

La negritud como resistencia en la novela *Rompe la quietud*, de Lalo Barrubia

Cecilia Gerolami

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 8/11/2023

Aceptado: 5/12/2023

Resumen

A través de las peripecias amorosas de un músico, la novela *Rompe la quietud* describe la escena musical de fines de los años ochenta hasta entrado el siglo XXI en Uruguay. Este trabajo explora la ubicación interseccional del narrador protagonista como sujeto que renuncia a su blanquitud y se asimila a la negritud, entendiéndose esta como forma de resistencia en el Uruguay de fines de siglo. La negritud adoptada por el personaje se vincula con su renuncia al *ethos* capitalista definido por Bolívar Echevarría.

Palabras clave: Barrubia; candombe; negritud; resistencia; blanquitud.

Blackness as resistance in Lalo Barrubia's novel *Rompe la quietud*

Abstract

Trough the love adventures of a musician, the novel *Rompe la quietud* describes the music scene from the late 1980s until the 21st century in Uruguay. This work explores the intersectional location of the protagonist narrator as a subject who renounces his whiteness and assimilates to blackness, understanding this as a form of resistance in Uruguay at the end of the century.

Key words: Barrubia; candombe; blackness; resistance; whiteness

En este trabajo se abordará la representación de la negritud en la novela *Rompe la quietud*. Para esto, se estudiarán las ideas de negritud y blanquitud que se desprenden del texto, a la luz de las ideas expuestas por teóricos como Bolívar Echevarría. El significado que estos conceptos aportan a la obra será considerado en relación con la producción de la autora.

La novela *Rompe la quietud*, publicada en 2018 por Criatura Editora, es la última de la escritora Lalo Barrubia. Esta autora, nacida en 1967, puede ser ubicada dentro de la escena alternativa que floreció en Montevideo tras la apertura democrática. Su obra poética, con la que se dio a conocer en los años ochenta, estaría ubicada en la que Luis Bravo (2007) llama segunda camada de la generación poética del ochenta, y que estaría conformada por aquellos que fueron jóvenes en la última dictadura cívico-militar y dieron sus primeros pasos artísticos en el contexto de un Uruguay marcado por la censura, la represión y el miedo. Estos jóvenes se abrieron camino a gritos y empujones, al ritmo del rock y el punk a veces, dando la espalda a las tradiciones siempre, en una sociedad tiesa y quebrada por el miedo. En la escena cultural de aquella década, el movimiento artístico al que perteneció Barrubia fue considerado una «contracultura subterránea», ya que los canales de circulación y presentación eran marginales y fugaces: revistas como *La Oreja Cortada* o publicaciones como *Viva la Pepa*, festivales de la talla de Arte en la Lona, el Palermo Boxing Club en 1988 y también recitales experimentales que, ya entrados los años noventa, se realizaban en el boliche Amarillo. Hugo Achugar (1994) describe este fin de siglo caracterizado por

[...] mucha desesperanza, en particular entre los jóvenes que siguen emigrando y también entre aquellos que no pueden o no encuentran los recursos o las fuerzas para hacerlo [...] desesperanza gris, mediocre, de clase media, que no surge de una catástrofe sino del desgaste que la crisis económica, la dictadura y la falta de un proyecto dinámico ha producido en los sueños del ciudadano medio (p. 42).

Esta grisura de época, pero sobre todo los instantes de luz que en ella aparecen, son muchas veces la materia narrativa de la novelística de Lalo Barrubia. Los ciudadanos comunes, el proletariado a secas y sus miserias cotidianas, pero más aún las bocanadas de aire fresco, los gestos placenteros y vitales que evidencian sus intentos por apartar la mediocridad, es lo que caracteriza a buena parte de los personajes que dibuja la autora. Los seres que habitan la obra narrativa de Barrubia son sujetos que representan diversas formas de alteridad: mujeres, individuos caídos del sistema, desposeídos, borders, voces que se saben fuera del orden, subalternos.

Rompe la quietud

El título de la novela se refiere a la letra de «Canción del tamborero», de Eduardo Mateo, y que se encuentra en el disco *Mateo y Trasante* de 1976. La letra de la canción alude al sonido del tambor y a su ejecutante, es una invitación a actuar, a despertar de la siesta a un pueblo que duerme, es un pedido de amparo al hombre tambor, a su sangre, de quien la voz lírica se identifica heredero. En la tapa del libro se aprecia el dibujo de un tambor visto de arriba y, sobre la lonja, una hoja y un lápiz en tonos ocre o arcilla. La ilustración, hecha por Tunda Prada, permite visualizar sin dificultad la relación entre tambor, sonido y escritura. El golpe del tambor será aquí la página escrita, esta novela que pretende ser una canción de amor es el sonido que quiebra la monotonía.

