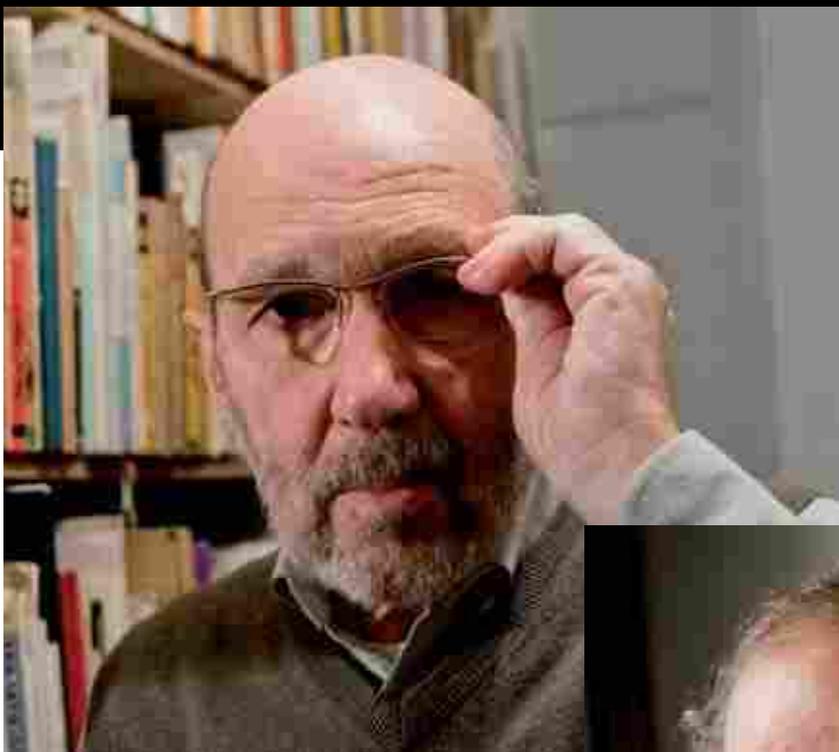




Música

Rubén Olivera

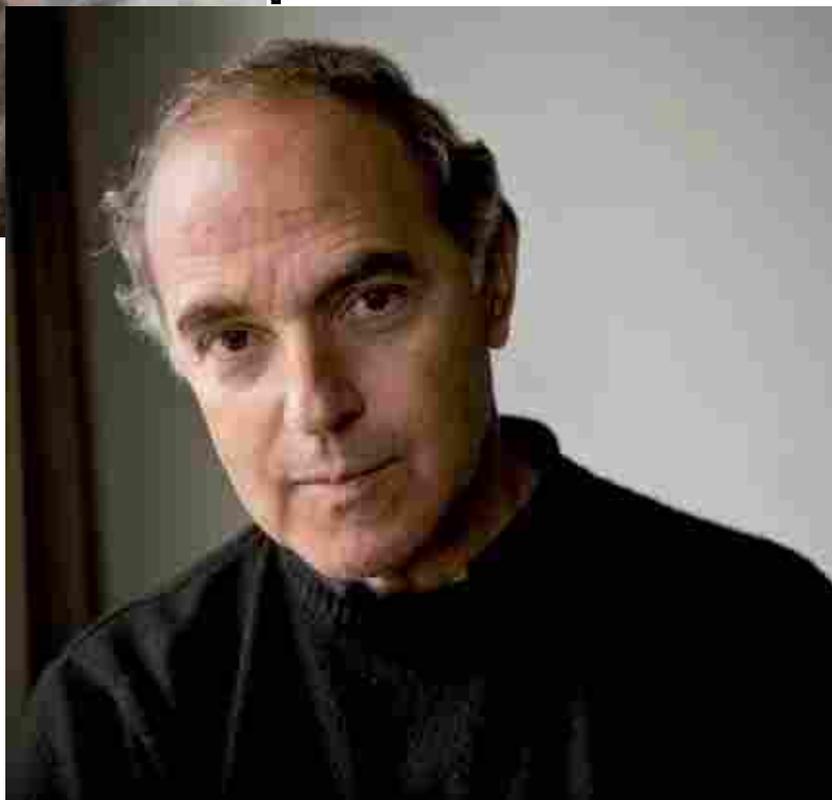
Coriún Aharonián



Carlos Contrera

Rubén Olivera es músico popular y docente de música. Desde 1979 es miembro del equipo de trabajo de Ediciones Discográficas Ayuí/Tacuabé. Es cofundador del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP-1983). Ha colaborado con artículos sobre música, cultura y derechos humanos en distintas publicaciones. Llevó adelante programas sobre música en Tevé Ciudad. Desde el año 2006 conduce el programa de radio “Sonidos y silencios” (Emisora del Sur, 94.7, SODRE). Tiene varios discos editados.

Coriún Aharonián es compositor y musicólogo. Entre sus discípulos de composición se cuentan destacadas figuras de la música culta y popular de varios países. Ha enseñado materias musicológicas en la Universidad de la República. Ha sido profesor visitante y conferencista en numerosos países, e invitado especial en varios congresos internacionales. Fue coorganizador de los 15 Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, realizados entre 1971 y 1989 en diferentes países del continente. Ha sido directivo de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular y de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Es autor de seis libros, y de artículos publicados en diversos idiomas. Actualmente es director honorario del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.



Carlos Contrera

Rubén Olivera / Coriún Aharonián

La música uruguaya 1973–2013

Í N D I C E

Rubén Olivera:

Introducción a la música popular uruguaya 1973–2013

El estudio de la música popular	5
1973 – 1990	14
La transición	15
La década del ochenta	17
Nuevo escenario	18
El rock en la nueva etapa	23
1990 – 2013	24
Fundacionales	25
Las generaciones que siguen	27
Nuevas propuestas	30
Presencia femenina	31
El rock	33
El candombe en la música popular	36
La murga en la música popular	38
El tango	39
La música tropical	41
La música para niños	42
La música instrumental y los instrumentistas	44
Bibliografía	48

Coriún Aharonián:

La música culta en el Uruguay

Los compositores: bosquejo de una brevísima historia	51
Los intérpretes	55
La diáspora	56
Las instituciones musicales	57
La enseñanza	59
Las ediciones	60
Los medios de comunicación de masas y la música culta	61
La ensayística, la investigación	61
Bibliografía	63



Santiago Luz



Introducción a la música popular uruguaya 1973–2013

Rubén Olivera

El estudio de la música popular

El investigador Lauro Ayestarán (1913–1966)¹ publicó en 1953 la primera parte de un pionero estudio global sobre la música uruguaya² que quedaría inconcluso y en el que la música popular no tenía un tratamiento específico. Con el tiempo comenzó a surgir bibliografía, ampliando lo que en principio se reducía a los libros de memorias de los protagonistas. Actualmente existen libros dedicados a un artista o grupo, a colectivos de artistas, a géneros musicales, a etapas históricas, al estudio de textos y al análisis teórico sobre música y cultura.³ Paralelamente aumenta la

realización de documentales,⁴ así como el interés por conservar registros de los artistas (fotos, videos, notas periodísticas, archivos personales).

La música popular puede ser instrumental o cantada. Como todo hecho artístico, manifiesta el espíritu de la época a la vez que lo construye. Sus protagonistas son compositores, cantantes, instrumentistas, letristas, arregladores. Algunos tenderán hacia la vanguardia creativa —buscando nuevos caminos en la melodía, armonía, tímbrica, rítmica, estructura, textos— y otros a cubrir la humana necesidad de esparcimiento. Con distintas líneas estéticas y distintas funciones sociales, la música popular de cada lugar es una construcción colectiva. En América Latina se fue convirtiendo en un espacio clave de su identidad.

1 Cuando no se consigne lugar de nacimiento, este es Montevideo.

2 Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Volumen 1, SODRE, 1953.

3 Véanse los libros de Coriún Aharonián.

4 Como *La historia de la música popular uruguaya, 1960–1989*, Parte 1. Quince capítulos para televisión con dirección de Juan Pellicer.

Música popular e identidad cultural

La identidad es *heterogénea*. Aunque hablemos en singular no existe *una* identidad. En el terreno musical, abarca distintas expresiones que a las personas les resultan reconocibles, cercanas y propias, de acuerdo a su ubicación en la trama cultural.

La identidad en sí misma no es un valor. El concepto de identidad cobra su importancia debido a que las áreas poderosas tienden a imponer su visión del mundo para homogeneizar mercados. Estandarizar la forma en que la humanidad piensa, actúa y siente, permite estandarizar la producción de mercancías. En ese sentido defender lo bueno de la identidad y construir la diferencia pasa a tener un valor ecológico.

La identidad es *dinámica*, por lo tanto no solo hay que defenderla sino seguir construyéndola. El comprensible temor personal y social a que cambie y se “desmerezca” lo que una generación valora como simbólico, no puede llevar a congelar el pasado, representándose como un “ser nacional” inmutable. Preocuparse por “las raíces” es importante, pero teniendo en cuenta que estas se desarrollan en tallo, ramas, flor, y nuevas raíces. Esto nos lleva a replantearnos temas como “lo autóctono” y “lo nuestro”. El origen de muchos de los géneros musicales campesinos considerados como “autóctonos” es europeo, sin que esto le quite importancia a la singularidad de su acriollamiento. “Lo nuestro” es un concepto en permanente construcción.

Tan riesgoso como quedarse en el pasado es no conocerlo. Por lo general, el pasado y presente artísticos de la propia cultura se vuelven invisibles cuando se

consideran como prestigiosos sólo modelos estéticos del exterior. La vida musical puede detenerse en el llamado *cover*⁵ ya sea que se copien modelos externos o del propio pasado.

No importa tanto el origen de las influencias sino el uso que se haga de ellas. Grupos de impronta roquera, por ejemplo, han generado más innovaciones funcionales a la sociedad que otros defensores de una identidad estática. “Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros”, era una de las definiciones de libertad en la filosofía del siglo XX.

La música popular en Uruguay

Los géneros

Debido al genocidio físico y cultural, la vertiente indígena no aparece en forma explícita en la música uruguaya.

A partir de 1811, se destaca la creación por parte de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) de coplas aplicadas a la música del *cielito*, generando no sólo la primera

5 La palabra *cover* es utilizada cuando se interpreta una composición de otro de manera muy parecida, ya sea por disfrute, aprendizaje o fuente laboral. Por otro lado, interpretar con estilo propio canciones ajenas es un camino creativo habitual en la música popular conocido con los nombres de arreglo y versión. Escúchense los discos *Contraseña* de Jaime Roos, *Fan* de Ruben Rada, *Canciones propias* de Fernando Cabrera, *La viuda* de José Carbajal, o las intervenciones y reelaboraciones de Leo Maslíah en muchas canciones.



Alfredo Zitarrosa y sus guitarristas (Julio Cobelli, Walter de los Santos –guitarrón– Silvio Ortega y Eduardo “Toto” Méndez)

Payadores

Siempre con el recuerdo de la Cruzada Gaucha —que en sus varias ediciones a mediados del siglo pasado fue gran impulsora del movimiento payadoril— el maravilloso arte de los payadores no tiene el reconocimiento y difusión que se merece. Cuenta con pocas grabaciones,¹ un día dedicado a su homenaje² —que se diluye al coincidir con la Noche de la Nostalgia— y programas de radio en horas de la madrugada. Mientras tanto, repentistas como Juan Carlos López, Felipe Luján Arellano, Aramís Arellano, Nilo Caballero, José Silvio Curbelo, Mariela Acevedo, Gustavo Guichón, Gabriel Luceno, entre muchos otros, mantienen con altura el legado ancestral.

1. Entre las que se destacan: C. Molina: *El arte del payador*, 1982 (contrapunto con Gabino Sosa) y *De muy adentro*, 1983 (canciones), ambas de Ayuí y *El arte del payador*, Volumen 1 y 2, Sondor, 2002.

2. El 24 de agosto, nacimiento de Bartolomé Hidalgo.

literatura criolla sino también las primeras canciones con sabor local.

Además del cielito, Ayestarán estudia otras dos danzas que se folclorizan en nuestra campaña a partir de la contradanza europea: la *media caña* y el *pericón*. A mediados del siglo XIX se difunden nuevas danzas como el *wals*, el *chotis*, la *polca* y la *mazurca* (o *ranchera*). A diferencia de otros autores, por considerarlas de aparición excepcional, Ayestarán no desarrolla el estudio de otras danzas presentes en el cancionero actual, como el *gato* y la *huella*.⁶

Ayestarán esquematizará en cuatro lo que llama “ciclos” folclóricos de Uruguay:⁷ la música infantil

6 Esto se explica porque en la dinámica de la música popular algunas especies se reactivan históricamente (como lo hizo José Carbajal con la *chamarrita* continuando la labor de Aníbal Sampayo) y otras dejan de cultivarse.

7 Lauro Ayestarán, *El folklore musical uruguayo*, Arca, Montevideo, 1967 y *Teoría y práctica del folklore*, Arca, 1968.

sobreviviente del cancionero europeo antiguo (presente en juegos, rondas, o arrullos como el *arrorró*), la música afro-uruguaya del *candombe* y las fronterizas con Brasil y Argentina. Con Brasil se comparte la *chamarrita* y la *milonga*, y con Argentina todas las danzas mencionadas, a las que se suman canciones (que no son danzas): el *estilo* (o *triste*), la *cifra*, la *vidalita* y la *milonga*.⁸

Especialmente la cifra y la milonga son utilizadas como acompañamiento para cantar sus versos —escritos o improvisados, solo o en contrapunto— por una excepcional figura que recorre nuestra historia: el payador.

Antes que finalice el siglo XIX, fruto de mestizajes, ya está presente un género que marcará la cultura rioplatense: el *tango*.

En la segunda mitad del siglo XX, sobre todo a través de la labor de Aníbal Sampayo, pasan a ser considerados como géneros locales la *canción del litoral* o *litoraleña*, así como el *sobrepaso* o *rasguido doble*. Por su parte, Rubén Lena propone un nuevo género con el nombre de *serranera*, que será utilizado por otros músicos.

En la década del 70 comienza la incorporación de elementos de un importante hecho cultural proveniente del carnaval: la murga. Los ritmos se conocerán como *marcha camión* y *candombeado*.

Pasada la mitad del siglo XX se proyectan dos corrientes en la música popular uruguaya⁹ con múltiples variantes: la música “*tropical*” y el *rock*.

8 Véase Coriún Aharonián, *Músicas populares del Uruguay*, Tacuabé, Montevideo, 2010.

9 En adelante MPU.



Aníbal Sampayo

Rodolfo Fuentes

Breves antecedentes a 1973

En la primera mitad del siglo XX, Uruguay ya establece sus características básicas con la aparición de una amplia clase media nutrida por la gran afluencia de inmigrantes europeos y al amparo de un “Estado protector”. En este período el tango pasa de su etapa básicamenteailable a la del tango canción. Encontramos a instrumentistas y compositores como José María Aguilar (Canelones, 1891-1951), cantantes como Carlos Roldán (Belarmino Porcal, 1913-1973) y Nina Miranda (Nelly María Hunter, 1925-2012), directores de orquesta como Francisco Canaro (San José, 1888-1964), César Zagnoli (Durazno, 1911-2002) y Donato Racciatti (San José, 1918-2000). También es la etapa de cantores criollos y/o payadores como Arturo De Nava (1876-1932), Juan Pedro López (Eusebio Pérez, Canelones, 1885-1945) y Néstor Fera (Canelones, 1894-1948).

