factores permite unir dos perspectivas sociopolíticas distintas, así como la relación semántica que existe entre una y la otra. Por otro lado, se instala la reflexión del cambio de sentido entre una etapa fundacional de la nación y otra que trae consigo también una reconstrucción simbólica de ésta. En definitiva, es otra marca dentro del tono, la cual evidencia las grietas políticas de la construcción, destrucción y reconstrucción de la nación. Estas grietas se encuentran tanto en la poética de Zitarrosa como en la de Cuchilla Grande, como forma de marcar dos momentos claves de la historia nacional: la Independencia y la restitución de la democracia.

Una segunda composición de Zitarrosa, ejecutada por Cuchilla Grande y que tomo aquí es “A José Artigas”¹⁵. Es evidente que, al tomar los temas de campo, combate y sujetos de la ruralidad, la figura del prócer oriental no debía estar alejada¹⁶. A diferencia de otras composiciones del canto popular uruguayo, lo que se elige en esta ocasión es al Artigas “traicionado”. Sea cual sea el momento en el que se elige hacer referencia a la patria, es para mostrar la derrota de ésta: “Patria sola y patria/patria sola y muda”¹⁷. Esta referencia corroe los ideales nacionalistas, desde los cuales comúnmente se privilegia la mirada del triunfo y la heroicidad. Traer el tópico de la derrota es una forma de distanciarse del simple homenaje, a la vez que da vida dentro de estas poéticas a nuevas discusiones sobre los símbolos patrios, así como sobre la necesidad de reconocimiento de otras maneras de concebir la historia. La presencia y renovación de un auditorio permite que los discursos anquilosados entren en crisis, de la misma manera que ocurre con las formas en las que ellos se emiten. Estas interrogantes ya no sólo se encuentran del lado del canto popular, sino también dentro del metal criollo que absorbe estos signos para cuestionarlos ya simplemente desde la forma.

¹⁵ Alfredo Zitarrosa, *A José Artigas / La desvelada* (sencillo) (Montevideo: Sondor, 1966).

¹⁶ Es importante resaltar que la imagen del prócer uruguayo ha sido alterada a lo largo de la historia. En este contexto cobra un significado asociado a la rebeldía y a la lucha por y con “los de abajo”. Además, esta versión de José Gervasio Artigas fue censurada en gran parte del siglo XIX.

¹⁷ Cuchilla Grande, “A José Artigas”, en *Purificación* (CD) (Buenos Aires: Del Imaginario Discos, 2005).



Como se viene afirmando, la reconstrucción de la patria desde lo simbólico implica también otra mirada de la ruralidad. “Vea patrón” es una composición de Aníbal Sampayo y que Alfredo Zitarrosa popularizó rotundamente¹⁸. Lo singular de esta canción es que ha sido versionada por varias bandas de heavy metal a lo largo de la historia; y no sólo por las del metal criollo. Anteriormente se explicó el porqué de la presencia del campo en este subgénero, pero en la letra de esta canción no sólo se está ante la presencia del peón como trabajador, sino además ante el uso del cuerpo del sujeto que se encuentra en el contexto rural. Estamos ante un sujeto que está bajo el yugo de la economía del país, pero, a diferencia de lo que ya se vio con el soldado, en este caso se encuentra totalmente desarmado. Ni siquiera puede aspirar a la poesía o la guitarra como armas, porque no es dueño ni de su dignidad. Esta letra hace hincapié en la mirada del patrón de manera imperativa, porque es él quien toma las decisiones de toda la corporalidad y conciencia del trabajador. Cuando se afirma que este sujeto, el peón, no tiene dignidad, se hace referencia a esta condición a partir de la entrega y la pérdida: entregar su cuerpo al trabajo duro del campo implica su constante alienación. En

¹⁸ Alfredo Zitarrosa, “Vea patrón”, en *Milonga madre* (LP) (Montevideo: Orfeo, 1970).

consecuencia, el peón es caracterizado como una “sombra que tiritita tras sus reses”, “huella y harapos, comiendo a veces”, “esa sombra que levanta sus galpones”, “esa sombra carne al sol que le rotura”¹⁹. La reiteración de la sombra, como algo sin identidad ni subjetividad, enfatiza la idea de conversión de sujeto a sombra a partir de la dureza de su trabajo. La perspectiva elegida desde lo poético se instala en ver el deterioro gradual del cual el patrón no es consciente, pero sí cómplice junto con otras formas de esclavización. De ahí la exigencia del poeta por señalar la degradación de la materialidad del cuerpo. El poeta habla por el peón porque tiene la dignidad de la palabra, mientras que el patrón únicamente tiene la posesión del trabajo, sin la apreciación de la vista ni de la escucha. Este resultado del trabajo alienante del campo se construye también a partir de la imagen de Cristo: “esa sombra, como un nuevo Cristo que anda/piedra en el pecho, cruz en la espalda”.