El narrador y protagonista de la novela es un músico de sesenta años, percusionista. Cuenta la historia que tiene con una mujer a la que conoce desde hace treinta años y con la que mantiene una relación intermitente que se prolonga hasta el presente de la narración. El período abarcado es el que va desde la salida de la dictadura hasta mediados de la segunda década del siglo XXI y, al tiempo que se recorre parte de la historia nacional, se muestran cambios significativos en la música uruguaya. El relato describe el proceso que hace el Uruguay, el lugar que ocupa la música y las transformaciones asociadas a la cultura popular. En esta serie de cambios también tiene una importancia relevante el lugar que ocupa la negritud en la sociedad, según la mirada del narrador, y las alteraciones que se producen en una de sus mayores manifestaciones populares: el candombe.

El narrador, al comienzo de la novela, describe su lugar de enunciación:

Soy un privilegiado. Soy un músico. Estoy vivo. Salí casi sin rasguños visibles de tantos años de baqueta. Tengo casi todos los dientes y un lugar caliente para aguantar el viento de la rambla. Una mujer divina, amigos, hijos. El tambor. Soy de una generación valiente y también rota, por las mismas razones tal vez (Barrubia, 2019, p. 12).

La novela ofrece a primera vista pocas incertidumbres acerca del lugar de enunciación, pues encontramos a un individuo que ha realizado una labor reflexiva sobre sí, que se juzga con una perspectiva de clase, que se sitúa en un mundo y sabe ver al mundo que lo rodea. Tiene la suficiente humildad para saberse privilegiado y saber que los privilegios en el tercer mundo pueden ser algo tan simple como un techo, algo de cordura, un cuerpo medianamente sano. Su definición como músico coloca a este personaje en una cierta jerarquía (de hecho, esa autoproclamación como músico aparece inmediatamente a continuación del hecho de ser privilegiado), pues se dedica al arte; en un lugar que ha dado pocos incentivos a los artistas, decirse músico —serlo— permite entender que ejerce esa profesión, que puede vivir de ella y que la valora. Esto lo ubica en un lugar social y sensible, poseedor de un patrimonio cultural. Los «tantos años de baqueta» son algunos de los años que se intentará presentar en la narración. Corresponden a la infancia, juventud y primera adultez del narrador: la llegada de la dictadura, el regreso de la democracia y los años previos al fin de siglo, son aquellos en los que fue difícil sobrevivir y en los que los jóvenes parecían no tener nada a lo que aspirar. Dentro de las posesiones afectivas que este sujeto reconoce, aparecen vínculos de amistad y el instrumento: el tambor, que actúa como símbolo; más que elemento de trabajo, se transforma en emblema de una cultura y un grupo social.

El relato comienza ubicando dos tiempos, presente y pasado. En el presente, la anécdota está vinculada a un encuentro con la mujer amante y la posibilidad de continuar viéndose. El pasado, «aquel otro siglo», presenta fragmentada y desordenadamente el tiempo en que conoció a esta mujer, entre otros episodios aislados vinculados a su paso por distintas agrupaciones musicales, su historia familiar, su pertenencia a un barrio y una comunidad.

El pasado: malestar general y negación de blanquitud

Mediados y fines de los ochenta se describen con imágenes como: «Todo florecía menos yo. [...] la magia del mundo volvería a llenarnos una vez restablecida la democracia» (Barrubia, 2019, pp. 12-13). Estas expresiones transmiten la idea de una época en la que había sueños, ilusiones. Se ubica al país en el estado promidente de una primavera cultural, aunque el personaje no participa de esa alegría y observa ese optimismo con amargura, ha sido estafado en sus sueños. Al respecto, conviene recordar que Achugar señala, en *La balsa de la Medusa*, que en el Uruguay posdictadura no existió un proyecto unificador de nación, lo cual dejó la sensación de un andar sin rumbo. En este sentido, ese Uruguay que se proyecta y que intenta rearmarse deja afuera a muchas sensibilidades que no son consideradas dentro del nuevo paradigma y que, como minorías (y no tanto), no encuentran un lugar que les sea propio en el plano social o cultural.