En 1949, Amalia de la Vega (María Celia Martínez, Cerro Largo, 1919-2000) graba su primer disco. Con sus grandes dotes vocales realizó a conciencia la difusión de géneros locales a través del concepto de nativismo. A mitad de los años 50 ya encontramos a Aníbal Sampayo (Paysandú, 1926-2007) grabando discos en Argentina. Sus canciones describen los paisajes del litoral a la vez que narran los dolores humanos que los pueblan. En 1962, Osiris Rodríguez Castillos (1925-1996) graba su primer disco, pero ya había marcado presencia en el arte uruguayo como escritor y recitador criollo.



Numa Moraes



Rubén Lena



Manuel Capella



Vera Sienra

En ese momento ya había ocurrido un hecho que marcaría a la MPU así como a otros aspectos culturales y políticos de América Latina: la revolución cubana de 1959. Casi todos los músicos que trabajaban sobre géneros “rurales”, y que a comienzo de los 60 estaban influenciados por el folclorismo argentino,¹⁰ suman una politizada postura anti-sistema a la conciencia de pertenencia a la banda oriental del río Uruguay.

A comienzos de la década del 60 ya están presentes Víctor Santurio con *Los Carreteros*, Anselmo Grau (1930-2001), el dúo del departamento de Treinta y Tres *Los Olimareños* –José Luis *Pepe* Guerra (1943) y Braulio López (1942)–, Daniel Viglietti (1939), Alfredo Zitarrosa (1936-1989), Eustaquio Sosa (Treinta y Tres, 1939), Alán Gómez (Ari Alano Gómez, Artigas, 1933-2013), Santiago Chalar (Carlos Paravís, 1938-1994) y el payador Carlos Molina (Cerro Largo, 1927-1998). La preocupación de las distintas generaciones por la música local se manifiesta en títulos de discos como *Poemas y canciones orientales* (O. R. Castillos), *Folklore oriental* (A. Grau) y *Hombres de nuestra tierra, ciclo de canciones uruguayas* (D. Viglietti). Alfredo Zitarrosa retoma el sonido de guitarras que acompañaba a Amalia

10 “Los cantores criollos nos despertamos un día llamándonos folcloristas”, decía Marcos Velásquez.

de la Vega, innova en la poética y desarrolla un canto con aires andaluces mientras sacude al país con su voz de graves cautivantes. Daniel Viglietti sorprende con su solidez vocal y guitarrística,¹¹ incorpora por primera vez poetas españoles y compone originales canciones. *Los Olimareños*, como un gran crisol, incluyen repertorio latinoamericano (especialmente venezolano), se acercan al tango, e innovan sumando elementos del candombe y la murga en la canción. Además de realizar composiciones propias, el dúo es el principal trasmisor del magnífico repertorio elaborado por Rubén Lena (Treinta y Tres, 1925-1995) y Víctor Lima (Salto, 1921-1969).

La aparición de importantes artistas continúa en la segunda mitad de la década: Washington Carrasco (1941), José Carbajal el *Sabalero* (Colonia, 1943-2010), Marcos Velásquez (1939-2010), Héctor Numa Moraes (Tacuarembó, 1950), Roberto Darvin (1942), Vera Sienra (1947), Yamandú Palacios (1940), Tabaré Etcheverry (1945-1978), Manuel Capella (España/Uruguay,

11 El alto nivel en la interpretación de guitarra con cuerdas de nailon en la MPU es resultado de una mezcla entre la rica tradición oral, y el aporte de maestros como Abel Carlevaro (1916-2001) y Atilio Rapat (1905-1988). Véase Alfredo Escande, *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*, Aguilar, Montevideo, 2005.

Los Olmameños



1946-2013), y el dúo *Los Zucará* —Humberto Piñeiro (1945-1995) y Julio Víctor González (Rocha, 1949)—.

La calidad y la explícita toma de posición política por parte de casi todos estos músicos, hizo que el gran *sponsor* fuera la aparición de un público militante, ávido de música y letras en donde sentirse representado. Músicos y público se realimentaron mutuamente.

El tango buscaba nuevos caminos a través del

Quinteto de la Guardia Nueva y Camerata de Tango (después Camerata Punta del Este) —conjuntos en donde sobresale la figura de Manuel *Manolo* Guardia (1938-2013)—Luis Pasquet, Ariel Martínez, Edelmiro *Toto* D'Amario o Luis Di Matteo, mientras desaparecía tempranamente la aplaudida voz de Julio Sosa (Canelones, 1926-1964).



Luis Di Matteo

Jazz y Blues

El blues y el jazz tienen sus representantes —en distintas etapas—, en *Tres para el jazz*, *Expression Jazz Quartet*, *Planeta Blues*, *Incandescente Blues Band*, *Memphis Jazz Band*, *Ritual*, *El Conde de Saint Germain*, *La Banda de la Luna Azul*, *La Banda Oriental*, Gato Eduardo, Erika Herrera, Andrea Curbelo, María Noel Taranto, Virginia Martínez, Soledad Bauzá y los guitarristas Pablo Traberzo, Beto Ponce, Luis Firpo, entre muchos otros. Es habitual que instrumentistas interesados en estos géneros, como P. Romano o H. Fattoruso, formen grupos para presentarse en espectáculos puntuales o festivales. A fines de los 90 se realizan los Montevideo Blues Festivals. En 1996 se inaugura el *Festival de Jazz de Punta del Este*, en 2000 el Jazz Tour Montevideo y Jazz entre Amigos y en 2003 comienza el evento anual Jazz a la Calle en Mercedes, Soriano.

Nuevas influencias

La influencia del jazz estadounidense se manifiesta con la fundación del *Hot Club* de Montevideo en 1950 y de la *Peña del Jazz* en 1953. De la primera saldrían *Los Hot Blowers* y de la segunda *Los Chicago Stompers*, por donde pasaron figuras que en adelante tendrían una fuerte presencia en la MPU como Francisco *Paco* Mañosa (España/Uruguay, 1929-2003), Julio Frade (1943) o Federico García Vigil (1941).

El fin de la Segunda Guerra Mundial marca la afirmación del dominio estadounidense, incluido su control hegemónico audiovisual en la cultura de masas. El cine y la radio traen la información de un nuevo género llamado *rock and roll*.

En 1962, de Paysandú salen *Los Blue Kings*, que rebautizados como *Los Iracundos* comienzan una extensa carrera dentro de lo conocido como “melódico internacional”, convirtiéndose durante varias décadas en los músicos uruguayos más populares en América Latina.

En 1964, desde Inglaterra llegan *The Beatles*, que serían a la música lo que la revolución cubana a la política. En Uruguay, hasta 1968, actúan y graban *Los Shakers* haciendo *covers* de los Beatles y componiendo canciones en inglés en el estilo. Pero además, en concordancia con el espíritu creativo del grupo de Liverpool, realizan mezclas pioneras del rock con el tango, el *candombe* y la *bossa nova*. Entre sus integrantes¹² se encuentran los hermanos Hugo (1943) y Osvaldo Fattoruso (1948-2012),

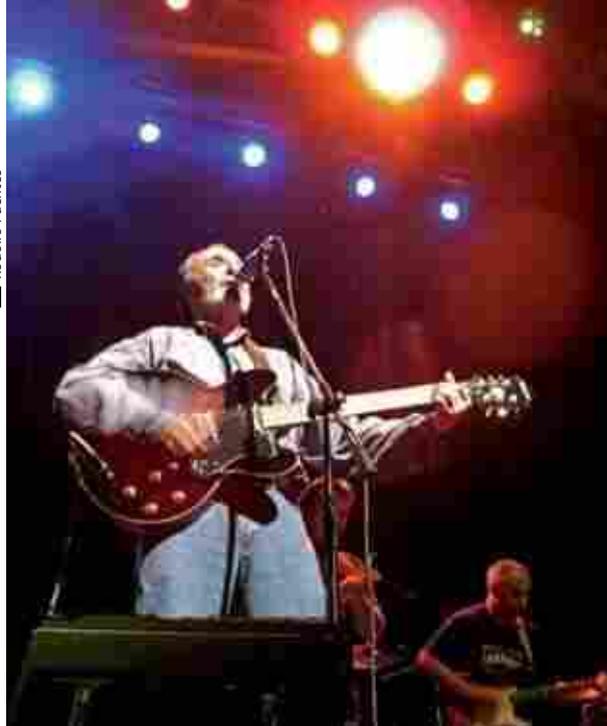
¹² Por razones de espacio no se consignará la lista completa de los músicos integrantes de grupos.



Mario "Chichito" Cabral

quienes continuarán manteniendo una presencia clave en nuestra música. En esta etapa también actúan *Los Mockers*, inspirados en *The Rolling Stones*.

En 1967 ya estaba constituido un grupo que tocaba sin "uniforme", había incorporado un percusionista y fusionaba el *beat* y la *bossa nova* entre otros ritmos, a la vez que cantaba candombes en español con sonido eléctrico. Se trata de *El Kinto Conjunto* que, a pesar de actuar sólo hasta 1969 y de no haber grabado discos formales (quedarán dos fonogramas con grabaciones rescatadas), sentará las bases de lo que se conoce como *candombe beat*. Entre sus integrantes figuran el bajista Urbano Moraes (1949) y el percusionista Mario Chichito Cabral (1936), ambos compositores y cantantes. *El Kinto* también contaba con dos figuras que serán fundamentales en la MPU: Ruben Rada (1943) y Eduardo Mateo (1940-1990). En 1969, Rada graba su primer disco solista y posteriormente (además de *Gula Matari*,



Gastón Ciarlo "Dino"

S.O.S. Opa) integrará otro grupo fundacional como lo es *Tótem*. Por su parte, Eduardo Mateo editará en 1972 *Mateo solo bien se lame*, su primer disco, iniciando una carrera solista (incluyendo discos a dúo) que será una permanente fuente de ideas y materia prima musical (por ejemplo inventando ritmos desde una perspectiva diferente a los rasgueos provenientes de géneros rurales). Muchos de los músicos de esta corriente venían de tocar en 1965 para el proyecto conocido como "candombe de vanguardia" (ver más adelante).

Otra gran presencia musical en este período es la de Gastón Ciarlo, *Dino* (1945). Con *Los Gatos*, *Montevideo Blues*, integrado a *Los Moonlights*, con *Cero Tres*, entre otros grupos, o en una fértil trayectoria posterior como solista, será el primero en mezclar el espíritu roquero con el de la milonga, cantando en español canciones esenciales y realizando un trabajo de difusión y apoyo de sus colegas.

Tanto los sótanos convertidos en “cuevas”, como los creativos y eclécticos *Conciertos Beat* (1966) y *Musificaciones* (1969),¹³ serán algunos de los novedosos espacios que promoverán figuras como Diane Denoir (Diana Reches, 1947).¹⁴

A finales de la década del 60 se llega al momento culminante de los eventos bailables amenizados por grupos *beat*. Es el auge de *Los Delfines* y el *Sexteto Electrónico Moderno*, seguidos por *The Killers*, *Los Campos* y *Cold Coffee*, entre centenares de agrupaciones que nacen por todo el país. Los nuevos aires musicales estadounidenses y británicos traen otras influencias y decantan en el desarrollo, entre 1971 y 1974, de un movimiento de rock uruguayo que se aleja de la estética *beat*. Aparecen grupos y solistas, con repertorio propio cantado en español. Convive el perfil eminentemente roquero de *Génesis*, *Psiglo*, *Opus Alfa* y *Días de Blues*, con el *candombe beat* (en fusiones varias) de *Tótem*, *Limonada*, *Sindykato*, *Miguel* y *el Comité*, *Dino* y *Montevideo Blues*, *Cantaclaro*, *Epilogo de Sueños*, además de algunos solistas como Eduardo Darnau-chans (Montevideo/Tacuarembó, 1953-2007), quien edita su primer disco en 1973. Nombres como los de los bateristas Gonzalo Farrugia, José Luis Pérez, Yamandú Pérez, Jorge Graf, los guitarristas Daniel Bertolone, Luis Cesio, los cantantes Ruben Melogno, Jesús Figueroa, el bajista Jorge Barral, o el recitado de Leo Antúnez, quedarán como emblemas de las

13 Con Horacio Buscaglia (1943-2006) como uno de sus organizadores.

14 En televisión se destaca la labor de difusión realizada por A. Grau y Rubén Castillo. Véase Jorge Chagas y Gustavo Trullen, *El provocador. Una biografía de Rubén Castillo*, La Gotera, Montevideo, 2004.

distintas corrientes de este primer movimiento de rock uruguayo.

En poco más de una década la música MPU desarrolló nuevas líneas artísticas, produjo figuras referenciales que nutrieron el cancionero local y reconstruyó el imaginario musical influyendo en las pautas culturales de los uruguayos.

1973–1990

Antes de la fecha formal del comienzo de la dictadura cívico-militar en 1973, el clima asfixiante de represión había hecho emigrar a muchos artistas del área roquera. Por su parte, músicos de la canción popular eran encarcelados por su militancia (A. Sampayo, Ricardo Collazo, Mauricio Vigil, José María Santini) o requeridos (Numa Moraes), mientras a los demás se los perseguía impidiéndoles trabajar. Casi todos emprenderán el camino del exilio.¹⁵ Por distintas razones, otros artistas irán creando una historia musical en diferentes países, con radicaciones temporales o permanentes: en Argentina Héctor *Cacho* Tejera y Roberto *Kano* Alonso (ex *Kano* y *los Bulldogs*, con el grupo *Mestizo*), Alberto *Beto* Satragni (con el grupo *Raíces*), y el solista Yábor (Miguel Ángel Nemer, 1950); en Noruega, Daniel Amaro (1950, ex integrante de *Cold Coffee* con carrera solista) y en Suiza, Juan Des Crescenzo (ex *Sindykato* y *Cantaclaro*). Hugo y Osvaldo Fattoruso se radicarán en Estados Unidos en 1969 y junto a Hugo *Ringo* Thielmann crearán el *Opa*

15 La producción artística de los músicos uruguayos en el extranjero sería un tema específico de estudio, como exiliados políticos (incluidos los menos conocidos en el país como Manuel Picón o Quintín Cabrera) o por otras causas.

Trío en 1971, que fusiona en clima jazzístico el candombe y otros géneros.

La transición

A pesar de todo, la producción discográfica es intensa. Entre 1974 y 1976 salen discos como *Zitarrosa 74*, *Pájaros de piedra* (último de O. Rodríguez Castillos), *Cantos del terruño* de A. Gómez, *Amalia la nuestra* de A. de La Vega, *Radeces* de R. Rada, *Las quemadas* de E. Darnau-chans, *Vientos del sur* de Dino, *Mateo y Trasante* (con Jorge Trasante, 1953) y *A buen puerto* de Pippo Spera (Italia/Uruguay, 1949). Pero también graban W. Carrasco, S. Chalar, E. Sosa, T. Etcheverry, T. Arapí, Víctor Pedemonte, Ricardo Comba, *Grupo Vocal Universo*, *Tacuruses*, *Los Zucará*, *Los Vidalín*, entre otros.

El gobierno declara a 1975 como el Año de la Orientalidad. Se editan dos álbumes conmemorativos en los que participan solistas como Jorge Villalba y grupos como *Los Nocheros*. Por su parte, Teresita Minetti, dedicada desde 1965 a la interpretación y difusión del canto criollo, cuenta con una decena de discos a lo largo de su carrera.

En medio de la represión y la censura (que incluye la presentación de los textos de las canciones para su autorización), se comienzan a realizar espectáculos musicales en pequeñas salas montevideanas que tendrán buena recepción por parte del público. En 1974 y 1975, Carlos Pájaro Canzani (Río Negro, 1953) actúa en dos ciclos teatrales propios y en los recitales de La Escalera.¹⁶ Con sus fusiones de candombe

¹⁶ Organizados, entre otros, por el poeta Atilio Pérez da Cunha, “Macunaíma”.