Uno de los aspectos más importantes del subgénero de metal criollo es que trae al ágora de discusión las formas de mercantilización de la vida y del cuerpo. La distancia histórica entre la denuncia de la canción popular y el heavy metal permite traer las inquietudes políticas conocidas, pero hacia otras sensibilidades, aunque también señala que las viejas formas de sometimiento todavía guardan su lugar en el mercado, en el campo y en las sociedades. El sacrificio del trabajador o el sacrificio de su cuerpo por el trabajo es un punto que llega al extremo en “Guitarra Negra”, porque en este caso el cuerpo como signo pasa a ser un elemento de distorsión entre la vigilancia y la persecución, y entre la tortura y la desaparición.

5. Conclusiones

La poética de Zitarrosa instaló una estética específica en el heavy metal uruguayo, dándole identidad a partir de sus letras, de sus momentos históricos y a través de sus representaciones nacionales. Esta marca hizo posible que varios de sus subgéneros pudieran construir un discurso común, para otorgar a su vez una huella distintiva a otras manifestaciones que se encuentran también dentro de este territorio. En ese sentido, dicha poética creó un mapa simbólico de solidaridades y tensiones, no sólo dentro del subgénero del metal criollo, sino también en relación con el folclore.

A través de la apropiación de las letras, el metal criollo crea otras trincheras de resistencia que comulgan ideológicamente con el marco que las antecede. Así, más que establecer divisiones dentro del subgénero, ello crea fortaleza para establecer puentes desde

¹⁹ Herrumbre, “Vea patrón”, en *Tiempo arriba y sangre adentro* (CD) (Montevideo: Ayuí, 1999).

lo crítico y lo reflexivo, llevando consigo tanto la poética de origen como las nuevas versiones y los nuevos públicos. Los tonos de este metal criollo son determinados por esta poética que pone el foco en el pueblo, la ruralidad, el duelo y la derrota histórica. La oscuridad de estos temas queda sostenida por la brecha que abrió Zitarrosa como artista representativo de una época con valores en crisis. De ese modo, lo que marcó a una generación impulsó a otras que convirtieron a esta poética en una nueva posibilidad de construir discurso y militancia a través de la música. En este sentido, es importante enfatizar que el heavy metal aún sigue siendo un género marginal. Así como en sus comienzos escapó a la censura, todavía hoy sigue escapando de otros oídos.

Dejar que la noche entre por todas las ventanas es una forma de construir una poética propia, lo cual implica el trazado de un mapa geográfico, así como de una sensibilidad compartida. La historia está cargada de detalles sensibles que afloran cada vez que estas letras están presentes en los escenarios, en los discos, en las manifestaciones políticas y, sobre todo, en los espacios íntimos donde también la cultura está presente. La casa es el hogar, la región y el género musical que buscan desde la identidad construir memoria a través de la poesía, y restituir triunfos desde la comunidad y sus afectos.

La noche no entrará por las ventanas en virtud del temor; lo hará para mostrar los pliegues del lenguaje.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1983). *Comunidades imaginadas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Gilio, María Esther (20 de enero de 1989). *Una voz en el ruedo*. Brecha.

Ibargoyen, Saúl (2017). *Alfredo Zitarrosa: la voz de adentro*. Recuperado el 10 de julio de 2021

<https://palabravirtual.com/ibargoyen/index.php?ir=zitarrosa.php&idp=1013&show=libro>

Kristeva, Julia (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.

Possamay, Luciana (1986). *Hombre, canto, destino*. Recuperado en 8 de agosto de 2021 <https://palabravirtual.com/ibargoyen/index.php?ir=zitarrosa.php&idp=1013&show=libro>

Rama, Ángel (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.

Williams, Raymond (2019). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Discografía consultada

Zitarrosa, Alfredo (1977) *Guitarra Negra*.

Herrumbre (1999) *Tiempo Arriba y sangre adentro*.

Cuchilla Grande (2005) *Purificación*.

----- (2019) *Chamarrita de los milicos*
<https://www.youtube.com/watch?v=lbDZljoNJGk>