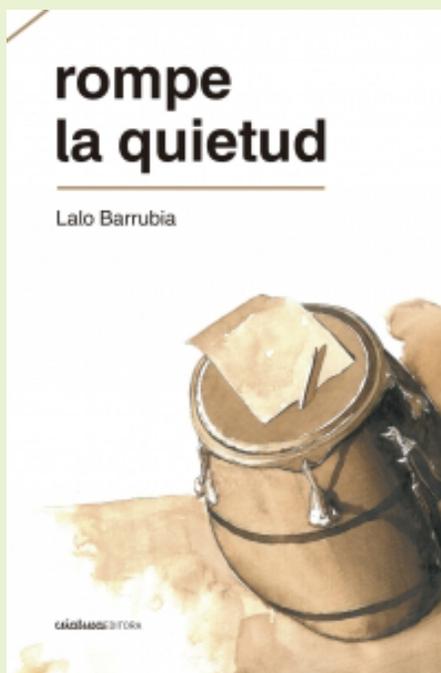


Fig. 1. *Rompe la quietud*

Los cambios en el narrador, la percepción de su identidad y la reflexión sobre sí están asociados a sus intereses musicales y a los grupos que integró y los estilos que tocó, las maneras en las que se ganó la vida muestran los intereses culturales del pueblo. De esta forma, la trayectoria individual se va hilando con la historia cultural: qué cambios manifestó el Uruguay a partir de la atención, recepción y consideración que se le dio a los diferentes estilos musicales «populares».

«Con casi treinta años queríamos tocar rock» (Barrubia, 2019, p. 14), nos dice el protagonista; tras la caída de la dictadura, el rock era la música universalizadora, globalizadora, grito de euforia luego de un par de décadas de represión. La música es un lugar en el que «meter todo lo que había pasado en el rock y en nuestras vidas en todos esos años» (Barrubia, 2019, p. 14). La música, en este relato, es el elemento canalizador de emociones, tiene un efecto comunicador y transformador. El rock era una salida, pero no se sabía cómo manejar. El narrador aparece buscándose y buscando un sentido, buscando una forma de expresión, pero en ese buscar es justo cuando aparece una primera reflexión sobre su racialidad:

Y en eso doy con estos botijas que querían hacer reggae, de casualidad, charlando. No fue que me buscaron ni que yo los busqué a ellos. Yo no me había puesto a escuchar reggae, así, digamos, en serio, pero lo que conocía me copaba (Barrubia, 2019, p. 14).

El cliché del que el Pálido (este es el nombre con el que conocemos al narrador protagonista) se hace eco es el de referirse al reggae como música de origen jamaicano, asociada a la militancia de Bob Marley y a su conciencia de pueblo oprimido, que ocupa un lugar de resistencia pacífica y que es un estilo musical con una cadencia rítmica tranquila.