Washington Carrasco y Cristina Fernández

y música brasileña, edita un disco en 1975 y otro en 1976. Pero partirá al exterior. El grupo acompañante estaba integrado por músicos que después tendrán una importante trayectoria: Jorge Lazaroff (1950-1989), Jorge Bonaldi (1949), Carlos da Silveira (1950), Jorge Galemire (1951), J. Trasante y Jaime Roos (1953). Lazaroff y Bonaldi venían de integrar *Patria Libre*, grupo que actuó en el medio hasta 1974. En 1976 y 1977 Pepe Guerra se presenta en público hasta que, hostigado por la dictadura, parte al exterior en 1978 para reunirse con Braulio López recién liberado de su prisión en Argentina. En 1976 Washington Carrasco y Cristina Fernández (1946) participan del espectáculo *Inti Canto* y, constituidos en dúo, concretan nuevos recitales en los años siguientes. También en 1976 se estrena *Nosotros Tres*, primero de varios ciclos que se realizarán ese año en la sala del Shakespeare & Co. Lo protagonizan el dúo formado por Eduardo Rivero (1951) y Jorge Galemire, junto a Eduardo Darnau-chans. En 1977 en la misma sala y posteriormente



Los que iban cantando (Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, Luis Trochón)

en el Teatro Circular, se presenta el “grupo de solistas” *Los que iban cantando* (J. Lazaroff, J. Bonaldi, Luis Trochón y J. Galemire). Después Jorge Di Pólito (1952), sustituye a Galemire, sumándose también Da Silveira, así como Eduardo *Pitufo* Lombardo (1966) en la última etapa. *Los que iban cantando* innovarán con una puesta en escena de carácter teatral, la incorporación de diversos instrumentos y objetos sonoros y la combinación de las distintas propuestas de sus integrantes. Con dos discos del grupo en esta etapa, dos posteriores (1981 y 1987), y varias grabaciones solistas, abrirán líneas estéticas que incluyen aportes de la música culta¹⁷ de vanguardia. También en 1977

¹⁷ Siguiendo la opción de Lauro Ayestarán, la expresión “música culta” es usada como código, y no como adjetivo o juicio de valor.

Jaime Roos presenta *Candombe del 31*, su primer disco, retornando a Europa donde estaba radicado. Ya sea como editor o docente, varios de los músicos citados trabajaron junto a Coriún Aharonián.

Desde su primer disco de 1974, el destacado compositor, guitarrista y cantante Carlos Benavides (Tacuarembó, 1949) tendrá gran repercusión con la canción “Como un jazmín del país”. La letra pertenece a Washington Benavides (Tacuarembó, 1930), escritor y docente en torno al cual también trabajarán otros artistas locales como Numa Moraes, Carlos da Silveira, E. Darnauchans, Eduardo Larbanois, Eduardo Lagos, Julio Mora, Enrique Rodríguez Viera y el poeta Víctor Cunha. En 1975, Carlos Benavides participa del disco *La Gesta de Aparicio*, que será el debut discográfico de Carlos María Fossati (1946) y la primera de

varias grabaciones que, superando la censura, introducen la temática de exaltación de episodios históricos del Partido Nacional. En 1977, en el Café Concert La Cava del Virrey, se realizan tres ediciones de otro concurrido ciclo denominado *Canto Nuestro* con C. y W. Benavides, J. Mora, *Los Eduardos* (E. Larbanois y E. Lagos), *Universo* y los monólogos de Carlos Cresci, con su personaje humorístico El Gaucho Solo. A estos recitales se sumaron S. Chalar, Omar Romano (Paysandú, 1948) y *Los Hacheros*. Ya están actuando también Juan Peyrou (como solista y a dúo con su hermano Alberto como *Los Peyrou*), Abel García (Rivera, 1952), Tabaré Arapí (Canelones, 1944), Abel Soria (Canelones, 1937), el dúo riverense *Tacuruses* y *Los del Yerbol*.

En 1977, Darnauchans inaugura el Ciclo de Música Popular del Teatro de la Alianza Francesa,¹⁸ en donde también se presentan Santiago Chalar, el grupo *Contraviento* (con la voz de Mariana García Vigil), y el recién constituido dúo formado por Eduardo Larbanois (Tacuarembó, 1953) y Mario Carrero (Florida, 1952). Aumentan los recitales y crece una concurrencia interesada en lo musical y en sentirse unida ante la difícil situación política. Será la segunda vez que el *sponsor* de parte de la MPU, ahora llamada “canto popular”¹⁹, sea un momento social politizado. El público militante la apoyó a fines de los 60 dentro de una ofensiva de izquierda antisistema, y la apoyará

18 Organizado, entre otros, por Víctor Cunha y Carlos Martins.

19 Las distintas corrientes y etapas de la MPU nunca tuvieron nombres de consenso amplio. Por ejemplo, muchos músicos no se identificaron con la definición de “canto popular”, así como la mayoría no se había identificado en los 60 con la “canción protesta”.

ahora en el momento de la resistencia multipartidaria a la dictadura. Nuevamente público y músicos se realimentarán. Durante 1978 las pequeñas salas de teatro empiezan a alternar con espacios más grandes como facultades, gimnasios y canchas de básquetbol de tres mil localidades, hasta llegar al Palacio Peñarol y a estadios como el Franzini. Además de los nombrados comienzan a actuar Leo Masliah (1954), Estela Magnone (1948), Cecilia Prato (1957), Juan José de Mello (Artigas, 1952), Julio Julián (1944), Óscar Cacho Labandera (Tacuarembó, 1948), Rubén Olivera (1954), el dúo rochense *Solipalma*, *MontRESvideo* (con Fernando Cabrera, 1956), grupos como *Cantaliso* y *Los Solitarios*. Gran repercusión tendrá *Canciones para no dormir la siesta*, dedicado a la música para niños (ver más adelante) y *Rumbo*, que contaba con un afiatado trabajo colectivo, la solidez de las composiciones de Mauricio Ubal (1959) y la destacada voz de Laura Cagnora (1957).

Músicos de generaciones anteriores como *Los Zucará*, Dino, Vera Sienna, Eustaquio Sosa y Lucio Muniz (Treinta y Tres, 1939) ya se habían sumado a los recitales.

La década del ochenta

La década del 80 se abre con un plebiscito en que triunfó el voto por el NO a la dictadura. Los espectáculos aumentan mientras se dan los movimientos políticos que concluirán en las elecciones de 1985. Se crea Adempu (Asociación de la Música Popular Uruguaya), que funcionará hasta el fin de la dictadura y organizará diversos eventos. Ya hay numerosos musicales como *Los que iban cantando*, *Universo*,



Carlos Contrera



Carlos Contrera

Mauricio Ubal, Gustavo Ripa y Laura Canoura, de Rumbo

Rumbo y *Los Zucará*, que pueden realizar en forma independiente recitales en grandes espacios como los clubes Atenas o Platense. O. Rodríguez Castillos se radica en España en 1981. Amalia de la Vega edita en 1982 *Poetas nativistas orientales* y se retira del canto. Desde el exterior llegaba clandestinamente a través de casetes la producción de los músicos en el exilio, como *Colmeneras* de Carbajal, *Guitarra negra* de Zitarrosa, *Daniel Viglietti en vivo*, *Furia* de Numa Moraes, *Donde arde el fuego nuestro* de *Los Olimareños*.

Nuevos y veteranos músicos van sumando su aporte: *Maciegas*, *Pareceres*, *Surcos*, *Vale 4*, el trío *Travesía*, *Las Tres*, dúos *Arazá*, *Augurú*, *Taipas*, *Cantaclaro*, y Sylvia Meyer, Hugo Trova, Omar Molina, Walter Seruga, Carlos Vidal, Miguel Tuala, Ricardo Lattaro, Jorge Velásquez, Daniel Piacenza, Jorge Miranda, Daniel Guerra, Carlos Garbarino, Fernando Torrado, Marcel Chaves, Jorge Reyes, Andrés Stagnaro, Pablo Estramín, Nelson *Pindingo* Pereira.

Si en Montevideo los espectáculos reúnen a miles de personas, los del interior del país como el Festival del Olimar (Treinta y Tres), el del Lago (Andresito, Flores), el de la Patria Gaucha (Tacuarembó), el de Durazno, o Minas y Abril (Lavalleja), convocan a decenas de miles de espectadores.

Nuevo escenario

El final de la dictadura en 1985 cierra otra década de hallazgos musicales que continúan pero también se diferencian de lo hecho por las generaciones anteriores. En el nuevo escenario conviven los músicos que volvían del exilio (recibidos con caravanas y recitales), los que pudieron permanecer en el país, los que salieron de la cárcel, las figuras ya consolidadas que actuaron en dictadura y los nuevos artistas como Esteban Klísich (1955), Alberto *Mandrake Wolf* (1962) con *Los Terapeutas*, y también Jorge Schellemborg (Colonia, 1962), Julio Brum,



Ruben Rada

Javier Cabra Cabrera y *Asamblea Ordinaria*, vinculados al Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP).²⁰ El panorama se completa con el tango, la música tropical y el nuevo movimiento roquero.

A su retorno, Zitarrosa emprende nuevas y valientes búsquedas con la música instrumental (*Melodía Larga*), así como lo había hecho con el recitado (*Guitarra negra*). Los Olimareños graban tres nuevos discos y en 1990 se separan, iniciando carreras solistas. Carbajal graba *Angelitos* y Viglietti *A dos voces* con Mario Benedetti, a la vez que registran localmente su creación en el exilio. Marcos Velásquez vuelve en 1987 y en 1989 aparece *Cantos de amor y de humor*. Numa Moraes edita discos grabados antes de su partida que permanecían inéditos y suma otros nuevos. Manuel Capella, Yamandú Palacios y Anselmo Grau, lanzan en 1985 sus discos del retorno: *Siempre el sur*, *Nuestra luz* (compartido con T. Arapí) y *Tuve un país*, respectivamente. Roberto Darvin edita *Ahora sí* (con Jorge Trasante) y *No me manden flores*, ambos de 1987. Hugo Fattoruso es convocado en forma permanente a participar en los trabajos de numerosos colegas de Uruguay y otros países, forma el grupo *Barcarola* y lanza en 1986 *Otros nombres*, su primer disco solista. La delicadeza de Vera Sienra se vuelca en un trabajo

20 Impulsado por Luis Trochón, el TUMP fue fundado después del 1er. Taller Latinoamericano de Música Popular (TLAMP) realizado en Montevideo en 1983. Los TLAMP se basaban en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), a los que habían concurrido varios músicos populares. El Nemus (Núcleo de Educación Musical), fundado entre otros por Daniel Viglietti a fines de los 60, había sido el primer instituto en incorporar formalmente materias de música popular. En adelante, muchos músicos populares ejercerán la docencia en forma privada o en instituciones como Fundación Eduardo Mateo.

compartido con *Larbanois-Carrero* en 1982 y en *Reino breve* de 1983. Urbano Moraes edita un disco con composiciones propias.

En la etapa, W. Carrasco y C. Fernández, siempre con la poesía por delante, graban una decena de títulos. Dentro de lo criollo, Santiago Chalar muestra su gran fineza guitarrística y vocal en unas quince grabaciones, Eustaquio Sosa su sapiencia y austeridad en seis discos y Abel Soria su humor en más de diez títulos. C. Benavides tiene una prolífica actividad discográfica con unos quince discos, donde vuelca su destreza guitarrística y desarrolla un cancionero que estará siempre vigente. A. García, con sólida voz y guitarra, tendrá cuatro grabaciones y J. J. de Mello editará una decena de discos como solista o compartidos (por ejemplo con P. Estramín). Los Zucará festejan sus 25 años en 1992 actuando en el Teatro Solís, lo que dará lugar a su octavo disco de la década. El dúo *Tacuruses*, con cinco fonogramas, se basará en especial en poetas y compositores riverenses. Cacho Labandera graba cuatro títulos que incluyen éxitos como “Mandela”. La poderosa voz de O. Romano se hará presente en más de diez discos, destacándose sus tempranas incursiones en repertorio murguero.²¹

Con su virtuosismo vocal y sus grandes dotes compositivas, Ruben Rada cuenta con casi quince títulos editados entre Uruguay y Argentina —incluyendo trabajos con *Opa* y con E. Mateo— y continúa

21 La utilización del género por la canción popular se continúa con el surgimiento de agrupaciones murgueras de explícita oposición a la dictadura como *La Reina de la Teja*, *Falta y Resto*, *La BCG* y *La Bohemia*, que junto a otras tradicionales como *Araca la Cana* y *Diablos Verdes*, comienzan a actuar fuera de los meses de carnaval, integrándose a los espectáculos masivos.

desarrollando un cancionero que será referente para público y músicos. Mateo realiza conciertos compartidos y edita tres discos: *Cuerpo y alma*, 1984, *Mal tiempo sobre Alchemia (primer viaje)*, 1987 y *La mosca*, 1989 (los dos últimos presentados por *La Máquina del Tiempo*), para culminar una obra (a la que se añadirán inéditos póstumos) que será siempre visitada por los músicos y descubierta paulatinamente por el gran público. Dino seguirá componiendo canciones emblemáticas en su estilo de lograr gran expresividad con mínimos elementos. Después de *Hoy canto* de 1979, siguen *Milonga*, 1981, *Los tanos*, 1983, *Punto y raya*, 1984 y *Pasa el tiempo*, 1989.

En 1978, Darnauchans había editado *Sansueña*, al que le seguirán *Zurcido*, 1980, *Nieblas & neblinas*, 1985 y *El trigo de la luna*, 1989. El *Darno* desarrolla una gran presencia escénica, así como sus dotes de melodista, poeta, y orfebre detallista en la manera de cantar. Jorge Galemire edita *Presentación*, 1981 y *Segundos afuera*, 1983, mostrando un gran refinamiento musical. Fernando Cabrera (1956), después de su disco con el grupo *Baldío*, 1983, empieza su carrera solista con *El viento en la cara*, 1984, *Autoblues*, 1985, *Buzos Azules*, 1986 y *El tiempo está después*, 1989, además de *Mateo & Cabrera*, 1987. Su obra es inmediatamente valorada por músicos, público y crítica. Mariana Ingold (ya disuelto *Travesía*) edita tres discos que la muestran como una compositora, cantante y tecladista de gran vuelo, orientada hacia fusiones con el candombe. Esteban Klísich, destacado guitarrista y compositor, graba dos discos y comienza una labor docente que será de gran influencia.

Jorge Bonaldi desarrolló sus originales búsquedas tangueras en varias grabaciones. Las innovaciones vanguardistas de Jorge Lazaroff (con cuatro discos

solistas hasta su temprana muerte, ocurrida en 1989) se manifiestan en la ruptura del formato canción en su duración (“El ojo” con casi ocho minutos) y estructura (como en “Progresos nocturnos”), o en construcciones fronterizas con la música culta contemporánea (“Dame un mate”). Un caso similar es el de Luis Trochón (1956), que realiza su primer disco con distintos instrumentos, el segundo con guitarra y el tercero solo con la voz, hasta su alejamiento de los escenarios como músico a comienzo de los 90 para dedicarse a crear y dirigir espectáculos de teatro musical. Ambos serán tomados como referentes por músicos jóvenes.

