

Tabaré Etcheverry: la formación de un intérprete popular

Tabaré Etcheverry: the formation of a popular singer

JUAN CARLOS ALBARADO

(UDELAR-FHCE)

jcalbara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5542-755X>

ABSTRACT: A personal library is formed not only by the readings that this or that author or performer has been able to do in their life: radio, the written press and songbooks are also part of their universe. The present work attempts to show how the «library» of Tabaré Etcheverry, a somewhat overlooked interpreter of that musical movement of the 60s and 70s of the last century, which was called Canto Popular Uruguayo (Uruguayan Popular Song), could have been formed -at least partially-. In this way, a panorama is glimpsed that takes into account not only the interpersonal relationships of a composer or his musical background, but also other factors that, sometimes, are forgotten or minimized when thinking about the training or background of the artists.

KEYWORDS: Music in Uruguay, Uruguayan popular song, folklore, songbooks, Tabaré Etcheverry

RESUMEN: Una biblioteca personal se forma no solo por las lecturas que tal o cual autor o intérprete haya podido realizar en su vida, también forman parte de su universo otras manifestaciones culturales que deben ser tenidas en cuenta: la radio, la prensa escrita, los cancioneros, entre otras cosas. El presente trabajo intenta mostrar cómo pudo haberse formado -aunque sea parcialmente- la «biblioteca» de Tabaré Etcheverry, un intérprete algo soslayado de aquel movimiento musical de la década del 60 y el 70 del pasado siglo, que se denominó Canto Popular Uruguayo. De esta forma se vislumbra un panorama que tiene en cuenta no solo las relaciones interpersonales de un compositor o sus antecedentes musicales, sino también otros factores que, en ocasiones, son olvidados o minimizados a la hora de pensar en la formación o los antecedentes de los artistas.

PALABRAS CLAVE: Música en el Uruguay, canto popular uruguayo, folklore, cancioneros, Tabaré Etcheverry.

INTRODUCCIÓN

José Francisco Etcheverry Tort, nació en el departamento de Cerro Largo a pocos kilómetros de su capital, Melo, en 1945 y falleció, muy joven, a los 32 años, en Montevideo, el 21 de abril de 1978. Fue un músico y compositor que se integró hacia la década del sesenta al movimiento musical uruguayo. En poco menos de diez años graba seis discos y deja un número importante de canciones inéditas que póstumamente fueron recogiendo bajo el título: *Tabaré Etcheverry, Antología*, sumando un total de siete discos, más otros dos: *Por siempre Tabaré* y *Lo mejor de Tabaré Etcheverry*. Ningún estudio de largo aliento se ha consagrado a su obra y en general solo pueden hallarse

críticas sobre sus discos en los respectivos años de edición¹. Tampoco existe una biografía sobre él. En 2018 publiqué un adelanto de su biografía en la revista de Rio Grande do Sul, *Letras De Hoje. Estudos e debates em lingüística, literatura e língua portuguesa*.

Tabaré Etcheverry, nombre que adoptó desde su primer disco, fue reconocido por distintas figuras como uno más de los integrantes del movimiento musical de su época, por ejemplo: Alfredo Zitarrosa, Rufino Mario García, Carlos Molina, Washington Carrasco, entre muchos otros.

No es posible ampliar en este artículo la información sobre su vida y obra. Y, en consideración al espacio que debo emplear iré directamente a la pregunta que motiva este trabajo. ¿Cómo se forma el cancionero de un autor? Responderla, para el caso de uno, podría ayudar a responderla, al menos en parte, para el caso de los demás que compartieron lugar, tiempo e incluso ciertas estéticas e ideologías. Claro está que hay un componente invisible formado de experiencias personales, gustos particulares y eventos fortuitos que es imposible evidenciar; ese conjunto de cosas se va con el autor, incluso en los casos que hubiese muchos testimonios o una autobiografía, que no es este. Pero hay otras experiencias más evidentes, algunas comunes en muchos de aquellos que compartieron un tiempo y un espacio, y que son hasta cierto punto quizá más accesibles. En este caso trataré de señalar algunas de esas experiencias comunes: aquella música y la literatura que formaba parte de la tradición rioplatense, que confluyen en determinado espacio y tiempo, y que se pueden volver de conocimiento más o menos común para un individuo que esté, asimismo, más o menos atento a esto, el auge de la radio como fenómeno de comunicación masiva, y la propagación de los cancioneros que incluían textos de autores nacionales e internacionales.

UN POCO DE HISTORIA MUSICAL: SOBRE EL CANTO POPULAR URUGUAYO

En la década del sesenta se robustece en el Uruguay el término «Canto popular». Es posible suponer que el uso de este sintagma por parte de José Carbajal como nombre de su disco, en el año 1969, sea el mejor ejemplo de la concreción de algo que ya existía desde la oralidad. Aunque, en sus orígenes, esta fórmula riñó con otras tales como «Canto criollo», «Folclore», «Nueva canción popular» y «Canción de protesta» que, a su vez, desencadenó expresiones como «Canción propuesta», «Canción de texto» o provocó con fuerza la vuelta del concepto «Cantar opinando», que se gestara, según Ángel Rama, en el siglo XIX con Bartolomé Hidalgo, y le diera letra luego al famoso personaje de José Hernández. Rama propone que Hidalgo «pudo haber dicho primero: “*porque yo canto opinando, que es mi modo de cantar*”» (1998: 55)^{2,3}. De modo que, pese a no

¹ El día 15 de agosto de 2023, bajo la dirección del Prof. Dr. Pablo Rocca, defendí y aprobé mi tesis de maestría cuyo título fue «Tabaré Etcheverry, un breve cantar. Vida y obra de un intérprete popular». El tribunal estuvo compuesto por los profesores Dra. Magdalena Coll, Dr. Gustavo Remedi y Mag. Yamandú Acosta. A la fecha el trabajo no se ha editado aún. Este artículo, modificado para esta publicación, formó parte del capítulo 1.

² En rigor, el verso de la undécima estrofa del canto 1 de *La vuelta de Martín Fierro* es «pero yo canto opinando» (Hernández, 1972: 130).

³ «Bartolomé Hidalgo: surgimiento del poeta de la revolución», es el capítulo 3 del libro, de 1976, *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Calicanto, y fue publicado originalmente en *Marcha*, el 8 de noviembre de 1963, bajo el título «175 velitas para Bartolomé Hidalgo». Aquella idea de Rama le sirvió a Hugo García Robles para su libro de 1969, *El cantar opinando*, Alfa, Montevideo. Luego, sin mayor aclaración, en 1997, Carina Blixen incorpora el concepto a su trabajo *Idea Vilariño: una poética de la intensidad*, con la leve salvedad de llamarlo «decir opinando» (Raviolo y Rocca, 1997: 104).

existir más que en idea hasta el verso de Martín Fierro, la opinión en el cantar está asociada con el origen de la literatura rioplatense. No sin conflictos, diferentes posturas o simplemente con matices respecto a la concepción artística, esta y aquellas etiquetas se fueron aunando, podría decirse que casi naturalmente por la fuerza de la economía del lenguaje, hasta legarnos una muy general, la que se fosilizó en un sustantivo doblemente adjetivado: Canto Popular Uruguayo [en adelante CPU]. Pasado ya más de medio siglo de esta primera aparición formal no parecería muy atinado buscar, o incluso intentar reivindicar, otros nombres. Este movimiento, pese a sus aristas y formas, en ocasiones poco vinculadas entre sí, ha ido decantando con el tiempo un nombre que el uso frecuente ha impuesto. Sería posible, eso sí, explicar una cierta evolución, intentar rastrear a partir de qué momento se empieza a usar el término con mayor fuerza y, finalmente, establecer qué diferencias guarda con los demás, si es que, al fin y al cabo, guarda alguna.

MÚSICA POPULAR

En primera instancia se debe comprender que este movimiento se vincula estrictamente con la canción, es decir, el músico no apelará únicamente a un instrumento para la composición, sino que incorporará su voz, o hará de esta también un instrumento. En este sentido no existiría contraste con lo que ya proponía el intérprete, por ejemplo, de una payada. Pero, para este caso en particular, deberían ser anotadas algunas particularidades. La primera estaría dada por el momento en el que emergen los nuevos intérpretes. Su irrupción se da a mediados del siglo xx. La segunda tiene que ver con la relación que establecen con una literatura previa. Estos tienen ya una base literaria más amplia desde donde partir, de la que se nutren y a la que, en ocasiones, apelan para su propio repertorio que no es repentista, aunque en ocasiones finja serlo. Toda la literatura gauchesca, el modernismo literario, y el nativismo; fenómeno que replica lo que sucedía en España en relación, por ejemplo, a la poesía de Miguel Hernández musicalizada e interpretada por Joan Manuel Serrat. Y, la tercera, es el paulatino avance respecto a la habilidad en el uso de un instrumento musical en particular, la guitarra, acompasando esto con la evidente necesidad del perfeccionamiento técnico en el canto.