«Y estos locos me dicen así al boleo que están buscando un percusionista de raíces negras. *Yo soy un percusionista de raíces negras*, les dije. Se quedaron un poco de cara» (Barrubia, 2019, p. 15; cursivas añadidas). El personaje se autodefine como alguien de «raíces negras», así como Ildelfonso Pereda Valdés se decía «poeta negro de raza blanca». ¹ La expresión hace referencia a una condición genética o cultural. La sorpresa de los interlocutores muestra el intersticio entre ambas categorías. Debe entenderse que, a mediados o fines de los ochenta, *ser de raíces negras* suponía ser negro o tener ascendencia negra. En el caso del Uruguay, el reconocimiento de una filiación étnica múltiple no se llevó a cabo de manera general por parte de la población. Sí se considera la coexistencia de grupos raciales, pero no es frecuente la conciencia de fusión entre esos diversos grupos. No se supone que las raíces hagan referencia a un conocimiento o posesión cultural o musical. Es curioso ver cómo el caso a la inversa sí sería posible, no existe un conflicto en ser negro y tener influencia de la cultura dominante blanca, ya que se acepta el predominio de esta última y la imposición de su vigilancia cultural. Los músicos de reggae a los que el narrador sorprende con su declaración funcionan como un espejo social, mostrando asombro ante un caso de asimilación de una racialidad que no se tiene. El concepto de racialidad no es entonces algo genético que se traduzca en rasgos físicos, sino que aquí comienza a manejarse una nueva noción de los componentes raciales. En las primeras catorce páginas de la novela, el narrador, además de ubicarse en una generación, está manifestando cuál es la posición que tomará frente a los lugares dados y preestablecidos. Su inquietud acerca de la raza, esta ubicación en un espacio aún no definido, fronterizo, o según sus propias palabras el sentirse «un poco como en dos lugares a la vez» (Barrubia, 2019, p. 17), irá trazando una reflexión sobre el concepto de racialidad y el derribamiento de nociones estancadas. ² Podría considerarse un paralelismo el lugar interracial del narrador y el devaneo entre dos amores: la oscilación entre mujer y amante ocasional, entre la pareja hegemónica, segura, y la mujer que aparece cada tantos años en su vida y que funciona como disparador de la sexualidad y el erotismo. Así como entre estos dos amores, se mueve respecto al lugar cultural/racial que ocupa: un blanco criado por negros pasea por distintas bandas de distintos estilos, pero siempre vuelve al recuerdo del tambor colgado del brazo. La raza es un tema que le inquieta de manera constitutiva: «Me parecía una forrada lo de las raíces negras, el concepto de negro y blanco que yo mismo me había cuestionado tanto y que volvía a cuestionarme después» (Barrubia, 2019, p. 15). Los músicos de reggae, a su vez, buscan una presencia-actitud de reggae que funcione como llamador o conexión a través de la imagen: precisan un músico de raíces negras (*genéticas, no culturales*) para vender discos, ser famosos, tener una imagen que presente diversidad (recordemos que este momento es el del furor de Mano Negra y Manu Chao, como aparecerá mencionado más adelante en la novela, es decir de la música de raíces negras que se globaliza y es aceptada mundialmente como asimilación de la diferencia), pero no han participado de la experiencia de lo que el narrador entiende por ser negro: «Nunca habían cargado sudando tambores en un bondi, como todos habíamos hecho siempre, ni tenían la menor sospecha de que eso pudiera ser la ruta a recorrer» (Barrubia, 2019, p. 15), experiencia que por cierto conlleva una fuerte carga de sacrificio y sufrimiento. Sería interesante, y no ha sido dicho aún por el narrador, saber a quién comprende ese todos, en nombre de quién está hablando.

Con relación a este pasaje de la novela, debemos detenernos en ciertas cadenas semánticas que aparecen en el texto, ahora mencionadas con la banda de reggae, pero también respecto a los tambores y al *candombe*. La obra, aunque deconstruya una idea establecida a lo largo de más de un siglo de narrativa uruguaya que evidencia una sociedad racista, aunque se proponga otra visión de la raza negra y aunque aborde tipos sociales que van contra la corriente (recordemos lo rupturista de la generación a la que pertenece la autora), emplea también una serie de significados que incurren en estigmatizaciones, que terminan acudiendo a las cadenas de

¹ Martins, F. (2021). Escritura conquistada. Entrevista a Luis Bravo. *Mate Amargo*. <https://www.mateamargo.org.uy/2021/03/04/escritura-conquistada-luis-bravo-uruguay-1957/>

² Es interesante observar el paralelismo entre este espacio fronterizo entre dos razas propio del narrador y la noción de «in-between», de Homi Bhabha (1994), como de mediación entre culturas, que además es una característica de los intelectuales de tercer mundo, lugar en el que, en un estudio más profundo, se podría ubicar a este narrador.

estereotipos que pretenden romper. Así, reggae aparece asociado a fogón en la playa y porro; como tambores y candombe se asocia con vino y minas («Estuvimos tocando los tambores, fumando y tomando vino», se lee por ejemplo en la página 19 de la novela). Es de notar que estas cadenas semánticas se establecen en las primeras páginas del relato, dejando como universo estas ligazones y que no persisten a lo largo de toda la narración.

Al hablar del pasado, la novela hace hincapié en el hecho de que «treinta años atrás era otra vida», otra vida para el hombre protagonista, que alrededor de los treinta años siente que debe «sentar cabeza», pero otra vida del Uruguay, un lugar gris, sin oportunidades, angustiado, las dispersas escenas que se narran sobre esta época transmiten sentimientos de fracaso, de pérdida, de conformismo. Los escasos momentos de vitalidad están asociados al goce sexual, urgente, desbordado sí, pero sin futuro entre el narrador y la mujer morocha que es evocada desde el principio como la musa de esta novela.

La apertura democrática es observada como un momento donde «todo rejuvenecía», aunque paradójicamente ser un joven de veintisiete años en ese momento significara empezar a tomar un rumbo adulto, ya no ser joven. Esta clase de tensiones tiñen el relato, haciendo que la voz narrativa viva fuera de lugar, sintiendo un desajuste entre el exterior y el mundo interior.