Rodolfo Fuentes



Leo Masliah

A fines de 1990, Leo Masliah ya tiene unos diez discos editados (además de libros de literatura, obras de teatro y composiciones en música culta). A través de parodias y reformulaciones musicales y textuales de diversos temas, irá generando una de las producciones más vastas y singulares en la historia de la cultura uruguaya, que incluye una alta cuota de humor.

En 1985, a partir de la canción murguera “Brindis por Pierrot”, Jaime Roos pasó a ser la figura con mayor reconocimiento masivo perteneciente a las nuevas generaciones. Pero sus innovaciones no se agotan en la utilización del género murga iniciada en 1977, proceso del cual “Brindis...” es la culminación. También se constituyen en éxitos masivos canciones basadas en otros “gestos sonoros” locales como “Durazno y Convención”, “Amándote” o “La hermana de la coneja” (letra de Raúl Castro), contenidas en



Jaime Roos

alguno de sus ocho discos del período. Su profesionalismo y filosofía musical marcarán la época.

El rock en la nueva etapa

El sonido eléctrico y el aire roquero habían estado presentes en propuestas folk como *Desolángeles*, instrumentales como *El Barón Rampante*, *Cántaro*, y *Zafhafaroni*, en el *hard rock* de *Polenta*, en el jazz-rock-fusión de *Karma*, *Siddhartha* y *De Querusa*, en el rock más tradicional de *Libertad Mental*, *Libra*, *Ibis* y *Nuevo Testamento* o mezclados con climas latinoamericanistas en *Cantaliso* y *Contraviento*. En 1977, el primer disco de Jaime Roos había llamado la atención de los músicos interesados en el género, al igual que las propuestas de

Darnauchans, Cabrera y Galemire. En 1981 el grupo *Opa*, que ya tenía editados sus tres discos estadounidenses, hace un recital en el Cine Plaza teniendo invitados como Eduardo Mateo y Jaime Roos.

Pero la nueva corriente en este terreno vendría por otros rumbos. En 1983 el músico de blues *Gato Eduardo* (Eduardo Ojeda) inaugura El Templo del Gato, local en donde actuaría una banda de Pando, Canelones, llamada *Los Estómagos*. Este hecho es considerado como uno de los momentos fundacionales de lo que será una nueva movida del rock nacional. Pronto se le sumarán *Los Traidores*. Ambos grupos reciben la tardía influencia de la estética *punk* de las bandas inglesas de los 70 y las del destape español de 1975. Canciones como “Gritar” o “Fuera de control” de *Los Estómagos* y “Estoy vacío” o “Montevideo





agoniza” de *Los Traidores*, marcan la temática oscura, la voz gritada o casi hablada, los nuevos peinados y ropas al tono, de jóvenes crecidos en dictadura²² que no se sentían representados por los aspectos más ceremoniosos del “canto popular” y casi desconocían lo realizado en la primera etapa del rock uruguayo. La corriente sumará a dos grupos que se basaban en el humor, el sarcasmo, la ironía y el surrealismo (incluyendo la influencia de la labor experimental de Masliah y de *Los que iban cantando*): *El Cuarteto de Nos* y *Los Tontos*. Se producen grandes hits²³ como la edición en 1985 del disco compartido *Graffiti* (en donde también debutan *Neoh 23*, *Zero* y *ADN*), el multitudinario Teatro de Verano realizado para su presentación y los dos festivales Montevideo Rock (Rural del Prado, 1986 y Estadio Franzini, 1988). *Los Tontos* tendrán repercusión masiva vendiendo miles de discos, realizando giras por Uruguay y el extranjero y llevando adelante un programa de televisión. En los recitales se suman, entre otros, *Los Vidrios*, *Luz Roja*, *Séptimo Velo*, *Franco Francés*, *Guerrilla Urbana*, *Cadáveres Ilustres*, *Zona Prohibida* y especialmente, por su permanencia y trayectoria posterior, *La Tabaré Rivero Rock* y *La Chancha Francisca*. El *heavy metal* estuvo representado por *Ácido*, *Alvucast* y *Cross*.

Pero, por distintas razones, en 1989 los recitales de rock ya casi no tienen público y los principales grupos están disueltos. A pesar de esto, el *Cuarteto de Nos* sigue realizando espectáculos con éxito, y *La Tabaré* mantiene continuidad a través de obras musicales

22 Incluso después de la dictadura los jóvenes seguirán sufriendo permanentes *razzias* y *Los Traidores* tendrán canciones censuradas.

23 Con el impulso del editor y productor Alfonso Carbone.

representadas en teatros. El surgimiento de *Buitres después de la una* (a partir de la disolución de *Los Estómagos*, que también da lugar a *Gallos Humanos*) y la afirmación de *Níquel*, van creando un nuevo panorama. *Opa* se reúne en 1987 para tocar en el Teatro de Verano, iniciando las reuniones circunstanciales de grupos emblemáticos de distintos géneros.²⁴

1990 – 2013

Al inicio de los 90 llega a Uruguay la era digital en música. Empieza el pasaje al nuevo formato de títulos editados originalmente en vinilo y se producen los primeros lanzamientos en disco compacto. Comienza a ser una práctica habitual la realización de videos para difundir canciones. En 1997 el vasto catálogo del sello Orfeo pasa a ser propiedad de una trasnacional del disco, lo que produce un reacomodo del mercado discográfico.

En el cambio de milenio aumenta el intercambio entre las distintas corrientes musicales, integrantes de murgas desarrollan destacadas carreras como solistas (ver más adelante), los festivales del interior se abren a los diferentes estilos, la venta de DVD con recitales y testimonios filmados se generaliza, el disco compacto mantiene su vigencia en el país y convive con el formato mp3, las computadoras personales se convierten en estudios de audio, los artistas tienden a las ediciones independientes y algunos discos se venden a través de empresas fuera del circuito de

24 *Psiglo* en 1993, *Los Shakers* en 2005, *Rumbo* en 2011, etcétera.

disquerías. Entre los festivales masivos están la Fiesta de la X y La Noche de la Nostalgia;²⁵ el rock contará con Rock de Acá o Rock n' ROU, hasta llegar a la primera Fiesta Final en 1999 y a los Pilsen Rock (que nuclearán más de cien mil personas).

El reconocimiento de la industria internacional se va dando con las permanentes giras de músicos uruguayos por el exterior, la incorporación de videos de grupos locales en la cadena internacional MTV y las premiaciones en Argentina y Grammy Latinos.²⁶

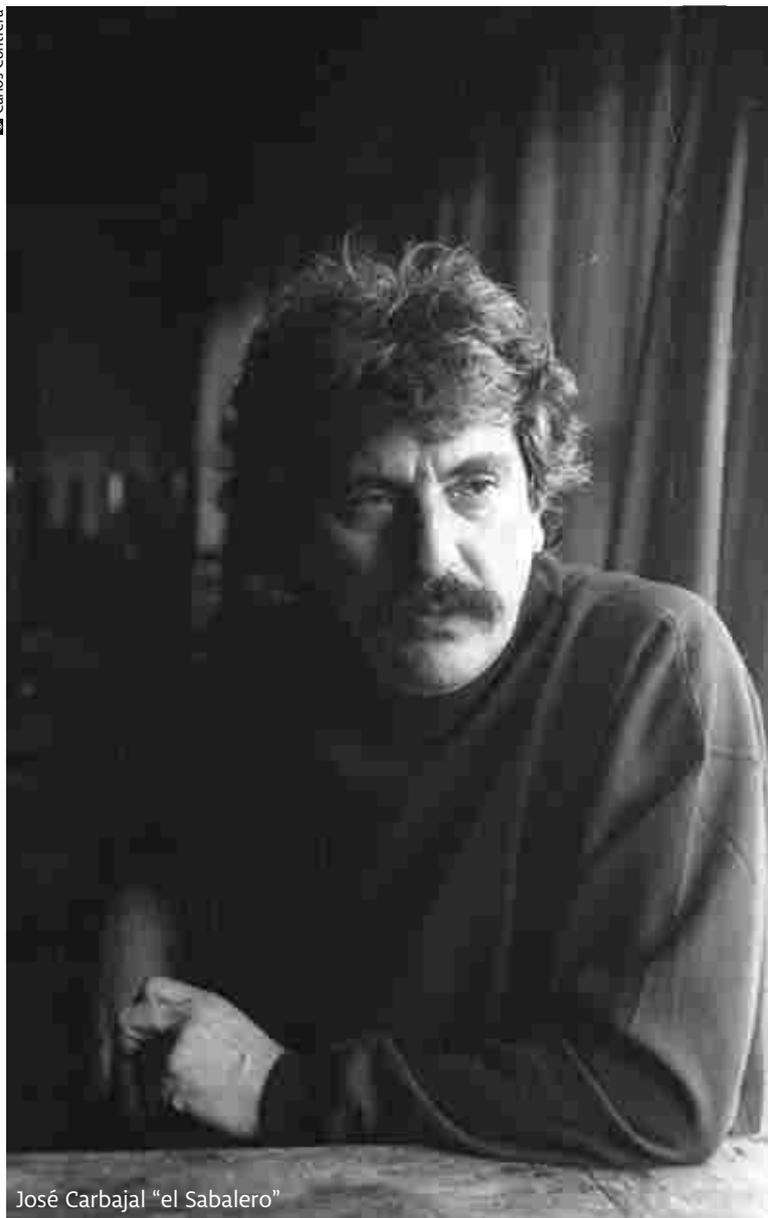
Fundacionales

Los músicos que comenzaron en los años 60 ya son considerados “maestros” de la música uruguaya. Sampayo mantiene una rica producción con varios discos en los que sostiene su frescura creativa. Viglietti graba *Esdrújulo* en 1993, y continúa con una permanente tarea periodística escrita, radial y televisiva. En 2004 edita el CD *Devenir*, en 2011 el DVD *En el Solís* y actúa en Uruguay y el exterior (incluyendo su habitual labor solidaria), en solitario o con la Banda en Sol Mayor.

José Carbajal lleva a terrenos diferentes la palabra hablada, con emotivas historias (*Cuentamusa*, 1995),

²⁵ Cuando una radio anuncia un programa de oldies damos por descontado que allí no se va a escuchar a Pedro Ferreira o a las troupes. Al no obtener ganancias, la industria discográfica de los mercados pequeños reedita poco la música de su pasado.

²⁶ Obtenidos por Bajofondo en 2003, el bandoneonista Raúl Jaurena en 2007, R. Rada en 2011 y El Cuarteto de Nos en 2012. En 2005, J. Drexler obtiene el Óscar a Mejor Canción Original por “Al otro lado del río”.



José Carbajal “el Sabalero”

a cargo de un teatralizado narrador que canta-dice emotivas crónicas vivenciales. También compone nuevos temas de gran éxito e incorpora repertorios afines como el del argentino Higinio Mena.

Pepe Guerra, con una decena de trabajos solistas, mantiene un gran poder de convocatoria, reafirmando el peso que tiene su voz y su presencia en la MPU.

Braulio López edita nueve discos (uno con el guitarrista Rubén Aldave y dos con Julio V. González), y actúa habitualmente en recitales locales y del extranjero. Julio V. González presenta con éxito en 1998 el CD *El Inti Sol*, y después de actuar junto a B. López continúa con su labor solista.

Marcos Velásquez, siempre defensor de un canto criollo al que suma con creatividad aportes contemporáneos, vuelve a grabar en 1997 sus canciones más emblemáticas para después reeditar su disco *Fábulas y otras realidades*.

Numa Moraes mantiene una sostenida actividad radial en la difusión musical, y edita más de diez títulos (que incluyen la difusión de la obra de O. R. Castillos y Carlos *Yoni* de Mello), a la vez que se presenta como solista o incorporando danzas criollas.

W. Carrasco y C. Fernández volcarán su gran amalgama musical en varios discos que reúnen la sobriedad y experiencia de Carrasco con la natural exuberancia vocal de Fernández.

Roberto Darvin alternará actuaciones en Uruguay y en el exterior, grabando en 2009 su tercer disco de la etapa, en donde confirma sus dotes de creador y guitarrista original, fusionando ritmos afroamericanos que se recuestan al milongón.

Hay nuevas ediciones de Manuel Capella, Yaman-dú Palacios y Eustaquio Sosa, mientras en 2008 aparece un CD antológico de Alán Gómez, única grabación digital a la fecha.

En 2009 el Uruguay se sacude cuando *Los Olimareños* deciden volver a constituirse en dúo y realizan recitales masivos, de los que quedarán grabaciones en CD y DVD. En 1995, después de una década en el exterior, retorna Dino. En 1997 edita *Antología y Cruzar el río*. Después de 2000 aparecerán grabaciones compartidas con Vera Sienna y Carlos A. Rodríguez, dos recopilatorias y *Vivo y suelto*, de 2010.

En los 90 Rada edita una decena de títulos con canciones que rápidamente se popularizarán, empieza su trabajo para el público infantil y retoma su *alter ego* Richie Silver. En 2000 aparece *Quién va a cantar*, primer gran éxito rioplatense de esta etapa que continuará con más de diez álbumes dedicados a la música instrumental y canciones para niños y adultos.

Oswaldo Fattoruso hará canciones que cantará en discos a dúo con Mariana Ingold, tocará jazz y candombe en varios países con diversos músicos y formatos, apoyará con su virtuosismo de baterista a los colegas y se dedicará a la docencia. Hugo Fattoruso grabará varios discos solistas y compartidos (incluyendo el trabajo con el candombe en el grupo *Rey Tambor*) y seguirá potenciando con su creatividad las grabaciones de otros artistas en su papel de tecladista excepcional. En 2000, el *Trío Fattoruso* se recreará con Oswaldo, Hugo y Francisco (hijo de Hugo) en el bajo. Urbano Moraes seguirá marcando presencia como gran cantante en dos grabaciones. *Chichito* Cabral ha registrado sus clásicos en discos que no tienen edición en CD hasta la fecha.

En 2004 retorna Yábor para radicarse en Colonia, donde continúa su actividad de toda la vida en torno al candombe editando en 2007 *Siempre por amor*, su decimoquinto disco.