Junto con lo musical, un primer aspecto importante y necesario es la reflexión sobre lo popular. El concepto es complejo y, en ocasiones, ha sido trivializado por su uso continuo e indiscriminado, mucho más si trata de su adscripción a lo musical. Lauro Ayestarán, reflexionando a propósito de la figura de Carlos Gardel, advierte que «por debajo de la capa culta o erudita, por encima de la capa folclórica, se desliza una música que se ha dado en llamar “popular”» (2014 [1960]: 109). Si bien Ayestarán señala que el adjetivo es poco acertado –y propone el de «mesomúsica» que acuñara Carlos Vega–, asume que aquella expresión da cuenta de la existencia de otro tipo de música que, si bien no se corresponde estrictamente con la culta, tampoco lo hace con la folclórica, aunque se relaciona, y en parte depende de ambas⁴. En síntesis, lo popular se hallaría, al menos en esta primera etapa, en ese espacio difuso entre lo folclórico y lo culto. No es demasiado complejo comprender qué entendemos por música culta en el Uruguay. Como propone Coriún Aharonián, esta se codifica y se transmite por escrito para luego ser decodificada a partir de la lectura de una partitura lo que le otorga gran exactitud a la interpretación.

⁴ Sobre la evolución de este concepto de «mesomúsica» y sus aplicaciones a la poesía véase Rocca, 2017.

Sin embargo, el folklore presenta la dificultad de que su transmisión es oral, o de oído para lo musical, y la codificación en partituras es inexacta (2010: 6). Para Ayestarán puede considerarse folklórica, y a su vez popular, la música comprendida dentro de cuatro grupos que conviven, o al menos convivieron a lo largo de los siglos XIX y parte del XX, a saber: danzas y canciones rurales rioplatenses, entre las que encontraríamos el Estilo, la Cifra y la Milonga, así como el tango, luego, como ejemplar de extracción ciudadana; danzas y canciones del Fandango Riograndense, como la Chimarrita; los textos provenientes del cancionero español, que sobreviven como canciones infantiles; y aquellas danzas relacionadas a lo africano que fraguan el Candombe (1967: 7-28). Para este musicólogo, los cuatro grupos conformarían el folklore uruguayo cuyas características coinciden poco o nada con la música denominada culta. Por su parte, Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies serán más tajantes a la hora de definir el folklore uruguayo expresando que este no existe pues ninguna tribu autóctona legó nada de su música a la posteridad. Ellos prefieren hablar simplemente de «música popular» (1983: 15).

Pero ¿qué es lo musicalmente popular para el medio siglo XX uruguayo? Sin duda, la máxima expresión popular es el tango. No solo en el Uruguay, sino en el Río de la Plata. Su origen humilde a finales del siglo XIX, vinculado a los estratos sociales más bajos y relacionado con formas musicales como el *tango andaluz*, la *danza cubana*, la *milonga* o el *candombe afrocriollo* dan cuenta de una «una cronología (...) que arranca con la habanera, pasa por la milonga y culmina con el tango. Algo así como un proceso de adaptación progresiva que se cumple en el Río de la Plata en poco más de tres décadas» (Rivera, 1976: 19-29).

A partir de la década del cincuenta la corriente payadoril y el tango se verán complementados por una tercera forma musical y de la canción, denominada, en primera instancia, «folklore», por contagio de lo argentino que, en un claro intento de distinción, se lo llamó también «canto criollo». Es significativo que, esta última fórmula que supuso un intento de alejamiento respecto a lo que provenía de la otra orilla, perfectamente pueda hacer referencia a cualquiera de los tres movimientos mencionados, lo que implica quizá una primera confusión que, a lo largo de las décadas del sesenta y setenta se fue dirimiendo para reestablecerse nuevamente en los ochenta con un nombre definitivo, al menos, en este lado del Plata. Otros términos que buscaron su lugar y sirvieron al menos momentáneamente para establecer distinciones fueron aquellos que buscaban diferenciar la música que se originaba en un ambiente rural producto de un autor no capitalino y la música de la ciudad, es decir, de Montevideo. Para esto se acuñaron los términos hoy perimidos de «folclore de extracción rural» y «folclore de extracción ciudadana».

Ciertamente, como se intentará mostrar, desde la década del cincuenta hasta la del ochenta podría apreciarse un claro proceso de identificación entre una y otra de aquellas capas que propone Ayestarán. Como se indicó, el tango es sin duda alguna la primera manifestación musical en el Río de la Plata que se transforma en popular. Además de lo estrictamente musical, otros dos factores, relativamente ajenos, inciden directamente en esta popularización. Por un lado, la aparición de folletos, o librillos –de los que se hablará más adelante– que operaban de forma simultánea al fenómeno musical y lo maximizan dando a conocer las letras, en ocasiones con indicación de ritmos, de aquellas canciones que, gracias a estas publicaciones, por más rudimentarias que fuesen, cobraban un cierto prestigio extra. Por otro lado, es innegable el impacto que tuvo la aparición de la radio para la definitiva consolidación del fenómeno musical que, hasta entonces, solo podía apoyarse en las apariciones en vivo de los intérpretes. La radio, como objeto doméstico, y pese a su costo económico oneroso al comienzo,

se incorpora rápidamente a nuestra geografía. Uruguay fue uno de los primeros países en reconocer su valor y aprovecharlo. Ya, para fines de la década del treinta, las radiodifusoras pasaron de nueve a veintitrés, aunque el vínculo directo entre emisor y receptor aún era preponderante. Las grandes multitudes que se agolpaban en los teatros o en cualquier lugar donde se improvisara una sala de radiodifusión llevaron casi naturalmente a la creación de las fonoplateas que, durante la década del cuarenta y cincuenta, llegaron a su esplendor (Maronna, 2022: 19)⁵. La presencia de un músico o cantor en una fonoplatea podía significarle el inicio de una exitosa carrera. A estas se presentaban desde actores hasta cantantes de tango o payadores. Estos últimos especialmente revitalizados en el medio siglo veinte.

Respecto a la payada, en los cincuentas se acercó de forma más sistemática a la urbe. De manera escasa se menciona la llamada Cruzada gaucha, como una de las primeras manifestaciones de esa nueva sensibilidad que buscaba el contacto con la tradición gauchesca cuya historia apenas pasaba del siglo en nuestro suelo. En una nota sin firma para la revista *a b c de lo nuestro*⁶, se propone que, en el año 1955,

esta actividad (...) propició el resurgimiento de la música criolla, dado el masivo apoyo de público a los cantores criollos y a sus payadas de contrapunto. Al decir de [Dalton] Rosas Riolfo, «la Cruzada gaucha tuvo una finalidad extraordinaria: darle al pueblo el canto de la patria» (1993: 7)⁷.

La Cruzada gaucha, y sus actividades, sobre todo payadoriles, a lo largo del país, pervivieron hasta el año 1967. Es posible, aunque sería objeto de otro tipo de estudio, pensar en la relación que pudo establecerse entre este movimiento de raigambre rural y la ascensión al poder, cuyo punto álgido son las elecciones de 1958, de un gobierno del partido Nacional o Blanco, facción política asociada fuertemente al Uruguay rural, las clases más bajas y, por ende, populares⁸. Aunque, todavía, en ese renacimiento ciudadano, poco importaban las cualidades vocálicas o la perfección del ejecutante de guitarra. Por esa misma época Ayestarán anota tal «reverdecimiento» en uno de sus tantos artículos, publicados entre el año 1944 y el 63 (1967: 10). El ejemplo más notorio de este nuevo impulso es el payador Carlos Molina que no se consideraba diestro con el instrumento (Aharonián, 2007: 56), y tampoco hacía evidente en su canto una preocupación demasiado importante por la voz. Más adelante, para los años ochenta, los músicos que formaban parte del grupo de cantores denominados «populares» darán cuenta de una mayor atención a los registros vocálicos y más pericia a la hora de la ejecución con guitarra. Además, para ese entonces, habrán incorporado o arreglado según sus intereses diversas fórmulas musicales como la Milonga, el Estilo, la Vidalita, incluso se habrá inventado la Serranera y la Litoraleña, dejando atrás, claro que no siempre de forma definitiva, expresiones menos autóctonas como la Chacarera, o el Chamamé, que formaban parte de un repertorio

⁵ Sobre los orígenes de la radio el Uruguay puede consultarse también: Castillo, 1979 y Fablet, Hernández y Taranto, 2022.

⁶ Aunque otras notas sí aparecen con su firma probablemente el autor del texto sea Juan José de Mello, coordinador general de la publicación. Otra mención a la Cruzada Gaucha se encuentra en Olivera, 2014: 67.

⁷ Además del mencionado se reconoce a Emigdio Riverón como otro de los grandes responsables de estos eventos.

⁸ Véase Benjamín Nahum, 1995.

trasladado de la Argentina (véase Martins, 1986: 20-21; Pellegrino, 2009: 50; Nazabay, 2013: 36-37). Un ejemplo que podría estar en las antípodas de la interpretación del mencionado Molina es Daniel Viglietti. Aharonián aclara que

las diversas posibilidades estilísticas de la guitarra se reflejarían en la música de la década del 1960, que estableció un desafío para los instrumentistas de las décadas siguientes, cuando el virtuosismo de músicos populares como Daniel Viglietti se hizo paradigmático (Op. cit.: 12).