La tensión se traslada también al campo de la palabra (además de las ya mencionadas cadenas semánticas), por ejemplo, en el uso estigmatizante y estereotipante del lenguaje que apreciamos en las elecciones que hace el narrador, al decir que alguien «negreaba», que trabajaba en negro, es decir, que su labor era invisible, que musicalizaba por otro y no figuraba en los créditos. Dado el carácter reflexivo y deconstruido del narrador, cabe preguntarse si tales expresiones son un descuido o hay una intencionalidad de la autora al seguir utilizando estos términos con connotación negativa, que continúan haciendo del lenguaje un elemento de poder para ubicar en posición degradada a la racialidad.



Fig. 2. Lalo Barrubia

Respecto a su situación personal y al proceso de reconocimiento como blanco y su carencia de negritud leemos: «En una época en que creía haber entendido que *nunca sería negro*, y que eso representaba alguna cosa, me dediqué al candombe de los blancos, o sea a tocar las tumbadoras con grupos de canto popular» (Barrubia, 2019, p. 21; cursivas añadidas). Las tumbadoras y el canto popular son el lugar al que puede acceder, no por elección, sino por no poder pertenecer al candombe de los negros, el mundo anhelado. El narrador se autopercibe excluido, y en este sentido el texto empieza a configurar este latente deseo de negritud, un deseo de pertenencia que choca con la realidad. El texto no lo dice, pero puede interpretarse sugestivamente el hecho de que el canto popular sea en Uruguay el emblema de la lucha de resistencia postdictadura: es la música de los blancos, cuyo instrumento característico es la guitarra, acompañada en ocasiones de la tumbadora en percusión, que tiene origen afro pero se vincula con otros ritmos latinos. La novela explicita estos cambios de sentido, estas luchas de significado: Luisito es el amigo negro del narrador, el de la infancia en Barrio Sur,

con el que «fuimos cambiando de idea sobre quiénes éramos, sobre qué era el candombe, sobre a quién le pertenecía...» (Barrubia, 2019, p. 21). La reflexión crítica del narrador sobre la racialidad se asocia con un rasgo predominante de la narrativa uruguaya en la década del ochenta: la autorreflexión y la metacrítica que suponen saberse sujetos subalternos. La generación a la que pertenece la autora, que puede fácilmente asociarse a la del narrador, se ve carente de modelos artísticos, son iconoclastas, parricidas, parias, por ende, no heredan máximas, van buscando significados: «Eran tiempos de nubarrones, de lazos rotos, de improvisar la vida» (Barrubia, 2019, p. 22), esta manera de no adorar artistas mayores promueve la admiración por los propios artistas de la generación, a quienes va descubriendo. La reflexión sobre el origen y la pertenencia ocurre en una época en la que la sociedad quebrada rompe las tradiciones, las uniones que se habían forjado se desarmen, el mundo que la modernidad había armado se destruye.

Ante la caída de los grandes relatos, «la memoria es la única verdad a la que tengo acceso» (Barrubia, 2019, p. 39), nos dice el Pálido. La memoria no marca fechas históricas, recuerda momentos insignificantes para la historia, pero graba gestos que son sumamente significativos para un sujeto. La historia de alguien nunca podrá abarcar aquellos aprendizajes que son los cotidianos, mínimos y, a la vez, los que forman a un individuo: «Aquel negro que al pasar me enseñó a calzar el tambor» (Barrubia, 2019, p. 40). La creación del Pálido, su identidad, está compuesta de imágenes mínimas, instantáneas, que entre otras cosas lo ubican en un barrio rodeado de negros que lo reciben y le enseñan, al tiempo que marcan una gran diferencia con el mundo de familia blanca en franca decadencia que tiene en su casa.

La blanquitud negada esencialmente por el narrador no es una condición racial, sino que es lo que Echevarría describe como «la pseudo concreción del homo-capitalisticus», si bien pueden incluir rasgos étnicos del hombre blanco, se asocia a todo un aparato ético vinculado al funcionamiento del mundo moderno y capitalista. Este modelo impone un modo de vida individualista, que considera natural el poder asociado a la posesión, que entiende al progreso asociado al sometimiento del individuo, que obliga a la institución del matrimonio,

es todo el conjunto de rasgos visibles que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos (Echevarría, 2010, citado por García, 2012, p. 65).