Carlos Contrera

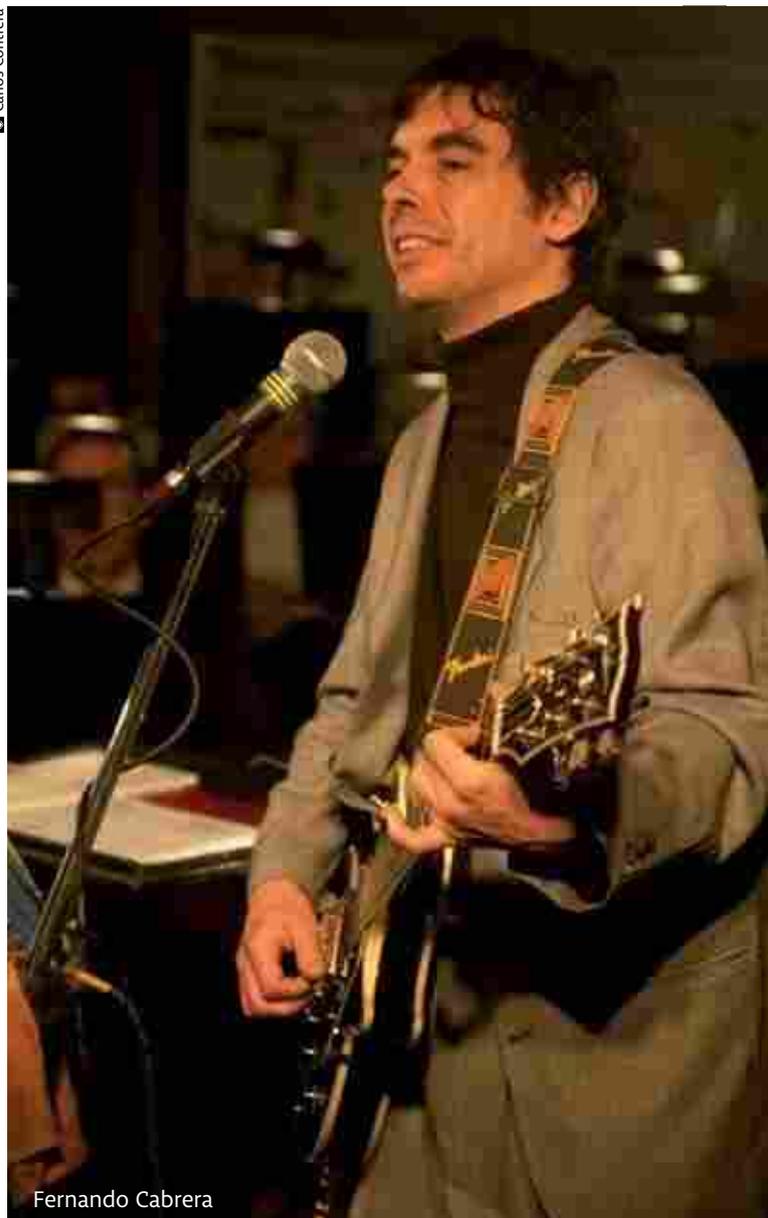
Las generaciones que siguen

En 1990 Darnauchans se presenta en el Teatro Solís con Fernando Cabrera (CD *Ámbitos*, 2008) y al año siguiente graba allí su disco en vivo *Noches blancas*. Posteriormente, ya instalado en el público como artista “de culto”, editará disco en vivo (*Entre el micrófono y la penumbra*, 2001), “rarezas” (*Raras & casuales*, 2003), uno temático (*Canciones sefardíes*, 2004) y de estudio (*El ángel azul*, 2006).

J. Roos cosecha nuevos éxitos con “Colombina” y “Cuando juega Uruguay”, graba *La Margarita* (textos de Mauricio Rosencof) y realiza su gira nacional *A las 10*. En 1996, el nuevo éxito es “Si me voy antes que vos”. En 1997 lleva adelante su Concierto Aniversario en el Teatro Solís. Roos mantendrá una permanente presencia en recitales y giras nacionales e internacionales, además de editar antologías y nuevos títulos como *Fuera de ambiente*, 2006.

Jorge Bonaldi, después de editar su recopilación *Canciones del otro país*, en 1997, lanza el CD y DVD *Obra & Gracia/Vol. 1*, 2007, su cuestionador disco *El candidato*, 2009 (ver bibliografía) y *El Rinoceronte+Recital en Suecia*, 2010.

El dúo *Larbanois-Carrero* registra varios discos y, con un contundente sonido propio que balancea a la perfección las excelencias guitarrísticas de



Fernando Cabrera



Mariana Ingold.



Hugo Fattoruso.

Larbanois y vocales de Carrero, se afirmará como uno de los números artísticos más reclamados y apreciados por el público. Abrirán el milenio con el aplaudido *Canciones de Santamarta*, para continuar con cinco producciones más, entre discos y DVD. Con Carrero destacándose como letrista y compositor y con Larbanois realizando un registro instrumental de sus dotes guitarrísticas (*Cuerdas desatadas*, 2000),

en los últimos años abren su música para compartir escenarios con artistas murgueros (Freddy Bessio y Emiliano Muñoz) y roqueros (No Te Va Gustar).

En esta etapa, Pablo Estramín (1959-2007), con segura voz y presencia, es animador permanente de los grandes festivales del interior del país. Con una compacta banda que incluye instrumentos eléctricos, interpreta en forma bailable los géneros locales y logra éxitos masivos en sucesivos discos como *Se verá qué pasará*, 1988, *Estamos acostumbrados*, 1990, *Morir en la capital*, 1992 o *La Campana*, 1995.

En los 90 Masliah graba otros diez títulos, siempre con originales hallazgos, además de continuar con su creación en rubros extramusicales. A partir de 2000 añadirá unos quince nuevos trabajos, algunos de ellos compartidos y otros reuniendo temáticamente su producción instrumental y de monólogos. En los últimos años lleva adelante *La Orquestita*, que realiza versiones instrumentales de piezas populares. Su propuesta siempre sorprendente es valorada en varios países.

Fernando Cabrera se transformará en un referente rioplatense seguido por numeroso público y por músicos de todas las corrientes. Roquero, tanguero y folclorístico, con gran conocimiento del patrimonio musical uruguayo pero alejándose de fórmulas cerradas y estereotipadas, producirá una obra instalada en el presente. En un camino de permanente renovación aparecerá *Ciudad de la plata* en 1998 y después los celebrados *Viveza*, *Bardo* y *Canciones propias*, además del singular *INTRO* (DVD con recital y libro de poemas).

En 1993, un concurso de la Intendencia de Montevideo destinado a elegir una canción para la ciudad, da como ganador a Mauricio Ubal con "Una canción

a Montevideo”. En el mismo año, el autor de “Al fondo de la red” compone “La verdá que sí”, canción emblema de la nueva *Troupe Ateniense* revisitada bajo la dirección de Luis Trochón. Al año siguiente grabará nuevas canciones en su primer CD *Colibrí* y reunirá las de sus discos de vinilo en *Plaza Guayabo*. En 2000, edita *11 canciones en el área*, después *El faro del fin del mundo* con Gonzalo Moreira y la antología *Rezumo*, discos que siempre tendrán temas de gran repercusión como “La más linda”. En 2013 sale *Arena movediza*.

Galemire edita *Casa en el desierto* en 1991 y se radica en España hasta 2004. En 2012 aparece *Trigo y plata*, mostrándolo en la plena madurez de su musicalidad.

Esteban Klísich sigue afirmando su estilo personal tanto letrístico como musical, con canciones que respiran un clima renovado de milonga y tango tratados con calidez y refinamiento armónico. En la etapa tiene ocho grabaciones entre Uruguay y Argentina, incluyendo una con obras instrumentales.

Eduardo Rivero, que ya tenía dos registros solistas, conjuga sus diversos intereses y graba un disco con banda *pop* en 2006 y otro cantando tangos en 2010, además de ver editado ese mismo año el histórico *Nosotros tres* (con Darnauchans y Galemire).

Desde su radicación en el exterior actúan y graban esporádicamente en el país Hugo Trova, Pippo Spera y Daniel Amaro.

Como figuras ya asentadas de la MPU continúan su labor Carlos Benavides, Omar Romano, Abel García, Tabaré Arapí (impulsando la identidad canaria de su música), Lucio Muniz (con discos en solitario y compartidos, y con su poesía musicalizada por

numerosos artistas), J. J. De Mello (con radicación en EEUU en una etapa), Andrés Stagnaro y Enrique Rodríguez Viera (estos últimos dedicados especialmente a la musicalización de poesía).

En el interior y en la capital continúan sus actuaciones grupos como *Maciegas* (con más de diez discos con repertorio uruguayo y latinoamericano) y *Los del Yerbal*, a los que se suman *Cerno*, *Tantomán*, *La Tribu de los Soares de Lima*, *Matices*, *Copla Alta* y la música para bailar con acordeones y guitarras que hacen *Los Aparceros*, *La Sinfónica de Tambores*, *A puro viento* y *Takuare.e*. También mantienen su presencia los dúos *Tacuruses*, *Solipalma*, *Arazá*, *Los Vidalín* y *Cantaclaro*, y solistas como Ricardo Comba, Carlos Alberto Rodríguez, *Cacho* Labandera, Heber Rodríguez y *La Tocata*, Julio Mora, Aníbal López, Carlos Garbarino, Carlos Cresci, Maorik Techeira, Eugenio *Chito* de Mello (defendiendo desde Rivera la validez estética del portuñol), sumándose Néstor Techera, María Elena Melo, Arlett Fernández, Eduardo Monteverde, Óscar Massita, Pablo Silveira Artagaveytia, Germán Barrios, Daniel Mello, Ezequiel Fascioli Sosa, Gabriel Mallada, Carlos Malo y Ricardo *Canario* Martínez, entre otros.

Tras el fallecimiento de Alfredo Zitarrosa, sus acompañantes (Silvio Ortega, Eduardo *Toto* Méndez, Carlos Morales en guitarras, Julio Corrales en guitarrón) deciden continuar como *El Cuarteto*, después como *Cuarteto Zitarrosa* (con Marcel Chaves por Corrales), y nuevamente como *El Cuarteto* con distintas integraciones. Posteriormente surge *Guitarras del Uruguay*.



Jorge Drexler

Nuevas propuestas

A comienzo de los 90 varios músicos que habían sido premiados en los años 80 en el emblemático Festival de La Paz (Canelones), realizan sus primeras grabaciones: Walter Bordoni, Gabriela Posada, Rossana Taddei, Gastón Rodríguez, Luis *Tunda* Prada y Claudio Taddei, al igual que Jorge Drexler, Alejandro Ferradás, Carlos Darakjián, Mario Villagrán, Fernando Ulivi, Claudio Rimbaud y Liese Lange. Se inscriben en un abanico estético que va desde el *pop* mezclado

con géneros locales, hasta la ruptura de formatos y la experimentación.

En 1995, ya con dos discos en su haber, Jorge Drexler (1964) se radica en España para comenzar a proyectarse como una de las figuras de mayor relevancia internacional que ha dado la MPU. Refinado guitarrista, cantante y compositor, desarrollará una obra basada en géneros locales transmitidos en una cálida sonoridad *pop* que suma a veces elementos electrónicos. Junto con Fernando Cabrera, se irá



Ana Prada

transformando en la influencia de mayor peso para los jóvenes cantautores. Más de una decena de discos registran un cancionero de sostenida calidad.

También es prolífica la producción de Walter Bordoni con su quinto disco *La cifra infinita* en 2012, Gastón Rodríguez con el tercero *Los naipes de Espartaco* en 2006 (además de realizar en forma conjunta el exitoso *Aguafuertes montevideanas*, 2007). Tunda Prada edita su quinto disco, *Paisano* en 2012, *Asamblea Ordinaria* el cuarto, *El saber de los años* en 2006, Fernando Ulivi el tercero, *Por donde pasa el tren* en 2003 y Carlos Darakjián el séptimo, *Nítido* en 2009. A ellos se suman otros importantes cantautores como Darío Iglesias y Jorge Alastra, con tres títulos cada uno.

Una nueva generación de cantantes y compositores empezó a actuar antes del final del milenio. Entre ellos se encuentran Daniel Drexler y Martín Buscaglia. Ambos cuentan con numerosas grabaciones y desenvuelven su carrera simultáneamente en varios países. Nuevos compositores también han tenido un buen recibimiento por parte de crítica y público como Diego Azar, Franny Glass (Gonzalo Denis) y Diego *Kuropa* Kuropatwa.



Malena Muyala



Rossana Taddei

Entre las propuestas diferentes se encuentra el proyecto de música electrónica de Emil Montgomery, el trabajo multimedia de los grupos *Orgánica* y *Buceo Invisible*, bandas como *Los Kafkarudos* (Dino, Rivero, Ferradás, Bordoni) y *Mateo x 6*, grupos de percusión que utilizan instrumentos no convencionales como *Latasónica* (y antes *Tribu Mandril*), la fusión de géneros locales con música de raíz celta que hacen *Los Casal*, la fusión de géneros brasileños y uruguayos que realiza Fernando Torrado y las versiones instrumentales para cuarteto (violines, viola y violonchelo), además de composiciones propias, de *El Club de Tobi*.

Presencia femenina

Nunca la música uruguaya ha tenido tanta presencia femenina como en esta etapa. Lágrima Ríos graba *Cantando sueños* en 1997 y *Canción para mi pueblo* en 2004. En 1998, Diane Denoir edita *Inéditas* y en 2008 *Quién te viera*. Por su parte, Cristina Fernández edita en 2012 su sexto disco cantado en idioma gallego.

Entre las cantautoras, Vera Sienra, retirada de los escenarios desde 1987, vuelve en 2001 con el CD *Reencuentro*, al que le seguirán otros seis (varios compartidos) incluyendo *Modo de hacer el fuego*, de 2009. Laura Canoura, después de *Esa tristeza* editado en 1985, lanza su definitiva carrera solista a comienzo de los 90. Irá desarrollando su multifacético potencial en quince discos de diversos estilos (*Piaf*, 1995, *Bolero*, 1993, *Canoura canta el tango*, 2007), incluyendo su faceta de compositora (*Puedes oírme*, 1991, *Mujeres como yo*, 2001, *Un amor del bueno*, 2010), convirtiéndose en una de las voces uruguayas referenciales con proyección internacional. Después de un trabajo compartido con Jaime Roos, Estela Magnone, ya afirmada como una de nuestras grandes compositoras, edita *Vals prismatico* en 1993, *Bruma de Abril* en 2007 y *Pies pequeños* en 2012. En la década del 90 Mariana Ingold había sumado su talento al de Osvaldo Fattoruso editando una decena de importantes discos. En 1999 aparece *El gran misterio*²⁷, en 2001 *El planeta sonoro*, para niños, en 2008 *Ta Vol. II* (con O. Fattoruso y el guitarrista Leonardo Amuedo, en Argentina) y en 2012 *Fuera del tiempo* (con Kit Walker, en Estados Unidos).

En 1996 Samantha Navarro graba el disco que lleva su nombre, al que le sigue *Mujeres rotas* en 1998, para continuar con una potente carrera que incluye cinco discos solistas (uno compartido con Alejandro Tuana y otro con Federico Deutsch) y dos con el grupo *La Dulce*. También de gran empuje es la carrera local e

²⁷ En 2002 el coro *Upsala* arregla y canta íntegramente *El gran misterio*. En 1996 Jorge Damseaux había publicado por Tacuabé *Más que una mansa bahía*, canciones arregladas para coro, promoviendo esta faceta de la música popular. En 2013 Xavier Font publica a través del TUMP *Arreglos para coro*.

internacional de Rossana Taddei que lleva registrados más de diez discos (uno compartido con L. Masliah y varios junto al baterista Gustavo Etchenique).

La presencia femenina se despliega con Gabriela Posada, que edita *Todo Juega* en 2001 y Liese Lange con *Agua abrazada* en 2002, teniendo ambas una nutrida actividad teatral y musical. La lista se amplía con cantautoras que utilizan distintos tipos de fusiones como Yisela Sosa, Martina Gadea, Patricia Pata Kramer, Carmen Pi, Erika Bosch y Mariana Lucía. El Grupo Vocal *La Otra* edita discos en 2001 y 2005, y da lugar a trabajos solistas de Ana Prada en 2006 y 2009, de Sara Sabah en 2009 y 2012 (con Juliano Barreto) y de Lea Ben Sasson en 2012. Berta Pereyra y *las Comadres*, que comienzan su actividad a mitad de la década anterior, editan disco en 2004. También surgen importantes artistas en torno al tango y el repertorio ciudadano (ver más adelante).