En cuanto a la voz y su evolución en el terreno de lo que no era considerado culto ayuda recordar, a modo de comparación, el reconocido trabajo que evidenciaba la de Alfredo Zitarrosa, cuyos orígenes vinculados a la radio le permitieron perfeccionarla para no presentarla en bruto como lo hiciera, seguramente, casi cualquier cantor criollo de los años cincuenta, como por ejemplo Carlos Molina. En este sentido, Tabaré Etcheverry podría pensarse como un eslabón, pues se hallaría justo entre Molina y Zitarrosa, sin ser ejemplo de uno u otro y siéndolo de los dos a la vez. En cuanto a la guitarra, puede compararse la ejecución que realiza Osiris Rodríguez Castillos (otro gran representante de esta transición musical), en su introducción a la canción «Cimarrones», del disco *Pájaros de piedra*, del año 1974 (3m57s), con la muy similar de Etcheverry para la canción «La leyenda del Cerro Largo» (2m31s), del mismo año. Ambas aparentan un aire rudimentario que, tal vez para el caso de Osiris, es un poco impostado. Como se verá más adelante, Etcheverry expresó que no era un buen ejecutante de guitarra, ni le interesaba serlo, postura que lo acerca al payador, pero sus interpretaciones dan cuenta de una preocupación por la voz al punto que compone textos que solo pueden ser cantados con su registro vocálico, como por ejemplo «Tabaré» (Etcheverry, 1971: 3m32s) o «Nordeste» (Ídem, 1984: 3m41s). En estas, el intérprete pasa con facilidad de las notas graves a las más agudas mostrando una plasticidad poco común y, a la vez, haciendo esfuerzos que evidencian un notable entrenamiento de la voz.

CANTO POPULAR

En relación a la fórmula CPU, claramente es muy difícil no caer en reducciones que, por varias razones, facilitan la comprensión de ideas. Hay que tener en cuenta que tal forma de nombrar este fenómeno se ha incorporado desde hace al menos cuarenta años al uso común. Una buena manera de abordarlo sería realizar su historización, como pretende hacerlo, a partir de la percepción de este vacío, Hamir Nazabay (2013: 19). Finalmente, y pese a esto, debemos decir que aquellos que se han ocupado del asunto no lograron aún una concluyente historización del concepto. Ninguno de los autores de la bibliografía más seria que hay al respecto logran esto; Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies (1983), Washington Benavides (1983a), Carlos Martins (1986), Guillermo Pellegrino (2009; 2010; 2014), Luis Bravo (2012), o Hamir Nazabay (2013). Tampoco lo hace, pese al sugerente título *Músicas populares del Uruguay*, el musicólogo Coriún Aharonián (2007). Es importante destacar que posiblemente la acuñación del término haya corrido un buen tiempo por los carriles de la oralidad, los cuales, como sabemos, son difíciles de rastrear, aunque hay algo en lo que todos están de acuerdo, y es que el sintagma se consolida con el citado disco *Canto popular*, de José Carbajal, y que, luego de este, se impone por sobre otras denominaciones del fenómeno musical de la década del setenta. Según testimonio Benavides, y a modo de ejemplo, durante esa década, el llamado «Grupo de

Tacuarembó»⁹, que diera abundante material al CPU, escucha con especial atención la música proveniente de puntos muy distintos, por un lado, la música que venía desde el Brasil, la Tropicalia, y, por otro, la corriente que tenía por maestro al francés George Brassens, que en España se llamó «Canción de Autor» y «Canción de texto» y cuyos representantes más destacados fueron Paco Ibañez y Patxi Andión (Techeira, 2010: 36)¹⁰. De esta manera, y momentáneamente, también llegaron a emplearse aquí, al menos, estas dos últimas formas.

Para los años ochenta el uso de la fórmula CPU ya es común y casi indiscutido. Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies titulan, en julio de 1983, *Canto popular uruguayo*, el libro que podría entenderse como la primera reflexión crítica cuya temática refiere específicamente al tema¹¹. A su vez, y como síntoma parcial de lo que se gestaba, en agosto de ese mismo año aparece en la capital la revista *Canto Popular*, dirigida por Nelson Caula. Este proceso de ratificación crítica del fenómeno se extendió incluso al siglo próximo porque, exactamente treinta años después de aquella publicación de Fabregat y Dabezies, Hamir Nazabay publica, *Canto popular. Historia y referentes*, el trabajo más extenso sobre el tema. Todo esto, a pesar de que ni a los propios intérpretes, en su momento, les quedara claro de qué se hablaba cuando se hablaba de CPU. A este respecto, puede tomarse como ejemplo una entrevista realizada por Mario Benedetti a Daniel Viglietti para la revista *Crisis*:

M.B. –¿Cómo preferirías definirte? ¿Cantante folklórico, cantante popular, cantante de protesta, cantautor, cantante a secas?

D.V. –Yo diría músico. Tengo claro lo que no soy. Por ejemplo, no creo que sea un cantante de protesta, ni un cantante popular. ¿Qué acepción le damos al término popular? ¿Qué es un cantante popular? Puede ser cantar por su pueblo; pero puede depender también de un modo muy comercial de manejar las cosas. Por eso prefiero decir que soy un músico que compone canciones (1974: 28)¹².

La pregunta de Benedetti busca una aclaración, pero, evidentemente, Viglietti prefiere desmarcarse de un rótulo que luego lo sobrepasó. Es posible aceptar que durante los primeros años y hasta casi el final del siglo xx uruguayo –tomando como simbólico final de siglo el comienzo de la era democrática en 1985– «lo popular» se definía en relación a las clases sociales que producían y a su vez consumían tal o cual producto artístico, es decir, las clases bajas o, siguiendo algunas premisas de Néstor García Canclini, las subalternas (1997 [1995]: 66). Estas eran las productoras y consumidoras

⁹ Carlos Alberto Martins (1986), llamó «El grupo de Tacuarembó» a esta asociación entre literatos, pintores y músicos, reunidos en torno a la figura del profesor y escritor Washington Benavides. Integraban este grupo Eduardo Labarrios, Numa Moraes, Eduardo Darnauchans, Carlos Benavidez, Eduardo Milán y Víctor Cunha, entre otros (véase también Techeira, 2010: 35).

¹⁰ Respecto a lo ocurrido en España y sus posibles denominaciones puede consultarse el trabajo de Roberto Torres Blanco (2005: 223-246). Este autor pretende, al final del mismo, llamar a este movimiento «Canción protesta». Otro polo posible para analizar este fenómeno sería Chile, allí también se habla de «Canto popular». Sin embargo, los musicólogos e investigadores González y (2004), no proponen un antecedente concreto anterior al rioplatense con respecto al uso de esta nomenclatura.

¹¹ Al parecer el libro tuvo cierto éxito pues un mes después ya contaba con una segunda edición.

¹² Ese mismo año Benedetti publica la entrevista completa en el libro *Daniel Viglietti*, que, a su vez, es la base del de 2007, *Daniel Viglietti, desalambrado*.

de la música que, como en el caso del tango, era considerada popular. El contraste estaba dado, evidentemente, por la música denominada académica o culta. Luego, a comienzos de la década del ochenta «lo popular» varía su entidad pues constituye un conjunto de manifestaciones musicales muy amplias, algunas de ellas compuestas por individuos con formación académica, pero con poder de convocatoria masivo. Es decir, la música popular, en los últimos tres lustros del siglo, tenía que ver con ese poder de convocatoria y el público que pudiera movilizar. Convirtiéndose así en un producto de consumo muy amplio, difícilmente asimilable a una sola clase social. Ese proceso de transformación identitario de la música se gesta a lo largo de la década del setenta.

Volviendo al caso citado, es poco probable que alguien pudiera haberle negado la ciudadanía de cantante popular a Viglietti en los setenta u ochenta. Si bien queda claro que el concepto no le agrada o, al menos, no se adecua a la idea que este músico tiene acerca del movimiento que, deseándolo o no, integra. Es extraño también que, habiendo sido juez y parte, en 1969 de la antología *La canción protesta*, pocos años después ya tenga, o aparente tener, la convicción de no pertenecer a ese grupo, a pesar de los cuatro textos suyos que lo colocan entre los más representados en esa publicación que contiene en total treinta y dos canciones de veintidós autores; también Zitarrosa cuenta con la misma cantidad de textos y los dos solo son superados por Washington Benavides con cinco letras aunque, en cuatro de ellas, comparte la autoría con Héctor Numa Moraes¹³. Un año después de que apareciera esta entrevista Elías Turubich le cede a Benavides un espacio en la programación de La Radio, CX 30. Este último llama, sintomáticamente, *Canto popular* a su emisión, que luego se complementó con *Trovadores de nuestro tiempo*. Ambos, según testimonio de Benavides, estuvieron al aire durante veinte años (Techeira, 2010: 37-38). Es probable que el nombre del primero, en una época en la que la radio era el medio de comunicación masivo por excelencia, haya contribuido definitivamente a consolidar aquella la fórmula.