Es a partir de esta idea que se comprende el rechazo del narrador a su blanquitud, siendo un individuo que renuncia al cumplimiento de los preceptos civilizatorios asociados a su género (manutención de la casa, por ejemplo) y a su condición (productividad, ser asalariado, ser monógamo, etcétera). La *no-blanquitud* del narrador consiste en la incapacidad para reproducir riqueza. Es en cambio Verónica, su esposa, quien cumple a rajatabla con estas características que la sitúan en el paradigma de la blanquitud: tiene una profesión, cumple con los roles asignados a su género (es buena madre, buena esposa, cocina canelones y no se inmiscuye en los asuntos privados de su marido), mantiene el hogar y parece tener siempre las certezas para todo. La imagen que el narrador proyecta (la figura del vecino viene a ofrecer este espejo) es la de un pobre diablo, que escucha música en el altillo de su casa mientras toma mate y que es mantenido por su mujer: es decir, los rasgos que lo componen son los de un ser improductivo. A propósito de esta ubicación de Verónica, la esposa fiel, la que no pregunta, la que da hijos como representante del mundo moderno organizado blanco, es muy tentador situar en una posición enfrentada a la mujer amante, morocha, dueña de una «masa de pelos», artesana, que tiene una hija que no vive con ella, que también ha perdido embarazos, que vive una sexualidad libre, representando a la negritud deseada con la que el narrador coquetea, pero que no se anima a abordar definitivamente, que se quiere y se teme a la vez. La blanquitud, según Echevarría (2018) es un requerimiento de las naciones modernas para con sus miembros, esto se remonta a los orígenes mismos de estas, que fueron fundadas bajo los preceptos capitalista-puritanos. La blancura es racial cultural; en el caso del narrador de la novela, esta está representada en la figura de la madre: alcohólica, adinerada, culta y decadente, anhelante de una grandeza perdida, madre soltera. A ella le falta el ethos capitalista, su blancura no evidencia blanquitud, su dinero no produce más dinero, se agota, se bifurca: a la hija —hermana del narrador— le regala un apartamento cuando se recibe; al hijo le regala dinero para un piano y este compra un tambor piano.

La resistencia y la negritud adoptada

El tratamiento que se le dio al candombe durante la dictadura fue el de apagarlo, callarlo, disminuirlo, aunque su sonido escondido continuó latente: «El candombe tenía una sordina en el corazón». Los métodos de la represión para matarlo se enumeran «lo quisieron aislar, cambiarle las reglas, repartirlo por los barrios» (Barrubia, 2019, p. 22), lo que era unión, comunidad, agrupación, debía desperdigarse. El símbolo más evidente de este quiebre está en el acontecimiento del desalojo del conventillo Mediomundo, en diciembre de 1978:

No quise ver, no quise entender ni enterarme. Ya al final de la tarde vino Luisito a buscarme, fuimos a comprar cigarrillos y estuvimos sentados en el cordón de la vereda, en la esquina de Durazno, viendo salir los últimos ómnibus, la gente llorando, gente pobre abandonando sus pocas cosas porque no se podía con todo. Recién ese día, creo, aunque ya tenía más de veinte años me di cuenta que mi infancia había terminado hacía mucho rato y de que nada volvería a ser nunca como había sido (Barrubia, 2019, p. 230).

Este evento sitúa al relato en lo que Rita Segato (2007) ha llamado proceso de globalización, es uno de los operativos llevado a cabo por la dictadura, redireccionar lo local y particular, quitarle su espacio y otorgarle un espacio restrictivo dentro del sistema globalizado. El Estado, siguiendo el razonamiento de Segato está —a través de este acto— administrando la etnicidad. Si el Barrio Sur y los conventillos eran el territorio histórico de los negros, ese emplazamiento no aislaba al grupo, en cierta medida le daba fuerza, puesto que contribuía a su unidad. La dispersión y el realojamiento en barrios periféricos, formando asentamientos marginales, fue una gran obra de creación de otredad, una frontera trazada con alevosía por el Estado, en la que la nación (es decir organizaciones sociales, algunos sectores de la sociedad) estuvo ausente. Se quitó a una población de su lugar de origen, el que ocupó tradicionalmente. La estrategia de la dictadura militar fue intentar cambiar los símbolos, borrar identidades, invisibilizar. Esta rotura en el espíritu se traduce en el sonido también, «sonaba triste», cruzado, como con miedo.

Esa política racista de la dictadura de la que tan poco se habla. Un intento sostenido de quebrar, de sacar a los negros del mundo, de que desaparecieran en la masa de silencio. Echaron a la gente, separaron a las familias, los volvieron a despojar, después de dos siglos de rejuntrar los pedazos (Barrubia, 2019, p. 170).