En el exterior asombra la variedad y calidad de la MPU, así como la permanente aparición de valores. Como ejemplo, en libros recientes se menciona a cantautores, nuevos o con trayectoria anterior, que ya han registrado grabaciones: Laura González Cabezudo, Marisabel Ricci, Eli-u Pena, Julieta Rada, Laura Chinelli, Laura Gutman, Lucía González, Luciana Mocchi, Lucila Rada, Silvana Marrero, Valentina Pecora, Noel López, Mint Parker (Laura Romero), Inés Saavedra, Lucía Severino, Fernando Henry, Pau O'Bianchi, Odair Tabárez, Nicolás Klísich, Ismael Collazo, Federico Graña, Francisco Lapetina, Nicolás Sarser, Santiago *Santo* Lorenzo, Mauro Sarser, Fabrizio Rossi, Julio Ojeda, Fredy Pérez, Javier Zubillaga, Alessandro Podestá, Lucas Meyer, Matías Cantante, Nico Oyarsa (Guillermo Daverede), Pablo Damonte,

Pablo Sciuto, Pedro Restuccia, Nicolás Guazzone, Rodrigo Vicente, Sebastián Jantos, Sr. Pharaón (Ismael Varela), Ernesto Díaz, Diego Rebella, Damián Gularte, Sergio Aguirre, Eric Couto, Diego Presa, Fabián Marquisio, Sebastián Casafúa.

El rock

El inicio de los 90 estará marcado por el profesionalismo, calidad de sonido y proyección masiva del grupo *Níquel*, liderado por Jorge Nasser (1959). *Níquel* comenzará un camino que alternará celebradas composiciones (como “Candombe de la Aduana”) con discos de homenaje al rock uruguayo (*De memoria*) o dedicados a la experiencia sinfónico-roquera (*Níquel Sinfónico*). En 2001, Nasser retoma su carrera solista con *Efectos personales*. Le seguirán títulos como *Milongas del querer* de 2003 y *Por milonga* en 2005, en donde incorpora guitarristas emblemáticos como Eduardo Toto Méndez y da un nuevo giro a las fusiones de la milonga, con el rock y el pop. Le siguen *Dúos*, 2008 y *Pequeños milagros*, 2013.

En la década del 90 *Buitres*, liderado por Gabriel Peluffo y Gustavo Parodi, editará seis discos que tendrán una gran recepción por parte del público hasta llegar a festejar sus diez años en 1999 con un Teatro de Verano colmado. En 1994 *El Cuarteto de Nos* tendrá su primer éxito masivo con el quinto disco *Otra navidad en las trincheras*. *La Tabaré* va mutando de nombre, integrantes e instrumentación y edita cinco discos en donde se vuelca la gran inventiva de Tabaré Rivera, a la vez que alterna espectáculos masivos con la puesta en escena de obras de teatro musical. *La*



Gabriel Peluffo, Guillermo Peluffo, Roberto Musso

Cdf/Andrés Cribari

Cdf/Andrés Cribari

Carlos Contreza



La vela puerca



No Te Va Gustar

Chancha, todavía como *Francisca*, con Juan Bervejillo al frente, edita dos trabajos, para después comenzar su andar independiente de los sellos. Con *Aluacast* en el exterior, la bandera del *heavy metal* será retomada por bandas como *Chopper*, *Herrumbre*, *Cross*, *Sátrapa* o *Cuchilla Grande*. Nuevos grupos se integran con fuerza a la corriente roquera como *La Sangre de Verónica*, *Lapso*, *Exilio Psíquico*, *El fuerte Punto Baz*, *Snake*, *Los Supersónicos*, *Chicos Eléctricos*, *La Hermana Menor*, *Monalisa* y *Motosierra*.

A mitad de la década, aparecen los primeros trabajos de bandas que en adelante mantendrán un gran protagonismo: *La Trampa*, *Trotsky Vengarán*, *Buenos Muchachos* y *Hereford*. También aparece el *hip hop* y el *rap* local de *Peyote Asesino* y de *Plátano Macho*, bandas que abrirán nuevos rumbos a pesar de disolverse a fines de los 90. Por su parte, *La Abuela Coca*, con Alfredo Chole Giannotti al frente, inicia el camino que también transitarán *La Vela Puerca* y *No Te Va Gustar* (NTVG), con un rock festivo que mezcla salsa, *ska*, *hip hop*, así como la balada y el *reggae* (que hasta el momento desarrollaba especialmente *Kongo Bongo*). Nuevas bandas comenzarán su actividad al fin de la década como *Elefante*, *Kato*, *Sórdromo* y *Cursi*.

En 1995 solistas de perfil roquero editan exitosos trabajos, como *Candombe beat* de Jorge Schelleberg, *La iguana en el jardín* de Claudio Taddei y *Noche africana* de Alejandro Ferradás, para continuar con destacadas carreras. Es el año en que se produce el reconocimiento masivo para Pájaro Canzani con su álbum *Rock Latino*, que contiene “Chibidón” y “Todos Goleando”.

Imposible registrar los cambios de integrantes, la vasta discografía y la imponente actividad de las

Las letras

Los compositores de canciones repiten con insistencia que ellos no hacen poemas sino “letras” que están en función de la música correspondiente (y viceversa). Una palabra y una melodía se convierten en “otra cosa” cuando se reúnen. La “letra” puede tener o no un valor poético independiente de la música.¹

Uruguay cuenta con músicos que son excelentes poetas-letristas como O. R. Castillos, A. Zitarrosa. D. Viglietti, J. Carbajal, E. Mateo, F. Cabrera, L. Masliah, M. Ubal, E. Darnauchans, J. Drexler o L. Muniz. Y también cuenta con poetas que han escrito textos especialmente para canciones, destacándose W. Benavides, pero también Idea Vilariño, Ignacio Suárez, V. Cunha, Mercedes Rein, Horacio Ferrer. Escritores han trabajado en espectáculos con músicos, como Juan Capagorry y M. Benedetti con D. Viglietti, Wenceslao Varela y Santos Inzaurrealde con S. Chalar, o W. Benavides con Numa Moraes. Los músicos uruguayos buscaron también poesía local preexistente para musicalizar, como la de Romildo Risso, Serafín J. García, Líber Falco, Humberto Megget, Circe Maia, Walter Ortíz y Ayala o Juan Cunha.

1. “Uh, qué macana”, de E. Mateo o “Amándote” de J. Roos, por ejemplo, son buenas canciones en las que repetición, juego de palabras, y economía en el desarrollo del texto, son la opción estética.

bandas de rock a partir de 2000, en la era de los públicos masivos, de las giras nacionales e internacionales, de los representantes, *sponsors* y músicos-productores.²⁸ *La Vela Puerca* y *No Te Va Gustar* (NTVG), con el carisma y el talento de los cantantes y compositores Sebastián Teysera y Emiliano Brancciarri al frente de cada una de ellas, comienzan una trayectoria cuyos niveles de popularidad hará necesario habilitar nuevos espacios para sus recitales, como el Velódromo Municipal o el Estadio Charrúa. *La Tabaré*, *La Chancha* y *La Abuela Coca* ya son bandas veteranas que continúan a paso firme grabando y presentándose ante público fiel, al igual que *El Cuarteto de Nos*,

28 Claudio Taddei produjo el primero de *La Vela* en 1998, Juan Campodónico el primero de NTVG en 1999.



que tendrá un nuevo despegue masivo e internacional a partir de *Raro*, 2006. Con más de diez discos de estudio en la etapa, además de recopilatorios, en vivo y DVD, *Buitres* es de igual modo una banda fundacional cuyo público atraviesa distintas generaciones. Más de diez discos también para *Trotsky Vengarán*, que con Guillermo Peluffo al frente y con gran energía festiva, mantendrá la continuidad del *punk*. *La Trampa*, liderada por Garo Arakelián logrará hallazgos en sus fusiones con el tango y géneros del folclorismo rural, editando su séptimo disco en 2008. Con más de quince años de importante presencia en el medio y diez discos, *Hereford* se disuelve en 2013. *Buenos Muchachos*, con el cantante Pedro Dalton, será la banda “de culto” por excelencia, y *La Triple Nelson*, liderada por Christian Cary, la banda revelación de la década. Mientras tanto, el gran talento de Alberto Mandrake Wolf y *Los Terapeutas* se despliega ante un público cada vez mayor a partir de la edición del CD *Hay cosas que no importan*, 2006, logrando gran receptividad en cada uno de sus tres discos siguientes.

Y también están el rock, el *pop* y las fusiones de importantes bandas como *Once Tiros*, *La Saga*, *Graffolitas*, *Assimov*, *Bufón*, *Hablan por la espalda*, *Vinilo*, *Doberman*, *Astroboy*, *La Galponera Soul*, *Cuatro Pesos de Propina*, *Roy Berocay y la Conjura*, *Malpaso*, *Silverados*, *Cambiá la Biblia*, *Sirilo*, *Sibyla Vaine*, *Boomerang*, *Eté & Los Problems*, *Crysler*, *Closet*, *Vieja Historia*, *Pecho e' Fierro*, *La Saga*, *Marulata*, *Nameless*, *Mal Dormidos*, *Genuflexos*, el reggae de *Chala Madre*, *Congo* y *Karma Man Kaya*, el *heavy metal* de *Rey Toro*, *Radical*, *Herrumbre* y *Repar* y el *hip hop* de *La Teja Pride*, *Arrajatablas F.C* y *Contra las cuerdas*. La música electrónica tendrá a *Santé Les Amis* y especialmente al colectivo

multinacional *Bajofondo Tango Club*, después *Bajofondo*, con discos en 2002, 2007 y 2013, trabajo que se continúa en los discos solistas de Juan Campodónico, Luciano Supervielle y Fernando Santullo. Por su parte, Max Capote (Fabián Acosta) y Dani Umpi (Daniel Umpiérrez), componen y cantan temas propios o “clásicos” de distintos géneros, en presentaciones que incluyen novedosas puestas en escena.

Varios músicos integrantes de grupos tienen grabaciones solistas como Renzo “Teflón” Guridi (ex *Los Tontos*), Daniel Magnone (ex *Montresvideo*), Riki Musso (ex *Cuarteto de Nos*), Gonzalo Brown (*La Abuela Coca*), Martín Rivero (ex *Astroboy*), César Cesitar Martínez (ex *Luz Roja*), Carlos Casacuberta (ex *Peyote*), Mateo Moreno (ex *NTVG*), Federico Lima/Socio (ex *Loop Lascano*), G. Arakelián (ex *La Trampa*). Habrá que esperar a 2003 para que se edite parte de la profusa obra de Gustavo Pena, *el Príncipe* (1955-2004) con el disco en vivo *El recital*. En 2004, póstumamente, aparece *La fuente de la juventud*, grabado en 1991 y único disco de estudio como solista de quien ya es mencionado como otro músico “de culto” de la MPU.

El candombe en la música popular

La vertiente afro-uruguaya cobra una especial importancia al ser el único afluente extraeuropeo explícito en la MPU. Se reconoce su presencia en géneros urbanos como la milonga, el tango y la murga. El hecho folclórico conocido como *candombe* será un elemento clave en la constitución de “lo uruguayo”. Comprende el ritmo que produce la “cuerda” de tambores con sus formas y toques específicos —chico, repique, piano—



Fernando "Lobo" Nuñez

su danza, personajes y vestimenta, así como su concepción del hecho musical que incluye formas propias de transmisión y percepción. Progresivamente los músicos comienzan a sumarle instrumentos, melodías, armonías y letras al ritmo de candombe, componiendo canciones y piezas instrumentales.

Fueron músicos de tango como Horacio *Pintín* Castellanos (1905-1983) y Alberto Mastra (Alberto Mastracusa, 1909-1976) los primeros que incorporaron gestos sonoros del candombe a las milongas tangueras. En la década del 40, Romeo Gavioli (1913-1957) graba nuevas milongas ya acompañadas de cuerdas de tambores. Son los tambores junto al sonido del bandoneón de la orquesta típica.

En lo que a composición se refiere hay que esperar hasta fines de la década del 50 para que Pedro Ferreira (Pedro Rafael Tabares, 1910-1980) componga

candombes "desde adentro", ya no para ser cantados solo en comparsas de carnaval sino para integrarlos a bailes con música de raíz caribeña junto a su orquesta *Cubanacán*. Es la cuerda de tambores junto a los instrumentos de viento, en clima de música tropical.

En 1965 surge el proyecto que se conocerá como "candombe de vanguardia", con el cantante y productor Georges Roos (1925-1995) como promotor. Participarán tres agrupaciones: Manuel *Manolo* Guardia y su Combo, Hebert Escayola (Tacuarembó, 1928) y su *Grupo del Plata* (con Fermín Adolfo Ramos, *Cachito Bembé*, como cantante) y Daniel *Bachicha* Lencina (Río Negro, 1938) y su conjunto (con Hugo *Cheché* Santos como cantante). Es la cuerda de tambores con batería e instrumentos de viento, pero en clima jazzístico.

En 1964, en el segundo larga duración de *Los Olimareños*, aparece la que podría ser la primera canción

grabada con guitarra rasgueando candombe: “Negro y blanco” (Víctor Lima). Es el candombe sin cuerda de tambores, no pensado para bailar y que circunstancialmente será acompañado con tumbadoras.

En 1967 surge El Kinto, dando origen a lo que se llamará *candombe beat*, con instrumentos eléctricos, batería y percusión sin cuerda de tambores, incorporando la experiencia Beatle y de la *bossa nova*. Ruben Rada, integrante del grupo, se constituirá en uno de los principales referentes para la música afro-uruguayo y para la MPU.

En 1969 aparece el disco de *Los Shakers* que contiene la canción “Candombe”, primer tema editado de ese género en clima roquero.²⁹

Entre otros músicos difusores del candombe se encuentran el pianista Alberto *Mike* Dogliotti (1939–2007), con varios discos dedicados al género desde 1970, y especialmente la cantante Lágrima Ríos (Lida Melba Benavidez, Durazno, 1924–2006) que con una larga y fértil carrera abarcó también el tango. Posteriormente nuevos artistas de origen afro realizarían sus aportes desde el candombe como Miguel Ángel Herrera, Jorge Do Prado, Rodolfo Morandi, Eduardo Da Luz, Jorginho Gularte, Fernando “Lobo” Núñez, además de grupos como *La Calenda Beat*, *Bantú* o *Rey Tambor*.

29 El material pionero de *El Kinto* aparecerá en disco recién en 1971.



La murga en la música popular

En 1970 sonó por primera vez un elemento de murga en la canción popular con la batería (bombo, redoblante y platillo) que abre las canciones “Al Paco Bilbao” (Rubén Lena) y “A mi gente” (José Carbajal), ambas en el disco *Cielo del 69* de Los Olimareños.³⁰ Un año después, con la guía de Lena, el dúo grabaría *Todos detrás de Momo*, disco temático inserto en la estética carnavalera. Habrá que esperar hasta 1977 para que en la canción “Cometa de la farola”, incluida en el primer disco de Jaime Roos, se escuche por primera vez en la MPU una guitarra tocando el ritmo de marcha camión (según Roos, con un criterio de *murga beat* o *murga pop*, que incluye batería e instrumentos eléctricos). En sucesivos discos de Roos aparecerán nuevas canciones en ritmo de murga:

30 Todavía mencionadas como “canción carnavalera” y acompañadas en guitarra con rasgueo de candombe.

“Retirada” (1979) y “Los olímpicos” (1981, primera canción grabada con características de cuplé de murga y con ritmo de candombeado). Posteriormente, ocurrirá un nuevo paso cualitativo con la incorporación de la voz de Washington *Canario* Luna (1938-2009) que entonará contracantos en “Adiós juventud” (1982), cantará partes clave de “Los futuros murguistas” (1984) y será el solista de “Brindis por Pierrot” (1985). Ante el masivo éxito de esta canción Roos dijo: “... elegir ese sonido implica una toma de posición. Y, desde el punto de vista estrictamente estético, es el sonido más comprometido con el pueblo que uno pueda imaginar”.³¹ Se revaloriza así la emisión de voz histórica de la murga³² que paradójicamente se había ido modificando con la incorporación masiva de la clase media a las llamadas “murgas pueblo”. En adelante, Jaime Roos seguirá cosechando éxitos con nuevas canciones murgueras.