Tal vez, pueda hallarse un atajo hacia esta caracterización si tenemos en cuenta el intento que realiza Ayestarán, en el año sesenta, por explicar la figura de Carlos Gardel. Figura que queda, según el musicólogo, ubicada en medio de la capa culta y la popular (Op. cit.: 109-112). Claramente Gardel no pertenecía a un estrato ni a otro, y generaba un vacío conceptual que se prestaba a la exploración y que, sobre todo, pedía ser nombrado de alguna manera. Puede pensarse, entonces, al «zorzal criollo» como un claro antecedente de los que llegaron después. Sería difícil, por ejemplo, no recordar la familiaridad en la estampa que adoptó en su trayectoria artística Alfredo Zitarrosa. La seriedad, el traje, a diferencia de los ponchos o la vestimenta campera usual, el peinado a la gomina e incluso el separarse de su guitarra para concentrarse únicamente en el canto. A propósito de la figura de Carlos Gardel y su ejemplar modo de presentarse, Edmundo E. Eichelbaum señala que este asumió con lucidez la elaboración de un personaje que se construyó desde el discurso, el físico y la vestimenta (1977: 1584). Esto mismo observa Idea Vilariño refiriéndose a figuras que pueden ser entendidas incluso como antecedentes de Gardel. Según Vilariño –quien recoge en su libro sobre el tango un fragmento del trabajo de

¹³ El resto de los autores son: Víctor Lima, Roberto Cabrera, Eliseo Salvador Porta, Martín Ardúa (Julián Murguía), Juan Capagorry, Serafín J. García, Yamandú Palacios, Óscar del Monto, Carlos Porrini y Julián García con un solo texto, Osiris Rodríguez Castillos, Rubén Lena, Carlos Molina, Marcos Velázquez, José Carbajal y Jorge Salerno con dos. En algunos casos, al igual que W. Benavidez y Numa Moraes, dos autores comparten la autoría de un texto.

Eichelbaum—, el milonguero o payador urbano, le da paso al hombre del tango. Higinio Cazón y Gabino Ezeiza son ejemplos de este eslabón entre campo y ciudad, payadores que truecan las *pilchas gauchas* por el pantalón, la camisa, el saco y la corbata, prendas asociadas claramente a la urbe (1995: 11)¹⁴.

En esta posición cuasi indefinida en la que queda el canto, que consta de letra y música compuesta con anterioridad a la ejecución con guitarra, durante los sesenta y luego en los setenta, se nota que estriba la dificultad de su nominación. El canto repentista sigue su camino, a la par, y luego formará parte también de aquello que se engloba en el sintagma en cuestión que empieza a competir con otras convenciones para nombrar aquello que «se hacía acá». Y, en realidad, eso que «se hacía acá» se transforma paulatinamente en un Movimiento¹⁵. Movimiento que necesitaba un nombre dentro de los que ya se manejaban. Rubén Castillo propone que precisamente Tabaré Etcheverry «fue de los primeros en hablar de canto popular» (1984: 32), aunque ningún crítico ha tenido en cuenta este testimonio como un antecedente. Es importante recordar que, a dos años del disco de El Sabalero, Tabaré utiliza la fórmula en cuestión en la contracubierta de su primer disco: «Hace ya un tiempo tenía la idea de llevar al disco páginas del canto popular que conforman mi repertorio» (1971: Contraportada). Acaso esto es sintomático, aunque también utiliza estos términos para referirse a sí mismo cuando entiende que ha nacido en él el cantor profesional. A diferencia de Viglietti, Etcheverry acepta al rótulo.

Como se expresara antes, un hito fundamental que vuelca la balanza en favor de la fórmula «CPU» es la utilización de la misma, o parte de la misma, como título de un disco. Esto es un indicio de algo que se había instalado ya, al menos, en la órbita de los compositores. Como antecedentes de Carbajal, Nazabay propone hablar de una primera generación de cantores populares «Osiris Rodríguez Castillos, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau, Víctor Lima, Rubén Lena, etc.» [Sic] (Op. Cit.: 21), que buscaron principalmente crear un cancionero local —aunque no se llaman a sí mismos sino con otras fórmulas como, por ejemplo, «cantor criollo»—. Esta importante y decisiva búsqueda de lo local está ratificada al menos por dos testimonios concretos. El primero, o uno de los primeros, en tomar conciencia de la necesidad de un cancionero local es Rubén Lena según se narra en su biografía, escrita por Guillermo Pellegrino. El libro comienza con la ocurrencia de Lena, en 1959, en el aeropuerto de Caracas, respecto a seguir haciendo «canciones para que las cante el pueblo» (2009: 7). Dicho así parece una especie de revelación, pero en realidad no lo fue, al menos completamente, sino que fue una forma de entender un programa, incluso financiado por la OEA (Organización de Estados Americanos). Otra referencia respecto a esta toma de conciencia aparece en el libro *Sonidos y silencios*, de Rubén Olivera, y le corresponde a Anselmo Grau en su pasaje por Chile, en el mismo año, aunque, lamentablemente, Olivera no amplía el dato (2014: 68).

Queda claro que la década del cincuenta implicó nuevas búsquedas en el campo de la música. Se abandonan lentamente aquellas manifestaciones folclóricas provenientes de la Argentina, se lleva adelante una revalorización de la tradición vinculada a la poesía gauchesca en su carácter repentista y puramente oral y, lentamente, se asume la necesidad

¹⁴ La primera versión de este trabajo se publicó en Buenos Aires, por el Centro Editor de América Latina, en el año 1981. Antes, en 1965, Vilariño había publicado también en Buenos Aires, por la editorial Schiapire S.R.L., *El tango. La forma, temas y motivos*.

¹⁵ Coriún Aharonián (2007: 23) habla de este como de un «nuevo movimiento de música popular».

de elaborar un cancionero propio, con bases musicales aparentemente más próximas y referencias locales que contactaran de forma más directa con la sensibilidad del receptor uruguayo: «Cantarle a una luna tucumana sin haber visto nunca una luna en Tucumán era una cosa que no tenía mucho que ver» expresó Washington Carrasco, en una de las entrevistas realizadas para la serie documental *Historia de la música popular uruguaya* (2013: 3:30 min.). De modo que, lo importante o lo poetizable pasaba paulatinamente a ser lo local que contaba, claro está, con una geografía, una historia y una sociedad que reclamaban su lugar en la canción.

Por su parte, la década del sesenta supuso la consolidación de los nacionalismos latinoamericanos, en gran medida acicateados por una creciente polarización entre aquellos que se plegaban a los postulados políticos que derivaron de la victoria de la Revolución cubana y los que ocuparon la vereda opuesta manifestándose básicamente en contra del comunismo y sus seguidores. Esta polarización, como sabemos, derivará en las feroces dictaduras de los setenta que afectaron a varios países de América Latina, entre ellos, Uruguay. La Revolución cubana, que se gestó a lo largo de casi toda la década del cincuenta, es el gran acontecimiento que marca esta nueva forma de comprender Latinoamérica. El éxito de la misma, repercutió, a su vez, en casi todos los países del sur a lo largo de los años sesenta. De forma tal que puede decirse con seguridad que se configuró como una brújula para los intelectuales de este lado del mundo¹⁶.

En el Uruguay, el comienzo de la dictadura militar podía vislumbrarse ya con nitidez en el año 1968 (Caetano y Rilla, 1987: 13). Este es el año en el que se evidencian diferentes crisis en el país. La crisis económica oficia como detonante de la política que repercute, a su vez, en lo social, mientras Jorge Pacheco Areco asume las responsabilidades del poder tras el fallecimiento repentino del General Óscar Gestido (Albistur, 2012: 23-24). El 68 es el año de las grandes movilizaciones estudiantiles, cuando la juventud uruguaya dio cuenta de un protagonismo inusual hasta el momento¹⁷. Ningún intelectual o artista con mínima sensibilidad, por más joven que fuese, podía ser ajeno a esta realidad cuyos horizontes se cargaban de incertidumbre, pero que brindaban, al mismo tiempo, material y nuevos motivos para la canción, por ejemplo, la de lo latinoamericano.

Los años setenta suponen la confluencia, en lo musical, de diversas corrientes que se aúnan bajo el rótulo Canto Popular. Es posible pensar que esta sea una forma inteligente de presentar una batalla artística aparentemente unificada frente a los ataques provenientes de sectores del gobierno de facto que buscaban combatir aquel nuevo material y aquellos nuevos motivos descubiertos tras la revolución cubana. Canción de texto, Canción protesta, Cantar opinando se unen bajo un rótulo común, de manera que estas distintas manifestaciones artísticas confluyen y forman este frente, o Movimiento al que se integra el ya consolidado, y ahora sí autóctono, canto criollo, vinculado en sus comienzos a la payada, pero en diálogo con las formas argentinas. También pasa a integrar este movimiento la corriente payadoril, el candombe que emerge específicamente desde Montevideo, e incluso las murgas de rica tradición en todo el Uruguay. A su vez, una forma que encuentra el gobierno de contrarrestar este, y otros frentes, se pone en práctica con fuerza en el año 1975 con la promoción del Año de la Orientalidad, que, en el

¹⁶ El libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, de Claudia Gilman (2003), aborda con claridad y amplitud este tema.