Pero la intención de borramiento de la historia no se concretó, los tambores siguen sonando, a un pueblo que llegó sin nada, nada le pueden sacar.

Una nueva cadena de significantes traza familiaridades en la novela, una vez roto el candombe y rotos todos los grupos minoritarios y de resistencia en la sociedad, se comienzan a establecer redes. El texto se emparenta con el lenguaje de los pescadores, la relación es la red, el tejido social, el movimiento que se une invisiblemente «cada uno se había quedado con su aguja de pescador en el bolsillo». La locación es la rambla, los hilos son los lazos, los afectos. La imagen de los pescadores permite la identificación con Luisito, el amigo del narrador, cuyo padre pescador es quien lo introduce en el mundo del candombe. Este vecino y su familia que lo apadrina, le da un lugar y un grupo al que pertenecer. La referencia a los pescadores muestra que esta historia dará un lugar fundamental a los actores desplazados, invisibles: los jornaleros, proletarios, pertenecientes a la clase más baja, que es —como se ha dicho— el lugar de donde provienen muchas veces los personajes de Barrubia.

Dentro de este grupo de alteridades minoritarias, el narrador encuentra su lugar en el mundo, es admitido el niño sin padre, es invitado a la fiesta tradicional. Esta red que es el Barrio Sur, en el texto establece una forma de resistencia basada en la solidaridad y el cuidado, la comunidad que lo recibe rompe con la carrera individualista modernizadora: «El candombe me hizo la vida. No solo porque fue a lo que me dediqué. También porque me enseñó a estar con otros, a sentirme parte de algo» (Barrubia, 2019, pp. 199-200).

El crecimiento del Pálido y su ubicación en el mundo adulto se dan a partir de este sostén que, al tiempo que lo abraza, lo impulsa a mantenerse. Su desarrollo está asociado al tambor. El colectivo lo recibe y el niño blanco se vuelve testigo privilegiado de ese mundo negro. Si como sostiene Aníbal Quijano (2000), la raza es una estructura cognitiva que se aprende y se reproduce, podemos afirmar que el Pálido ha aprendido a ser

negro. Con su entrada en el mundo tamborero se da también el ingreso al alcohol, las mujeres, la música. Con los negros aprende a tocar el tambor, pero también a ser parte de un ritual que subversión las posesiones: «Quien sabe si alguien es parte del candombe o el candombe es parte de nosotros» (Barrubia, 2019, p. 236). En esta etapa de crecimiento aparece la mención a la primeras figuras de peso, referente musical de la comunidad negra, y personaje histórico y simbólico por su vida y las condiciones de su muerte: Jorginho Gularte. La referencia a Jorginho se justifica en su calidad de músico, sin mencionar ningún otro elemento. Los valores, la humildad y el dominio del arte se unen en este personaje. Otra de las injusticias cometidas en la dictadura es también no haber dejado desarrollarse a un músico excepcional y haber privado a toda una sociedad la posibilidad de escucharlo masivamente. Se lo destaca por su aire distinto, su manera de sonar, teniendo tan solo al barrio como escenario. También al mencionar a Jorginho es que se da el conocimiento del apodo del narrador, el Pálido, nombre que refleja que la identidad del personaje está dada desde su lugar en el grupo racial: el pálido es el menos negro, el más blanco de los negros. La nominación lo incluye dentro del grupo a la vez que marca su lugar de exclusión.

Los años postdictadura también son percibidos desde el punto de vista de la música como un momento de mezcla, fusión y riqueza cultural: «Mi generación le hizo algo a la música uruguaya. Agarró todos los colores y los entreveró hasta convertirlos en una bola de plastilina color tierra que ya nunca más pudo separarse» (Barrubia, 2019, p. 25). La visión predominante es poscolonialista el narrador tiene una posición optimista respecto a las mezclas culturales, celebra el fin de la división entre grupos y cómo esto contribuye a la formación de una nueva identidad, en una nación que se autopercibía mayoritariamente blanca. Los tambores de los negros empiezan a mezclarse con otros estilos: el jazz y el candombe beat. Jorginho viene a representar el mestizaje cultural, la fusión de lo heredado con lo aprendido, hay una defensa de la hibridación cultural, se sostiene la vivencia de saberse en un país que es mezcla y, por ende, se cae la idea de dominio de una raza o expresión artística sobre otra. La revolución llevada a cabo por Jorginho Gularte en solitario fue la primera de una serie que afectó al campo cultural y musical. En la clandestinidad, prácticamente soterrado, ese músico hacía pruebas que cambiarían el rumbo de la música y entonces el de la cultura de un país y una raza. Este libro es, en cierta forma, un testimonio de esos cambios. El lugar que ocupa Jorginho en la resistencia es invisible pero imprescindible. Este libro es también un homenaje a Jorginho y a toda la gente que «cambió las reglas del juego».