Por su parte, Omar Romano retoma el camino de José Carbajal (que había grabado una antigua retirada en 1972) y acompañado por el grupo *Los del Altillo*³³ obtiene gran repercusión con el disco *Carnaval* (1980) que contiene canciones murgueras tradicionales y propias.

A partir de 2000 se dio un nuevo paso con la incorporación progresiva en los circuitos de la MPU de destacados murguistas que componen a partir de

31 Milita Alfaro, Jaime Roos. *El sonido de la calle*, Trilce, Montevideo, 1987, pp. 60 y 61.

32 Según Roos, “diluida con el tiempo por influencias melódico-internacionales, solemnes, tropicales, etc.”.

33 *Los del Altillo*, así como *Los del Pueblo*, *Los 8 de Momo* o *Los Mareados*, plantean una novedad histórica al ser una “selección” de murguistas que acompañan a un cantor o se presentan en forma independiente.

la estética murguera (a veces en fusiones con otros géneros) y comparten con gran éxito sus salidas en carnaval con la grabación de discos y presentaciones, como Pablo *Pinocho* Routin, Tabaré Cardozo, Eduardo *Pitufo* Lombardo, Damián Salina, Emiliano Muñoz, Gerardo Dorado *El Alemán*, Fredy *Zurdo* Bessio, Rafael Antognazza o Alejandro Balbis.

El tango

A mitad de los 70 las orquestas de tango ya no estaban presentes en los bailes masivos. Pero algunas de ellas, con diversos estilos, mantuvieron su actividad como la de Puglia-Pedroza, Antonio Cerviño, Donato Racciatti, Walter Méndez, Jorge Cirino, Miguel Villasboas, Darwin Curutchet, Rogelio Coll “Garabito”, Mouro-Maqueira, Don Horacio, Julio Arregui, Oldimar *Pocho* Cáceres (en Brasil), entre otras. En estas orquestas, y también como solistas, se destacaron cantantes como Óscar Nelson, Mabel Pacheco, J. C. Córdoba, Carlos Torres, Olga Delgrossi, Elsa Morán, Nancy De Vita, Lágrima Ríos, Diana Vidal, Gloria Groba, Luz Mary, Yalta, Luciano Rosano, Luis Alberto Fleitas, Ernesto Restano, Aníbal Oberlín, Alberto Rivero. Después de los 80 encontramos a Miguel Ángel Maidana, Nelson Pino, Adriana Lapalma (1964-2005), Daniel Cortéz, Uruguay Fernández, y especialmente Gustavo Nocetti (1959-2002), entre otros.

Entre los instrumentistas (a veces también arregladores y compositores) se cuentan los bandoneonistas Rolando Gavioli, Luis Di Matteo, Héctor Urtazú, Hugo Díaz, Raúl Jaurena, Edison Bordón, Waldemar Metediera, José Lagreca, Oscar Donato, Néstor Vaz, Miguel



Gustavo Nocetti

Angel Trillo, Jorge Malvarez, Leonel Gasso, a los pianistas Rúben De Lapuente, Luis Etchebarne, a los guitarristas (todos con discos individuales) Mario Núñez, Hilario Pérez, Julio Cobelli, Ledo Urrutia (también cantante), al violinista Pedro Severino, Mario Beretta y al contrabajista Vicente Martínez, entre muchos otros.

También incursionan en el género los pianistas Jaurés Lamarque Pons, Numen Vilariño, Julio Fra-de —posteriormente Fernando Goicoechea y Alberto Magnone— el bandoneonista René Marino Rivero y el guitarrista Agustín Carlevaro.

A fines del siglo XX, ya sin grandes corrientes renovadoras, lo “tanguero” será utilizado en distintos ámbitos musicales como matriz de identidad. *Los Olimareños* lo incorporan tempranamente cuando en 1965 graban “Jacinto Vera” (letra de Líber Falco). Con el tiempo, Pepe Guerra, Santiago Chalar y Laura Canoura graban discos dedicados al género. A fines de los 70, a partir de un término utilizado en la canción “A la ciudad de Montevideo” de Daniel Amaro, Jorge

Bonaldi será el abanderado de la llamada “tanguéz” (milonga, a veces en clima piazzolliano, con temática ciudadana), creando importantes canciones.

Por su parte, el rock incorpora el tango por primera vez en 1969 a través de *Los Shakers* y su canción “Más largo que el Ciruela”. En distintas etapas incursionarán en el género *Opus Alfa*, *Los Estómagos*, *Los Traidores* y, especialmente, *La Trampa*. En 2002 se da el paso electrónico, cuando *Bajofondo* trabaje con sonoridades y *sampleos* tangueros.

En 1998 se produce el debut discográfico de Malena Muyala (San José, 1971) con *Temas pendientes*. Con cinco discos posteriores, y un DVD, llevará adelante diversos proyectos que incluyen giras nacionales e internacionales. Su labor es el inicio de una juvenil presencia femenina en el repertorio tanguero, con importantes voces como Mónica Navarro (ex *La Tabaré*), Francis Andreu, Giovanna, Valeria Lima, Gabriela Morgare y cantautoras como Maia Castro y Colomba Biasco. También se suman las destacadas voces de Ricardo Oliveira, Francisco Falco, Tabaré Leyton y Jorge De Brun; aparecen maestros como Álvaro Hagopían y grupos integrados por gente joven como *La Muña* (instrumental, con el bandoneonista Martín Pugín), y el cuarteto *Ricacosa* (guitarras, guitarrón y canto).

El rubro se apoyará en instituciones como Joventango (fundada en 1977) que desde 1988 lleva adelante el Festival Viva el Tango y la Fundación Cienarte que desde 2007 promueve la Orquesta Escuela Destaoriya. A nivel oficial, en varias oportunidades se ha realizado el espectáculo *Galas de Tango*, que reúne a la Orquesta Filarmónica de Montevideo con personalidades tangueras invitadas.



Grupo Electrónico Keguy

La música tropical

La influencia musical cubana y puertorriqueña trae la aparición de conjuntos como el de *Pedro Ferreira y su Cubanacán*, sonoras como *Ruben Darelli y su Sonora Latina* (de donde saldrá *Grupo Latino*), *Sonora Cienfuegos*, *Carlos Goberna y su Sonora Borinquen*, *Raúl Noda, Combo Camagiuey, Maracaibo*, *Ernesto Negrín y su Conjunto Casino*, o de charangas (que no utilizan instrumentos de viento) como *Sonido Cotopaxi* o *Grupo Electrónico Keguy*. Transcurridos los primeros años de los 70, estas orquestas llamadas “tropicales” serán las que predominen en las pistas cuando el baile del tango se vaya desdibujando como costumbre masiva y se termine el ciclo del rock nacional en fiestas y discotecas.

La revolución cubana trajo para algunos el recelo hacia esta música (etiquetada como “cumbia”) dedicada al esparcimiento en un mundo que reclamaba una visión crítica y comprometida. Por su parte, los músicos del rubro consideran que se puede hablar de

una música tropical “a la uruguaya”, y que a esta no se la puede medir con la misma vara que a quienes buscan caminos vanguardistas en la MPU.³⁴

Tradicionalmente, las orquestas buscaron posibles éxitos a partir de grabaciones que les llegaban del exterior o realizando la conversión “a tropical” de canciones de moda de distintos géneros. La aceptación de los ritmos puertorriqueños por parte de la gente traerá la incorporación y predominio de la plena, aquí convertida en “plena danza”. Los músicos se vestirán con *smoking*, usarán el pelo corto y serán trabajadores de la música que tocarán en orquestas con dueño —y a menudo en bandas militares— vendiendo grandes cantidades de discos y haciendo bailar a decenas de miles de personas en una misma jornada.

34 En algunos momentos “vanguardia” y “esparcimiento” tienen su encuentro histórico, como cuando P. Ferreira, con una lógica pero novedosa propuesta, intentó que todos los uruguayos bailasen candombe.

En 1987 Fernando Lolo Viña se va de *El Cubano* y funda *Sonora Palacio*. En 1989, Eduardo Ribero funda *Karibe con K*. Serán los grupos abanderados de un cambio en la música tropical al integrar componentes de grupos de parodistas —que comienzan a ser perseguidos por las *fans*— e innovar con pelos largos, coreografías y cambios en la vestimenta. En 1996 se producirá una nueva variante cuando Fabián *Fata* Delgado cree *Los Fatales* (y después *La 424*) y el ahora llamado *pop latino* ingrese a las radios FM y se proyecte a discotecas y fiestas de todas las clases sociales. Las coreografías pasan a ser participativas con la gente, la vestimenta informal y las composiciones propias, con letras que salen del romanticismo para volverse humorísticas. Las fusiones musicales incluyen momentos de candombe y murga y las presentaciones en vivo suelen realizarse sobre pistas grabadas. Su éxito influye en grupos como *L'Autentika* o provoca la aparición de otros como *Monterrojo* y *Nietos del Futuro* (producidos por Juan Carlos Cáceres), a los que se suman *Azul*, *NG la banda*, *Mayonesa*, *Los Morochos*, *Chikano*, *Bola 8* y la *Furia*. El grupo *Los Fatales* y sus canciones con nombres de comida como “Pizza muzzarella”, promoverán otras como “Mayonesa” por *Chocolate*, que viajará por el mundo logrando una gran repercusión.

Por su parte, el interior baila con charangas como las artiguenses *Mogambo* (dirigida por Aníbal Pinky Costa), *Sonido Profesional*, *Los Elegidos* y *Kabanda* (además de Miriam Britos y Mario Silva que inician carreras solistas), la duraznense *Sonido Caracol*, la sanducera *Sonido Cristal* y la floridense *Calipso* (dirigida por Carlos *Chacho* Ramos), entre muchos otros grupos.

Pasado el auge del pop latino, las distintas corrientes y etapas de la música tropical alternan en los recitales (incluida la novedad de la “cumbia villera”

argentina). Además de los nombrados, están *La Rewan-cha*, *KGB*, *La Incontrolable*, *Kilowatio*, *La Cumana*, *Kamaradas*, *Cumbia Pa'bailar*, *La Pandilla*, *Klan B*, *Pekadoras*, *Antillano*, *Majotón*, *Sin Límite*, *Banda América*, *La Kexu*, *Géminis*, *La Tuerca*, *Caramelo*, charangas como *Los Graduados*, *Los Herederos*, *Keguay*, solistas como Gerardo Nieto, Alex Stella, Luis Muníz, Marihel Barboza, Denis Elías, El Gucci, Damián Lezcano, Rolando Paz, Carlos Corti, Pablo Cocina, Aldo Martínez, Carlos *Charly* Sosa o Luis *Chato* Arismendi, entre otros.

El Festival Internacional de la Música Tropical organizado por la Intendencia de Flores llega a congrega a casi 100.000 personas en los dos días de su realización. El rubro ya tiene emblemáticas figuras fallecidas como el cantante Santiago *El Chileno* Salas, o los productores Audemar *Coco* Bentancur y Eduardo Ribero; otras forman parte de su historia como el difusor Abel Duarte o el homenajeado Carlos Goberna.³⁵

La música para niños

En 1977 la educadora duraznense Margarita Merklen edita *El Disco de Pegui*. En 1975 se produce el debut de *Canciones para no dormir la siesta*, espectáculo de teatro y música para niños que tendrá su primer disco en 1979 y se transformará en un fenómeno musical (creando y recreando con profesionalismo repertorio local y latinoamericano), social (por su masividad) y político (por su carácter de opositor a la dictadura). Numerosos músicos lo integrarán en distintos períodos como Walter

35 Declarado en 2012 Ciudadano Ilustre de Montevideo.



Venencio, Horacio Buscaglia, Susana Bosch, Nancy Guguich y Jorge Bonaldi. Incorporados a fines de los 70 a los recitales masivos de música popular, realizan en 1983 con su espectáculo *Los Derechos del Niño* dos funciones en el Palacio Peñarol y una en el Cilindro Municipal en una misma semana, abarcando casi 20.000 personas. En democracia continúan su actividad, conduciendo incluso un programa de televisión hasta su disolución en 1990. Bonaldi, que venía realizando en paralelo su trabajo para niños como solista (incluyendo importantes grabaciones) formará dúo con Adriana Ducret. También continuarán, con trabajo docente, grabaciones y exitosas presentaciones, Nancy Guguich con el grupo *Cantacuentos* y Susana Bosch.

Desde 1973, a través del programa televisivo *Cacho Bochinche*, se editan varios discos infantiles hasta el fin del ciclo en 2010. En 1979 aparece *Gurí. Folklore para niños*, con intérpretes varios. Pero al-

Canciones para no dormir la siesta

gunos compositores de canciones para adultos han grabado discos especialmente para los más pequeños, como Numa Moraes en 1972 (editado en 1985), Vera Sienna en 1986, Luis Trochón en 1988, Gabriela Posada en 1993 y Jorge Schelleberg en 2005. A partir de 1990, Mariana Ingold ha editado varios títulos, en solitario o compartidos con Osvaldo Fattoruso. Aunque Rada ya era autor de canciones muy disfrutadas por el público infantil, a fines de los 90 se dedica a grabar temas especialmente para niños y a realizar concurridos recitales.

En 1997 Julio Brum estrena su espectáculo *Con Los Pájaros Pintados* (composición de canciones a partir de una investigación sobre la fauna autóctona) y edita el primero de varios discos. En 2004, surge la Asociación Papagayo Azul, en donde creadores, intérpretes y educadores trabajan en torno a la producción de espectáculos, eventos y discos relacionados con la música infantil. En 2011 Brum impulsa el portal *Butiá*, primera tienda electrónica de música para niños de Latinoamérica.

Entre los músicos que trabajan en el género se encuentran Marcelo Ribeiro, Eduardo Yaguno, Roy Berocay, Martha Harte, Marcos Abramovich, Silvina Gómez, Yábor, É. Büsch, y los grupos *Palacatún*, *Encanto al alma*, *Gato Peludo* y *Agua Clara & Cía* (Paysandú).

La música instrumental y los instrumentistas

En todos los géneros la MPU ha tenido excelentes instrumentistas. Además de los nombrados en este trabajo, mencionemos a pianistas y directores de orquesta como Francisco *Panchito* Nolé y Raúl Medina, saxofonistas como Héctor *Finito* Bingert o Santiago Gutiérrez, clarinetistas como Santiago Luz o Fabián Pietrafesa, flautistas como Pablo Somma, bateristas como Roberto Galletti o Santiago Ameijenda, violinistas como Federico Britos o Edison Mouriño, trompetistas como Gastón Contenti, acordeonistas como Walter Roldán o Víctor Amaral.³⁶

Muchos instrumentistas se han dedicado a acompañar a cantantes, como los guitarristas Carlos da Silveira, Bernardo Aguerre, Ney Peraza, Jorge Nocetti, Roberto *Palito* Elissalde, Eduardo Yur, Andrés *Poly* Rodríguez, los bajistas Marcos Gabay, Daniel Jacques, Andrés Recagno, los bateristas Martín Mugerza, Ricardo Gómez, los percusionistas Carlos *Boca* Ferreira, Walter *Nego* Haedo, Ana Claudia *Chacha* de León, y también instrumentistas y arregladores como Fernando Yáñez, Daniel Petruchelli, Mauricio Trobo y Horacio Di Yorio.

³⁶ Los acordeonistas tienen su evento anual en el *Encuentro Internacional de Acordeones "Silvio B. Previale"* de Salto.