¹⁷ Véase Markarian, 2022.

terreno musical, busca ocupar espacios con artistas afines al régimen. De esta manera, se incentivó la creación de nuevas composiciones que cantaran las gestas relacionadas con la independencia del país. A pesar del esfuerzo, y del dinero invertido, esta iniciativa no logra una continuidad que le permita llegar a conformarse como una verdadera oposición¹⁸.

TABARÉ ETCHEVERRY Y EL CANTO POPULAR

Tabaré Etcheverry presenta su primer disco, producto de la combinación entre su voz y la pluma del escritor Julián Murguía, en el año 1969. De todas formas, su carrera no comienza allí ya que esta se desarrolló, igual que la de otros cantores de la época en presentaciones en vivo, primero en bares y boliches, luego en vinerías y pequeños teatros, sobre todo de la capital uruguaya. Sobre fines de la década de 1970, la figura de Tabaré Etcheverry puede pensarse como una especie de bisagra en la cual se amalgaman dos períodos decisivos en el Uruguay. Por un lado, los últimos estertores de la dictadura y sus restricciones –para el caso de algunos intérpretes de actuar o siquiera comercializar sus discos– y, por otro, el comienzo de una nueva etapa musical pautada por grandes recitales y un consumo cada vez menos censurado de producciones discográficas locales.

Para el caso de Etcheverry en particular podríamos preguntarnos: ¿qué lleva a que un muchacho de un pueblo del interior del Uruguay decida un día tomar una guitarra, no una gaita o un piano, y componer canciones? ¿Qué música elige para sus composiciones, y de qué tradición literaria se alimenta?

Para intentar responder estas preguntas se tendrán en cuenta cuatro aspectos: la música, la tradición literaria, los cancioneros y la guitarra.

LA MÚSICA: TANGO, PAYADA Y MURGA

En primera instancia, es innegable la fuerza que cobró el tango, sobre todo el tango cantado, como la más importante manifestación musical en el Río de la Plata que se transforma en «popular». Además de Lauro Ayestarán, Idea Vilariño abordó ampliamente el tema¹⁹. La relación de Etcheverry con el tango no se evidencia en sus canciones y apenas tenemos testimonios de él. Hasta donde sé no compuso ni grabó formalmente ningún tango, pese a la amistad que tuvo, por ejemplo, con Roberto Goyeneche. Como ya señalé, sí puede observarse en sus fotografías que en sus presentaciones sigue la línea estética que caracterizó a Gardel y que tanto señalaron luego en Zitarrosa (véase: Vilariño, 1995: 40 y Corrales y Castillos, 1999: 42 y 123). Traje, corbata y prolijo peinado. Esto importa porque supone el abandono de una estética gaucha asociada a lo popular a comienzos del siglo xx.

Los intérpretes de tango en sus primeras décadas habían salido a la búsqueda de letras que pudieran ser canciones, teniendo ya como antecedente el gesto del poeta modernista Rubén Darío de acercarse a los cantores con la elaboración de una décima para Arturo de Nava (véase Rocca, 2013: 24). Para el caso uruguayo, los cantantes de tango acudieron

¹⁸ Respecto al Año de la Orientalidad, sus consecuencias sociales, políticas y culturales véase el libro de Isabela Cosse y Vania Markarian (1996): *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Trilce.

¹⁹ Vilariño, Idea (1995): *El tango*, Montevideo, Cal y Canto. La primera versión de este trabajo se publicó en Buenos Aires, por el Centro Editor de América Latina, en el año 1981. Antes, en 1965, había publicado también en Buenos Aires, por la editorial Schiapire S.R.L., *El tango. La forma, temas y motivos*.

a poemas de Fernán Silva Valdés y letras que compuso para ser musicalizadas en este género. Asimismo, este movimiento se corresponderá, durante la década del sesenta, con el fuerte vínculo entre poetas y cantores que interpretarán sus producciones. Mario Benedetti, Idea Vilariño, Washington Benavides comienzan a producir textos poéticos pasibles de ser musicalizados y cantados, como antes lo hicieran Víctor Lima y Rubén Lena.

Por otro lado, en los cincuentas comenzó a cobrar relevancia la payada, en la que poco importaban las cualidades vocálicas o la perfección del ejecutante de guitarra. El ejemplo más notorio de esto es quizá el payador Carlos Molina que no se consideraba diestro con el instrumento (Aharonián, 2007: 56), y tampoco hacía evidente en su canto una preocupación demasiado importante por la voz. Tabaré Etcheverry tiene una relación estrecha con dos figuras sustanciales del movimiento payadoril: Carlos Molina y Rufino Mario García. Su extenso recitado «Cuzco rabón» (del cual obtuve entre su archivo una segunda versión) da cuenta de esa vertiente repentista, o que imita el repentismo, actualizada a finales de la década del sesenta.

A su vez, las murgas son parte esencial en la formación del autor. Las primeras aparecen en su infancia. Integró el grupo Los Cuyanitos en su período escolar. En su repertorio incorporará una canción especialmente dedicada a las murgas, «Pescadores a la caña». En esta nombra a los conjuntos carnavales de Melo, así como a distintos personajes que participaban de esta celebración. Quede claro que esto es en gran medida un ejemplo de lo que sucedía en casi cualquier poblado del país, desde la capital hasta el pueblo más pequeño y que no se puede desconocer su importancia en la formación estética de los autores del 60 y 70. A modo de ejemplo, valdría recordar que el dúo, Los Olimareños, conformado por Pepe Guerra y Braulio López, titulan su disco *Todos detrás de Momo*, en el año 1971, cuando aquello que se entendía como Canto popular y el carnaval no estaban estrictamente relacionados aún.

LA TRADICIÓN LITERARIA

Hacer referencia a la tradición literaria implica necesariamente tener en cuenta diferentes dimensiones que convergen a mediados del siglo xx y que ayudarían a comprender un fenómeno de estas características. A partir del artículo «*Los poetas-payadores de la modernización. (Un desafío para la historia de la lírica rioplatense)*», de Pablo Rocca, sabemos que aproximadamente entre 1880 y 1910 se produce, en lo lírico-literario, un paulatino pasaje de los payadores, vinculados específicamente a lo oral, hacia el impreso. Este pasaje los convierte, probablemente de manera más simbólica que real, en letrados y los asocia en forma parcial al ámbito entendido como culto. Tal incursión, de todas formas, no es lo suficientemente fuerte como para que, por ejemplo, Ángel Rama, un gran interesado en la cultura literaria popular y periférica del siglo xix, reconozca el valor literario de estos «poetas-payadores». Siguiendo a Ayestarán, que tampoco logró advertir la importancia de los impresos de los payadores, Rocca sitúa en este contexto la transformación del payador, figura excepcional y rústica, incluso violenta cuando su imagería verbal ya no le permitía seguir el contrapunto, en algo más cercano al poeta que, además de improvisar o componer para la oralidad, comulga con la idea de fijar en letras de molde su arte. Arte que no solo recoge la tradición popular sino también versos de la propia literatura considerada culta o prestigiosa, como sería el caso de la incorporación al discurso poético-payadoril de versos del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes o del vecino José Hernández (Rocca, 2013: 9-30). Esto, sin lugar a dudas, sienta las bases de un cancionero posterior que, de igual manera, tomará giros, locuciones, palabras asociadas al

habla popular y cotidiana, pero también se nutrirá de una matriz culta, fijada en los libros y, por ende, prestigiosa.

Además del vuelco de muchos payadores hacia el impreso, otro fenómeno es destacable en nuestro ambiente. Pero para considerarlo es necesario remontarse una década atrás respecto al posible comienzo del CPU, pues en los años cuarenta se produjo un fuerte empuje —el mismo que en Europa se dio a raíz del Romanticismo—, a favor de lo tradicional o folklórico en el Río de la Plata. Basta cotejar la cercanía temporal en la que aparecen distintas publicaciones, o reediciones, de autores que intentan rescatar el universo literario de las leyendas, los mitos o las supersticiones. Mucho de este material es tomado de la oralidad o, en ocasiones, intenta simularla. Son ejemplo de esto los libros de Fernán Silva Valdés (1941), *Cuentos y Leyendas del Río de la Plata*, y Daniel Granada (1947), *Supersticiones del Río de la Plata*²⁰, ambas publicadas en Buenos Aires bajo el sello Guillermo Kraft Ltda. De este último año también, bajo el sello montevideano Florensa y Lafon, es el *Cancionero popular uruguayo*, de Ildefonso Pereda Valdés, ya en formato libro y no como los cancioneros que se observarán más adelante, aunque probablemente en franco uso de un título que resultaba conocido y atractivo. Para el caso de Granda, en particular, este no solo recoge cuentos y leyendas, sino que además sistematiza un análisis que permite seguir ciertas líneas que contactan diferentes folclores, privilegiando por sobre cualquier otro el español. Esto no puede ser casual, sino que da cuenta de una necesidad de recopilar lo que podría denominarse como autóctono, aunque lo autóctono aún incluya esa parte de la Argentina que conforma la zona del Río de la Plata. Poco o nada, eso sí, se tiene en cuenta el Brasil, ni siquiera el sur de ese país, que sintomáticamente parece no existir en nuestro pequeño ámbito cultural. Este interés por lo tradicional o folclórico importa porque da cuenta de un ambiente en el que se está a la búsqueda de lo local. Aunque no provea este material inmediato para el canto, se manifiesta una nueva sensibilidad general.