Luego del desalojo del Mediomundo, en la novela se emplea la metáfora de la semilla para indicar que el silencio y la invisibilización que se buscó imponer a la cultura y a la raza negra funcionó como una forma de dispersión, que multiplicó el candombe, la cultura negra se expandió, trasladándose a distintos grupos, asociándose a otras minorías. A las comparsas se les había quitado el desfile por Isla de Flores, la calle histórica, aplicando otra forma de violencia simbólica y se hacían ahora en 18 de Julio, intentando tal vez dar un lugar central, reubicando y haciendo un uso perverso del poder. La novela describe un acontecimiento que es el punto más alto climáticamente en cuanto a imagen de resistencia: las comparsas vuelven a juntarse en Isla de Flores, de manera espontánea. Los tambores suenan y la gente baila, todo el barrio suena, la narración cobra dinamismo, hay movimiento, se habla de euforia y rebeldía, incluso se mencionan a figuras icónicas como Rosa Luna. En el relato comienzan a aparecer los antagonistas, camionetas, palos, milicos. Los militares arremeten contra todo, sin códigos golpean a mujeres, niños, ancianos, la multitud se organiza y tira bloques de cemento; «y los tambores apretados para no dejarlos pasar, tocando el se va a acabar hasta sangrar las manos» (Barrubia, 2019, p.171). En la narración de este enfrentamiento se observa la lucha a través de significantes, como en una gran masa amorfa, digna de batalla campal, el baile y los cuerpos se enfrentan a los uniformes, los caballos a los tambores, el texto se vuelve polifónico, los cantos se mezclan con los golpes y las palabras del narrador. A pesar de que esa noche varias personas terminan presas, el sentimiento del narrador es de esperanza, de que igual se podía vencer a la dictadura, los negros lo hicieron.

Quisiera cerrar este trabajo subrayando una idea de Bolívar Echevarría, quien afirma que las identidades tradicionales tienen un origen que se «hunde en la noche de los tiempos», es inalterable, resistiendo incluso la prepotencia conquistadora y los tiempos de penuria en los que debe someterse a otras identidades «transformada, reaparecería siempre». Así, en *Rompe la quietud* hemos observado cómo la negritud aparece vinculada a una forma de resistencia que, si bien se opone a la idea de blanquitud modernizadora y funcional al capitalismo, también tuvo un rol importante de lucha ante la última dictadura. Esta personalidad de la raza negra en el Uruguay de fin de siglo XX despierta en el narrador un deseo de pertenencia que lo lleva a renegar de su condición de blanco, al tiempo que lo hace reflexionar sobre su lugar y el lugar de su generación en la cultura.

La novela rompe con los paradigmas establecidos en cuanto al lugar que ocupan los negros en la literatura uruguaya, esta ruptura sin duda está vinculada al proyecto artístico de Barrubia, como autora que elige lugares de enunciación y personajes que se salen de las clasificaciones, habitando espacios discursivos poco explorados.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1994). *La balsa de la Medusa*. Montevideo: Trilce.
- Barrubia, L. (2019). *Rompe la quietud*. Montevideo: Criatura Editora.
- Bhabha, H. K. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial
- Bravo, L. (2007). Huérfanos, iconoclastas, plurales: la generación poética uruguaya del 80. *Fornix*, (5-6), 105-120.
- Echeverría, B (2007). Imágenes de la blanquitud. En Lizarazo, D. (coord.), *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. Disponible en <https://introconquista.files.wordpress.com/2019/09/echeverrc3ada-imagenes-de-la-blanquitud.pdf>
- Echeverría, B. (2018). Blanquitud: Consideraciones sobre el racismo como un fenómeno específicamente moderno. En *Racismo y blanquitud* (pp. 5-18). Ciudad de México: Zineditorial. Disponible en https://zineditorial.files.wordpress.com/2018/08/bolivar_zineditorial_lectura.pdf
- García, C. (2012). Modernidad y blanquitud de Bolívar Echeverría. *Revista Mexicana de Orientación Educativa*, 9(22), 64-65. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-75272012000100012&lng=pt&tlng=es.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, (pp. 777-832). Buenos Aires: CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.