Luego, a partir de las décadas del cincuenta y sesenta se consolidan, en el Uruguay, dos corrientes que no siempre fueron tenidas en cuenta en sus dimensiones comunes. Por un lado, la poesía que podríamos llamar culta, cuyos representantes serían, para el caso del estrecho territorio uruguayo: Emilio Oribe y Juana de Ibarbourou. Por el otro, la poesía hija de la gauchesca del siglo XIX que tenía, en ese momento, sus principales cultores en Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche.

Además de este sondeo en lo local, Hugo García Robles propone que también los músicos buscaron letras en los poetas latinoamericanos: César Vallejo, Pablo Neruda, Nicolás Guillén (1969: 111). Tabaré Etcheverry, a su modo, siguió esta línea, así como la de Amalia de la Vega. Musicalizó un poema de su coterráneo Julio C. Guerra, «Carlos» (1972: 3:21 min.) y también cantó letras del cancionero latinoamericano, por ejemplo: «Balada del Guije-son» (1974: 2:17 min.). Esto supone otra forma de ubicarse entre ese incipiente cancionero popular que se buscó rescatar en los cuarenta y las nuevas corrientes literarias que posteriormente aportarán letras a los autores del sesenta y setenta.

LOS CANCIONEROS

No es posible olvidar el importante papel que pudieron haber jugado en la educación de los músicos y cantores del siglo XX, así como en el gusto de sus consumidores, los

²⁰ Reedición de la obra de 1896.

cancioneros locales y extranjero. Desde finales del siglo xix hasta entrado el siglo xxi, estos folletos formaron parte del material cultural accesible prácticamente a cualquier persona que estuviera interesada en conocer composiciones de autores no solo uruguayos sino latinoamericanos. Alfredo Le Pera, Jorge Cafrune, Roberto Carlos, e inevitablemente, Carlos Gardel, así como, más adelante en el tiempo, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa o el propio Tabaré Etcheverry y muchísimos más, vieron publicadas sus canciones en estos librillos rudimentarios.

Más allá del problema o la cuestión comercial, pues los cancioneros fueron evidentemente un buen negocio (Adamosvsky, 2018: 118), estos resultaron un efectivísimo medio de difusión complementario respecto a las posibilidades de los cantautores que solo podían darse a conocer a través de sus actuaciones en vivo y, luego de la década del treinta, a través de la radio. Los cancioneros se convierten en el medio que tienen los juglares rioplatenses del siglo xx, es decir los guitarreros, de acceder y reproducir aquellas canciones que probablemente le exigiera un público de boliche o tablado²¹. Entendiendo por guitarrero aquel que no necesariamente era compositor, sino que simplemente, y no tan simplemente, dominaba un instrumento y reproducía de boliche en boliche o de pago en pago canciones de otros. Esta fue, sin dudas, una figura central en la segunda mitad del siglo xx uruguayo. Todos los compositores criollos fueron guitarreros, aunque no todos los guitarreros llegaron a componer.

Pero, volviendo a los cancioneros, estos pueden ser entendidos como una forma alterna de esta dinámica impuesta por aquellos payadores que se volcaron al impreso, aunque no únicamente, pues este fenómeno abarcó distintos países, al menos de Latinoamérica. También es posible que la poesía, entendida en un sentido amplio, hubiera logrado, a finales del siglo xix, dar un salto hacia el folleto desde los periódicos que dedicaban columnas y espacios a tal manifestación artística. Ediciones materialmente pequeñas, en general en octavo, muchas veces de mala calidad, pero de altísimas tiradas de bajo costo que permitieron acceder a un repertorio muy amplio de canciones o poemas que se proponían como posibles canciones. Ya, con el arribo a fines del siglo xx del casete y luego el disco compacto estos librillos pasaron a formar parte del producto musical pues las dimensiones y el formato cuadrado de las cajas plásticas permitían la incorporación de un pequeño folleto en el que se incluían las letras de las canciones que contenía el disco²². Pero, pese a la amplia difusión y la prolongada vida de aquellos cancioneros previos a los del casete y el disco compacto, ha sido escasa la atención que se le ha prestado a este fenómeno editorial masivo cuyos orígenes se confunden, al menos en el Uruguay, con aquel pasaje de los payadores hacia el impreso²³. Por fortuna, es posible,

²¹ Es importante aclarar que un tablado, sobre todo del interior del país, de mediados o finales del siglo XX era muy distinto al que se puede asistir hoy en la capital. Estos improvisados tablones apoyados en ocasiones en tanques de combustible al comienzo, o la zorra de un camión después, que oficiaban de escenario en alguna esquina de barrio quizá hayan desaparecido, entre otras cosas, por la necesidad de restringir el espectáculo cada vez más multitudinario a un espacio cerrado. En estos actuaban tanto las murgas como los guitarreros o conjuntos amateurs. Aún hoy en el interior de nuestro país puede asistirse a algún tablado que recuerde un poco a los de antaño.

²² Recordemos que algunas ediciones de disco de pasta, como es el caso del primero de Tabaré Etcheverry, también podían contener un folleto con la letra de las canciones.

²³ En parte este trabajo ha sido abordado por Rey de Guido y Guido (1989). También la radio uruguaya se vinculó con estas formas del impreso bajo el título *Radio revista cancionera*, que se anunciaba como la «Primera publicación uruguaya de radio» (Tancredi, 1935).

siguiendo investigaciones argentinas y chilenas, trasponer algunas ideas hacia este lado del continente. Por ejemplo, establecer que «los cancioneros comprueban que antes de la radio y la industria discográfica se había formado un espacio comunicacional latinoamericano en torno a la música» (Calderón, Cornejo y Salazar, 2019: 8). No obstante, esto, en el Uruguay la investigación sobre cancioneros es casi nula, no hay un archivo específico para este tipo de impresos y la historia literaria prácticamente no los registra. Si bien es cierto que su circulación, sus tirajes y su permanencia en el tiempo los convirtió en ocasiones en algo más importante que muchas ediciones de libros o revistas con mayor prestigio social y crítico. Resulta evidente que parte importante de la formación literaria de los actores musicales del cincuenta en adelante se nutrió fuertemente con estos materiales que contenían desde repertorios personales de Gardel, nombre que quizá haya sido el más comercializado, hasta, por ejemplo, Miguel Aceves Mejía. Es abultado el número de autores que circularon gracias a este soporte. Para el caso de Uruguay, por ejemplo, la Editorial Cisplatina de Chile, que contaba con sucursales en Buenos Aires y Montevideo, llegó a imprimir, bajo la dirección de Víctor Cavallato Cadeillac, al menos ocho ediciones de un cancionero llamado *15 autores uruguayos. Versos de la patria gaucha*, que ya en su segunda edición elude su título y supera la veintena de nombres casi todos, salvo dos o tres, ya olvidados²⁴. Este cancionero en particular no da cuenta de su fecha de publicación, aunque el Instituto Iberoamericano de Berlín, lo dató en el año 1950²⁵. En cuanto a su arte de tapa presenta una ilustración colorida y atractiva, atiborrada de elementos simbólicos que contactaban fácilmente con la sensibilidad de casi cualquier uruguayo; una versión del escudo nacional utilizado entre 1829 y 1906, aunque con tres banderas, la uruguaya, la de la Artigas, y la de los Treinta y Tres ordenadas de forma diferente a la derecha y a la izquierda, y al centro del escudo un árbol (¿ombú?) como fondo a una guitarra y un mate que cruza su sobredimensionada bombilla con el mástil de aquella. Todo esto con el fondo de las banderas nacional arriba, ocupando tres cuartos del espacio, y la de los Treinta y Tres en el último cuarto, adornadas por rosas a los lados, claveles al pie del escudo y, abajo a la derecha, unas boleadoras y un rebenque. La descripción de los detalles importa, porque es imposible que algún uruguayo, incluso siendo analfabeto, pudiera sentirse indiferente ante semejante barroquismo signico. Es probable, a su vez, que los primeros cancioneros hayan aprovechado la fuerza del tango y sus intérpretes que se conformaron en una primera escuela musical distanciada de la música entendida como culta.

Como se señaló, el tango, o sus intérpretes, se asoció con rapidez al universo literario. Para el caso uruguayo, los cantantes de tango acudieron a poemas y letras de Fernán Silva Valdés que compuso para ser musicalizadas en este género. Así, también, durante la década del sesenta se establecerá un fuerte vínculo entre poetas y cantores que

²⁴ La lista completa de los autores es la siguiente: Abel Soria, Aramis Arellano, Braulio César, Carlos López, Carlos Molina, Carlos Rodríguez, Clodomiro Pérez, Conrado Gallego, Evaristo Barrios, Florentino Callejas, Guillermo Cuadri, Héctor Guillén, Héctor Silva Uranga, Héctor Umpiérrez, José M. Fontes Arrillaga, Juan Carlos Bares, Juan Pedro López, Julio Gallego, Luis Alberto Martínez, Miguel Ángel García, Nicolás Fernández, Omar Vallejo, Pedro Leoni, Pedro Medina, Pelegrino Torres, Praxeres Gazzo, Raúl Montañés, Ricardo Aita, Serafin J. García, Víctor C. Cadeillac, Victoriano Núñez, Washington Montañés y Yamandú Rodríguez.

²⁵ Véase la *Biblioteca Criolla del Instituto Iberoamericano de Berlín en línea*: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/biblioteca-criolla-des-iai/-/DC%3Abibliotecacriolladesiai*/2/SORT_TITLE/MD_CREATOR%3ACavallaro%2BCadeillac%2C%2BV%C3%ADctor/>.

interpretarán sus producciones. Mario Benedetti, Idea Vilariño, Washington Benavides comienzan a producir textos para ser cantados, como antes lo hicieran Víctor Lima y Rubén Lena. Esta impronta perdurará al menos un par de décadas y explica, en gran medida, la calidad de aquel CPU.

LA GUITARRA

«El criollo canta solo y casi siempre el mismo se acompaña en su guitarra», advierte Ayestarán (1967: 94). La guitarra, desde el siglo xviii, se hizo accesible casi para cualquiera que deseara poseerla. Ya desde los testimonios de los viajeros que transitaban el Río de la Plata tenemos noticias de ella. Alonso Carrió de la Vandra, o Concolorcorvo como firmara su diario de viaje, en 1773, presenta al gaucho oriental de esta manera:

Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestido, procuran encubrirse con uno o dos ponchos (...). Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas se sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores (1980: 77-78).

Es fácil comprender su consolidación como instrumento de preferencia, sobre todo, por aquellas clases sociales que no disponían de un capital económico importante. Esto, como consecuencia de su comercio constante hacia –y evidentemente en– el Río de la Plata. Aunque este comercio hacia los países de herencia hispánica tiene una explicación no solo comercial. En el siglo xviii la guitarra tuvo un momento de esplendor tanto de este como del otro lado del Atlántico. Según Amalia Sánchez Sívori, había florecido como instrumento destacado en la sociedad española a comienzos de aquel siglo gracias a instrumentistas que brillaron en su arte, pero «aquel pasajero florecimiento de instrumentistas y compositores cultos no llegó al Plata o no despertó en las clases elevadas el interés necesario para su arraigo, quizás por el hecho de que la guitarra fuera ya el instrumento del gaucho» (1979: 19).

Si el instrumento estaba ya en manos del gaucho en el siglo xviii, desde mediados del siglo xix hacia adelante este se convirtió prácticamente en una extensión de sus brazos. El trabajo más extenso sobre la cultura durante este período y en este contexto es el de Mateo J. Magariños de Mello (1954), *El gobierno del Cerrito. Colección de documentos oficiales emanados de los poderes del gobierno presidido por el Brigadier General D. Manuel Oribe 1843-1851*. Deudor, en lo musical, de los trabajos que Lauro Ayestarán recopilara un año antes en su libro *La música en el Uruguay*. Magariños De Mello dedica un subtítulo a «La música» dentro del tercer capítulo del tomo I. Allí propone que aquellos que conformaban la sociedad del Gobierno del Cerrito estaban sumamente inclinados a la música, aunque esta, de carácter culto, privilegiaba instrumentos tales como el piano, el violoncello y los pequeños instrumentos (1954: 107). Pero seguramente no solo el patriciado había de divertirse. El liberto, el soldado, y el resto de las mujeres que no eran señoras patricias, tenían, a su vez, sus formas musicales, adaptadas a oídos no tan refinados, e interpretadas por un número un poco más reducido de instrumentos entre los que se destaca la guitarra²⁶. Y si bien es difícil hallar referencias concretas respecto

²⁶ Sobre la guitarra, y otros instrumentos similares adoptados en el Río de la Plata, puede consultarse, además a Román (1957).

a las formas musicales que no eran de salón, tenemos al menos algún registro que puede dar cuenta acerca de la importancia y el comercio de aquel instrumento en la época. Amalia Sánchez Sívori propone que la popularidad de este, junto con el arpa, fue posible gracias a «la facilidad de su transporte y sus condiciones para el acompañamiento» (1979:19). Coriún Aharonián, como antes lo había hecho Ayestarán, también refiere a la guitarra, pero, para el caso oriental, junto a otro instrumento: «La guitarra fue el principal instrumento de la música popular del territorio uruguayo en los siglos xviii y xix, seguido del acordeón» (2007: 11). Por su parte, Pablo Rocca exhuma datos relevantes respecto al comercio relativo al instrumento de nuestro interés y propone que la guitarra ampliaba su rango de incidencia al ser un objeto de consumo habitual, al punto que entre los materiales de importación básicos figuran constantemente cajones con guitarras y cuerdas:

En el resumen de lo que ingresó por el puerto en octubre [de 1845] (...) se encuentran: Cuerdas de guitarra, 3 cajones. Guitarras, 8. Libros impresos (...). A fin de año (...), otro balance indica que han entrado 2 cajones de cuerdas de guitarra (...). Por último, el 7 de febrero (...) el movimiento no ha mermado en intensidad en los rubros que nos interesan: 1 cajón de cuerdas de guitarra, 1 cajón con guitarras (2021: 350).

Es evidente que tal demanda del instrumento y sus insumos se debe a un creciente aprecio del mismo que, luego, será clave en la construcción de la figura del cantor criollo y el payador que no pueden ser entendidos sin ser relacionados inmediatamente con el instrumento. Por esto, y cuando la economía podía vadear la fabricación casera como indica Sánchez Sívori (1979: 18), es muy probable que más de una de estas guitarras provenientes de Europa hubiera amenizado el ambiente de alguna pulpería para, luego, en el siglo xx, como cantaba, a su vez, Alfredo Zitarrosa hallarse en manos de algún «guitarrero viejo, astroso y borracho,/ musiquero alterno de almacén y bar» (Zitarrosa, 1974: 4:04 min.)²⁷. Llama la atención que, desde Concolorcorvo hasta Zitarrosa la visión de aquel que ejecuta el instrumento, fuera de un ámbito académico o culto, para solaz propio o de los demás no haya mejorado demasiado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quizá, y a modo de cierre, podría pensarse en el Canto Popular no tanto como un género, sino como un momento de nuestra historia, entonces, sería mucho más fácil responder, como hacen casi todos, cuándo fue el CPU, de forma tal que al responder eso podríamos responder el qué. El Canto popular uruguayo fue un movimiento que nació con las búsquedas de lo local en la década del cincuenta, creció y se difundió entre los

²⁷ Sin duda las décadas del setenta hasta el noventa del siglo pasado fueron, en los bares y boliches del país, pobladas por guitarreros que, en general, habían hecho de su vida musical trashumante un oficio. Francisco Espínola, en su novela *Sombras sobre la tierra*, presenta un personaje cuyas características coinciden claramente con las de esta figura que trato de explicar. Florismán recorre los bares y los prostíbulos y toca casi a pedido sin cobrar porque «no quiere trabajar de músico. Dice que no se debe cobrar por tocar la música» (1939: 94), y toca una milonga, un estilo y hasta una marcha militar. Tal es la capacidad artística del guitarrero y tales los gustos casi a mediados del siglo xx.

En el intento de hallar testimonios sobre esta época encontré una valiosa nota del periodista salteño Carlos María Cattani a propósito de los guitarreros que frecuentaban los bares de su ciudad. En ella, Cattani (2022), recuerda lugares habituales, nombres de intérpretes y reconoce que aún para ese tiempo se continuaba reproduciendo con interés la música argentina.

artistas que se formaban en la década del sesenta, se consolidó en el setenta y se trató de explicar en los ochenta. Fue, en rigor, un movimiento compuesto de muchos géneros,

¿Qué abarca? –se preguntan Fabregat y Dabezies– Todo. Los aires tradicionales, la milonga, la chamarrita, el cielito, la polca o la uruguayísima serranera; el candombe en todas sus formas; la murga, integrada definitivamente a la música popular uruguaya; la música latinoamericana y hasta el jazz, fundidos en el sentir charrúa (Op. Cit.: 11).

Fundidos, o confundidos, en un momento histórico que puede pensarse, como lo hace Claudia Gilman, como un «bloque temporal [que] constituye una época que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura» (2003: 33). De esta forma podríamos entender el CPU no como un concepto sino como un movimiento que tuvo su inicio, auge y caída. Basta revisar publicaciones periódicas hoy para comprender que prácticamente ya no se habla de Canto Popular cuando se hace referencia incluso a aquellos que fueron actores fundamentales del mismo hace algunas décadas atrás.

Por último, resulta evidente que la biblioteca de cualquier autor está conformada por lecturas supuestas o atestiguadas, pero también por otros medios culturales en ocasiones más o menos importantes como lo fueron, para el caso en cuestión, la radio, la prensa escrita, los cancioneros. Estas influencias culturales, además de las experiencias personales, convergen en un cancionero y su examen puede, a su vez, ofrecer una visión más amplia sobre cómo otros artistas del mismo período pudieron haber montado su propio cancionero. A partir de esta revisión se subraya la complejidad de las influencias culturales en la formación de un intérprete y su obra. Y es importante tener en cuenta que, aunque ciertas experiencias son particulares e intransferibles, otras pueden ser comunes entre aquellos que compartieron un contexto cultural similar. De modo que, el caso Tabaré Etcheverry, sirve a su vez de base y ejemplo para el tratamiento posterior de otros casos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOVSKY, Ezequiel (2018): «El criollismo popular en Argentina, ¿hasta cuándo? Personajes, autores y editores de un fenómeno de literatura masiva», *Cuadernos de Literatura*, N° 43, Vol. xxii, URL: (<<http://revistas.javeriana.edu.co>>).
- AHARONIÁN, Coriún (2007): *Músicas Populares del Uruguay*, Montevideo, Comisión Sectorial de Educación Permanente. Universidad de la República.
- AHARONIÁN, Coriún (2010): «Músicas populares y educación en América Latina», en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM-AL. URL: (<<https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2U11MbVFIYTN6MUk/view?resourcekey=0-ZSjed0OH254XAcx-1NRLw>>).
- ALBARADO, Juan Carlos (2018): «Tabaré Etcheverry, un breve cantar», *Letras de Hoje*, vol. 53, núm. 2, pp. 245-254. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.29331>.
- ALBISTUR, Gerardo, (2012): *La civilización en disputa. Democracia, institucionalidad, derechos y libertades. Dos modelos en los debates editoriales durante la dictadura uruguaya. 1973-1948*, Montevideo, Espacio Interdisciplinario. Universidad de la República.

- AYESTARÁN, Lauro (1967): *El folklore musical uruguayo*, Montevideo, Arca.
- AYESTARÁN, Lauro (2014): *Textos breves*, (Compilación y prólogo de Coriún Aharonián), Montevideo, Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos.
- BENAVIDES, Washington. (1983a). Canto Popular. *Canto Popular*, Año I, N° 1.
- BENEDETTI, Mario: «*Cantar opinando. Daniel Viglietti. “canciones de protesta y canciones de propuesta”*», *Crisis*, 12 de abril de 1974.
- BENEDETTI, Mario (2007): *Desalabrando*, Madrid, Seix Barral.
- BRAVO, Luis. (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Estuario.
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José (1987): *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo, Centro Latinoamericano de Economía Humana–Ediciones de la Banda Oriental.
- CALDERÓN, Nathaly, CORNEJO, Tomás y SALAZAR, Karen (2019): *Libro pedagógico. Cancioneros populares. Investigación y patrimonio del archivo al aula*, Santiago de Chile, Fondo de Publicaciones Educativas «Eugenio González Rojas» del Programa Transversal de Educación de la Universidad de Chile, URL: (<file:///C:/Users/USER/Downloads/Libro%20pedagogico%20cancioneros%20populares.pdf>).
- CARRASCO, Washington (2013): [requechero007], *Historia de la Música Popular Uruguaya, Cap 1* [Video], Youtube, URL: (<<https://www.youtube.com/watch?v=AN4r0FFhFuc>>).
- CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso [Concolorcorvo] (1980 [1755]): *El lazarillo de ciegos caminantes*, Madrid, Ed. de A. Lorente Medina.
- CASTILLO, Rubén (1979): *Silencio: estamos en el aire*, Montevideo, Acali editorial.
- CASTILLO, Rubén: «Tabaré Etcheverry x 9», en *Nueva Viola*, 2, mayo de 1984.
- CATTANI, Carlos María (2022): «*Esos dioses cercanos: En el mundo de las seis cuerdas, guitarreros de mi pueblo*», *Mi Salto TV*, URL: (<<http://misalto.tv/esos-dioses-cercanos-en-el-mundo-de-las-seis-cuerdas-guitarreros-de-mi-pueblo/>>).
- CAULA, Nelson: *Canto Popular*, 1, 1 de agosto de 1983.
- CORRALES, Julio C. y CASTILLOS, Carlos J. (1999): *...y yo salí cantor. Alfredo Zitarrosa*, Montevideo, Impresora Atlántica.
- DE MELLO, Juan José (Coord.) (1993): «La cruzada gaucha», *abc de lo nuestro*, Vol I, Montevideo, Valgraf.
- EICHELBAUM, Edmundo E. (1977): «El discurso gardeliano», en *La historia del tango*, Juan Carlos Martini Real (Coord.), Buenos Aires, Corregidor, pp. 1547-1587.
- FABLET, Julio, HERNÁNDEZ, Carlos y TARANTO, Federico (2022): *Uruguay al aire. Cien años de nuestra radio*, Montevideo, Ediciones de la Plaza.
- FABREGAT, Aquiles y DABEZIES, Antonio (1983): *Canto popular uruguayo*, Montevideo, Ed. El Juglar.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997 [1995]): *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.
- GARCÍA ROBLES, Hugo (1969): *El cantar opinando*, Montevideo, Alfa.
- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la espada y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio (2004), *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GRANADA, Daniel (1896): *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*, Montevideo, A. Barreiro y Ramos.

- GRANADA, Daniel (1947): *Supersticiones del Río de la Plata*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- HERNÁNDEZ, José. (1972 [1872/1879]). *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*. Instituto Salesiano de Artes Gráficas.
- IRÍA DESPUÉS DE GRANADA Y ANTES DE MARKARIAN.
- MARKARIAN, Vania (2022 [2012]): *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Montevideo, Estuario editora.
- MARONNA, Mónica (2022): *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*, Montevideo, Planeta.
- MARTINS, Carlos (1986): *Música popular uruguaya. 1973-1982 un fenómeno de comunicación alternativo*, Montevideo, CLAEH-Banda Oriental.
- NAHUM, Benjamín (1995): *Manual de historia del Uruguay*, II, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- NAZABAY, Hamir (2013): *Canto popular. Historia y referentes*, Montevideo, Cruz del Sur.
- OLIVERA, Rubén (2014): *Sonidos y silencios: la música en la sociedad*, Montevideo, Tacuabé.
- PELLEGRINO, Guillermo (2009): *Rubén Lena. Maestro de la canción*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- PELLEGRINO, Guillermo. (2010). *Dicen los cantores... Atahualpa Yupanqui*. Alfredo Zitarrosa. Dos ensayos breves. Planeta.
- PELLEGRINO, Guillermo. (2014 [2013]). *Alfredo Zitarrosa. La biografía*. Estuario.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso (1947): *Cancionero popular uruguayo*, Montevideo, Florensa y Lafon.
- RAMA, Ángel (1998 [1976]): *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Montevideo, Arca.
- RAVIOLO, Heber y ROCCA, Pablo (1997): *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea, II. Una Literatura en movimiento [poesía, teatro y otros géneros]*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- REY DE GUIDO, Clara y GUIDO, Walter (1989): *Cancionero Rioplatense, (1880–1925)*, Caracas, Editorial Ayacucho.
- RIVERA, Jorge. B. et al., ed. (1976): *La historia del tango. Sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor.
- ROCCA, Pablo: «Los poetas-payadores de la modernización. (Un desafío para la historia de la lírica rioplatense)», en *Miscelánea*, Assis, V. 14, Jul-dic de 2013.
- ROCCA, Pablo: «Una deuda teórica: de la mesomúsica a la mesopoesía», *Brecha*, 13 de noviembre de 2017.
- ROMÁN, Marcelino M. (1957): *Itinerario del payador*, Buenos Aires, Editorial Lautaro.
- SILVA VALDÉS, Fernán (1941): *Cuentos y leyendas del Río de la Plata*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- TANCREDI, Emilio (Dir.): *Radio revista cancionera*, N° 137, enero 23 de 1935.
- TECHEIRA, Diego (2010): *La voz y el conjuro. Washington Benavides y su obra*, Montevideo, Solazul ediciones.
- TORRES BLANCO, Roberto (2005): «“Canción protesta”: definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27.
- VILARIÑO, Idea (1995): *El tango*, Montevideo, Cal y Canto.

DISCOGRAFÍA

- CARBAJAL, José (1969): *Canto popular*, Montevideo, Orfeo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1969): *Él es uno de nosotros—Tabaré Etcheverry le canta a José Artigas*, Montevideo, RCA.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1971): *Tabaré Etcheverry*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1972): *Tabaré Etcheverry interpreta a Tabaré Etcheverry*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1973): *La obra bienvenida*, Montevideo, RCA.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1974): *Un chasque de amor*, Montevideo, RCA.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1976): *Cuando se piensa volver*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1979): *Por siempre Tabaré*, Montevideo, Macondo.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1981-1994): *Tabaré Etcheverry*, Antología, I-VII, Montevideo, Sondor.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1984): *Crónica de hombres libres*, Montevideo, Sondor.
- ETCHEVERRY, Tabaré (1994): *Lo mejor de Tabaré Etcheverry*, Montevideo, Sondor.
- RODRÍGUEZ CASTILLOS, Osiris (1974): *Pájaros de piedra*, Montevideo, Sondor.
- ZITARROSA, Alfredo (1974): *Zitarrosa 74*, Montevideo, Clave.

Fecha de recepción: 5 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2024