Otro rubro importante es el de los guitarristas-guitarreros (cuerdas de nailon con púa) que han acompañado a cantantes o tocado en forma independiente (a dúo, trío o cuarteto) a lo largo de la historia del país como Ciro Pérez, Alberto Larriera, Nelson Olivera o Gualberto López (guitarrón).

A partir del 2000 el bajista Apolo *Popo* Romano vuelca sus dotes de compositor en varios discos instrumentales, convirtiéndose en el más visible de un sector de excelentes instrumentistas que transitan el camino de grabaciones personales. Allí están el compositor y multiinstrumentista Daniel *Pollo* Píriz, el guitarrista, compositor y director de orquesta Sergio Fernández Cabrera, los percusionistas Jorge Trasantte y Nicolás *Nico* Arnicho, y los guitarristas Gustavo Ripa y Patricio Etchegoyen.

Otros importantes instrumentistas que han acompañado a cantantes tienen grabaciones con sus propias composiciones instrumentales o cantadas como los pianistas Alberto Magnone, Gustavo Casenave, Fernando Goicoechea, Andrés Bedó, Gustavo Montemurro, Gonzalo Gravina, Daniel *Dany* López, Gabriel Estrada, Herman Klang, Juan Prada, Ricardo Nolé, los guitarristas José Pedro Beledo, Carlos Quintana, Nicolás Mora, Juan Pablo Chapital, Nicolás Ibarburu, Santiago Montoro, Alejandro Pacello, Ricardo *Tucuta* Soto, Ricardo Lacuán, Eduardo *Toto* Méndez, los bateristas/percusionistas José Luis Pérez, Daniel *Tatita* Márquez, Martín Ibarburu, Pablo "Pelao" Meneses, o los bajistas Daniel *Lobito* Lagarde, Francisco Fattoruso, Andrés Ibarburu, Federico Righi y Shyra Panzardo. 



Eduardo Darnauchans

El Estado

Desde el Estado la MPU empieza a ser más reconocida¹ y apoyada oficialmente a través de eventos culturales,² fondos e instituciones,³ concursos,⁴ nuevas salas⁵ y un incipiente interés por promover su salida al exterior. A pesar del pequeño territorio del país, persisten las dificultades para hacer circular internamente los patrimonios regionales. Los músicos del “interior” se enfrentan al habitual centralismo de la capital, y los músicos menos masivos de capital e interior, no aptos para el perfil de los grandes festivales, no tienen muchas vías para mostrar su propuesta.

1 Varios músicos populares han sido declarados Ciudadanos Ilustres; el Estado integra el Cluster de música (coordinación público-privada de instituciones y empresas), ha gestionado que el tango y el candombe fueran declarados Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2009, y continúa buscando soluciones para la seguridad social de los artistas.

2 Galas de Tango, Boliches en Agosto, Noche de los Museos, recitales de artistas con la Banda Sinfónica.

3 Fonam, Incentivos Culturales, Fondos Concursables, Premio Anual de Música, Fondo de Estímulo FEFCA, y también Centros MEC, Usinas Culturales, etcétera.

4 Por ejemplo, Guitarra Negra de la Intendencia de Montevideo.

5. En 1999 se inauguró la Sala Zitarrosa.

Música popular y su contexto

La MPU se ha desarrollado con el aporte de instituciones como Agadu (autores, 1929), Audem (gremio, 1938), Fudem (gremio, 1953) y Sudei (intérpretes, 1951), técnicos de sonido, luthiers, investigadores¹, sellos discográficos, conductores de programas de radio y televisión, críticos de prensa escrita², representantes, productores, fotógrafos, diseñadores de carátulas, premios institucionales³, empresas de amplificación, casas de música, bailarines, actores y titiriteros, músicos callejeros y a través de la edición de cancioneros, partituras y métodos de estudio. Desde la música popular trabajan generalmente los músicos dedicados a componer para teatro, cine, audiovisuales y yingles.

1 Como Boris Puga y Horacio Loriente en el tango.

2 Como Elbio Rodríguez Barilari y Henry Segura en los años de la dictadura.

3 Como los Morosoli o Graffiti.

Agradezco a quienes leyeron el borrador y realizaron sugerencias. R.O.



Bibliografía

Período 1960 – 2000

- ARAPÍ, Tabaré, **Las voces del silencio. Historia del Canto Popular 1973–1984**, Metro y Medio, Pando, 2006.
- BONALDI, Jorge, **¿Se muere la canción? 8 informes sobre la canción popular uruguaya 1977 – 2000**, Ed. del autor, Montevideo, 2000.
- CAPAGORRY, Juan y RODRÍGUEZ BARILARI, Elbio, **Aquí se canta. Canto Popular 1977–1980**, Arca, Montevideo, 1980.
- CASTILLO, Rubén & MUÑOZ, Carlos, **El Uruguay de nuestro tiempo: Las artes del espectáculo**, CLAEH, Montevideo, 1983.
- DE ALENCAR PINTO, Guilherme, **Los que iban cantando. Detrás de las voces**, Ed. del TUMP, Montevideo, 2013.
- DONAS, Ernesto y MILSTEIN, Denise, **Cantando la ciudad**, Nordan, Montevideo, 2003.
- FABREGAT, Aquiles y DABEZIES, Antonio, **Canto Popular uruguayo**, El Juglar, Buenos Aires, 1983.
- FORNARO, Marita, “Patria adentro, patria afuera: canción e ideología en la música popular uruguaya hasta 1985”, en *Boletín Música* N° 24, Montevideo, 2009.
- GARCÍA ROBLES, Hugo, **El cantar opinando**, Alfa, Montevideo, 1969.
- HAITSMA, Marjanne, **El tamboril se olvida y la miseria no. La nueva canción popular uruguaya entre 1960 y 1973**, Universidad de Utrecht, Utrecht, 1980.
- MARTINS, Carlos Alberto, **Música popular uruguaya 1973–1982. Un fenómeno de comunicación alterna**, CLAEH/Banda Oriental, Montevideo, 1986.

Rock y afines

- BARIZZONI, Leo, **Buitres después de la una. El cielo puede esperar**, Aguilar, Montevideo, 2010.
- BERVEJILLO, Juan, entrevistado por Mauricio Bosch, **Porcinismo. Larga vida a la Chancha**, Estuario, Montevideo, 2012.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel, **Estamos seguros. Los Delfines**, Ed. de autor, Montevideo, 2011.
- DE ALENCAR PINTO, Guilherme, **Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya**, Ed. de la Pluma, Montevideo, 1994.
- FIGARES, Daniel y ABAL OLIÚ, Enrique, **Mateo y Tránsito. Treinta años 1976–2006**, Banda Oriental, Montevideo, 2006.
- IVANIER, Federico, **La culpa es mía. Biografía inconclusa de Tabaré Rivero**, Aguilar, Montevideo, 2011.
- PELÁEZ, Fernando, **De las cuevas al Solís. Cronología del rock en el Uruguay. Primera y segunda parte**, Perro Andaluz, Montevideo, 2002.
- PEVERONI, Gabriel y PELÁEZ, Fernando, **Rock que me hiciste mal. El rock uruguayo desde los 60 a nuestros días**, Banda Oriental, Montevideo, 2006.
- RIVERO, Tabaré, **La Tabaré. Diez años al dope**, Yoea Aymarà, Montevideo, 1996.
- RODRÍGUEZ, Mauricio, **En la noche. El rock uruguayo posdictadura (1982/1989)**, Fin de Siglo, Montevideo, 2012.

Colectivos

- BORTHAGARAY, Inés y OLIVERA, Rubén: “Paisaje sonoro”, en *Almanaque BSE*, Montevideo, 2010.
- GODOY, Ina y ANTÚNEZ, Ricardo, **Ey canción. Jóvenes cantautores uruguayos**, Estuario, Montevideo, 2012.

MARIÑO, Roberto, **Los cantores uruguayos**, Polifemo, Montevideo, 2011.

NOVICK, Aldo, **Momentos, relatos y fotos en la música uruguaya**, Ed. del autor, Montevideo, 2013.

PAMPILLÓN, Andrés, **Ellas. Mujeres uruguayas**, Flor Negra, Montevideo, 2012.

RÍOS, Mary, **Guía de la música uruguaya**, Arca, Montevideo, 1995.

SUDEI, **Guía de artistas nacionales**, Ed. de autor, Montevideo, 2000.

Entre otros, hay libros de memorias de Horacio Pintín Castellanos, Ramón "Loro Collazo", Jaurés Lamarque Pons, Aníbal Sampayo, Héctor Numa Moraes, Rubén Lena, Braulio López, Eduardo Rivero y Carlos Goberna. Además, existen libros sobre Juan Pedro López, Lágrima Ríos, César Zagnoli, Julio Sosa, Osiris Rodríguez Castillos, Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Rubén Lena, Víctor Lima, Eduardo Mateo, Horacio Buscaglia, Mauricio Ubal, Fernando Cabrera, Eduardo Darnauchans, Jaime Roos, Laura Canoura y *Los que iban cantando*.

C. Contrera



Daniel Viglietti.



Lauro Ayestarán con su grabador Butoba.

La música culta en el Uruguay

Coriún Aharonián

Los compositores: bosquejo de una brevísima historia

La historia de la música culta es más joven en Uruguay que en otros países de América. El territorio que es hoy Uruguay recibe la atención de los conquistadores muy tardíamente, y los núcleos urbanos que se constituyen no son importantes en cuanto al consumo y a la producción de la música culta a la europea, sea esta secular o religiosa.¹ La música religiosa de lenguaje culto llega a tener un desarrollo significativo en las primeras sedes virreinales y en algunos pocos núcleos poblados constituidos en el extenso continente, generalmente vinculados con enclaves misioneros. El período de la Colonia no presenta en territorio uruguayo, al parecer, ningún aporte compositivo digno de atención.

En materia de música de función no religiosa, los primeros compositores van apareciendo en el transcurso

¹ Lauro Ayestarán estudia brillante y exhaustivamente este proceso hasta 1860 en su *La música en el Uruguay*, Volumen 1. No llega a publicar en vida los volúmenes subsiguientes que había previsto.

de la primera mitad del siglo XIX, en un contexto favorecido por la inmigración de músicos europeos con algún grado de formación conservatoril. Predomina la producción de música de salón (propia, equilibrando en algo el consumo de la importada desde las capitales europeas). Al avanzar el siglo, poco a poco van apareciendo compositores criollos de formación más sólida, que irán asumiendo el desafío de producir una música culta también propia, y cada vez más exigente. Los nombres más destacados en esa primera instancia de búsqueda de solvencia en la composición de música culta —sin pretender todavía despegarse del modelo europeo— son los de Tomás Giribaldi (1847-1930), León Ribeiro (1854-1931), y especialmente Luis Sambucetti hijo (1860-1926), dueño de un señalable oficio. Un poco antes que ellos, Dalmiro Costa (1837-1901) hace una música de salón que a veces cruza la frontera con la música culta.

Ese nivel de solvencia técnica prepara el terreno para una etapa con más vuelo creativo y permite el primer paso adelante en la búsqueda de una música con caracteres identitarios. La figura más destacada, y una de

las más importantes de esa etapa en toda América Latina, es Eduardo Fabini (1882-1950), un compositor que sabe ser un artista de su época y consigue al mismo tiempo retratar su parte del mundo. No cae en imitaciones ingenuas de modelos metropolitanos ni en gestos de nacionalismo decorativo. Opta por un lenguaje predominantemente no discursivo, en el que define climas expresivos y atmósferas, a través de breves secuencias —a veces meras células— que se suceden sin ilación melódico-armónica y que se interrumpen unas a otras. Su aporte principal lo constituyen sus cinco grandes obras sinfónicas: *Campo* (1910/1922), *Isla de los ceibos* (1924/1926), *Melga* (1930/1931), *Mburucuyá* (1932/1933) y *Mañana de Reyes* (1936/1937). En ellas logra un notable trabajo de construcción, con estructuras arriesgadas y con un rico manejo de los recursos orquestales. Entre sus obras de cámara pueden señalarse algunas de sus canciones (*La güeyá*, 1926; el *Triste* N° 4, 1930/1931) y sus juveniles primeros dos *Tristes*, reescritos para piano.

Fabini es acompañado generacionalmente por otras figuras valiosas: Alfonso Broqua (1876-1946), Carmen Barradas (1888-1963), Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) y quizás César Cortinas (1890-1918). Broqua se anuncia en la década del 1910 como compositor de envergadura (*Tabaré*, sobre Zorrilla de San Martín, 1910; *La cruz del sud*, 1917/1921), pero su lenguaje queda anclado en el cambio de siglo, sin lograr resolver el diálogo entre la contemporaneidad y la pertenencia americana. Barradas inicia una producción arriesgada e innovadora, centrada en el piano (*Fabricación*, 1922), pero abandona la composición. Cluzeau-Mortet es desordenado y torrencial en su trabajo creativo, que presenta ejemplos de logro pleno, especialmente en algunas de sus piezas para piano (*Pericón*, 1918; *Primera sonata*, 1946; *Tamboriles*, 1952). Cortinas muere muy tempranamente, dejando una serie de composiciones todavía juveniles y epigonales.

En Uruguay, como en el resto de América, la creación musical —tanto culta como popular— queda prisionera de los modelos impuestos por la conquista y la colonización europea. La condición colonial de los lenguajes musicales marca a fuego el terreno de acción, pues el público con el que dialoga el compositor ha sido previamente aculturado, “convertido” a las pautas surgidas desde esa Europa occidental. El compositor de música culta se ve enfrentado a una tensión entre dos extremos: la mera repetición, actualizada, de lo que se hace en los centros de poder, por un lado, y la difícil búsqueda de su verdad —la suya propia y la de su comunidad de pertenencia— por otro. Esa tensión no resuelve por sí misma el resultado cualitativo (la búsqueda de verdad puede pecar por ingenua en algunos, mientras que la repetición de lo recibido de la metrópoli puede ser inteligente y arriesgada en otros) y en los territorios colonizados el rechazo de los modelos europeos cae a menudo en un rescate de rasgos musicales locales que visten un lenguaje igualmente dependiente de Europa, pero más viejo.

A esta generación le sigue una serie de creadores de interés más acotado, entre los que pueden ser destacados Vicente Ascone (1897-1979, nacido en Italia), que cultiva un nacionalismo exterior, y Carlos Estrada (1909-1970), que se acoge a un europeísmo de buena factura pero conservador. En la misma etapa cronológica se encuentran Guido Santórsola (1904-1984, también nacido en Italia), Carlos Giucci (1904-1958), Celia Correa Luna (1908-1981), Santiago Baranda Reyes (1910-1982) y el escritor y pianista Felisberto Hernández (1902-1964).

Poco más tarde, Jaurès Lamarque Pons (1917-1982) explora las vertientes identitarias relacionadas con el tango, la milongaailable y el candombe, en un lenguaje amable que en sus mejores momentos dialoga exitosamente con el atonalismo. Entre sus logros se cuentan la *Suite de ballet según Figari* (1952) y la pequeña ópera

Marta Gruni (sobre Florencio Sánchez, 1965). Integran la misma generación Alberto Soriano (1915-1981, nacido en Argentina), Abel Carlevaro (1916-2001) y Mauricio Maidañik (1919-1999, nacido en la actual Moldavia).

La generación nacida en la década del 1920 se ve enfrentada a dos importantes desafíos: la banalidad en que se han estancado en América Latina muchos de los compositores cultos que se escudan tras un pretendido nacionalismo, y la acelerada actualización de lenguajes producida en los centros culturales de Europa occidental tras el desastre de la Segunda Guerra Mundial. Pedro Ipuche Riva (1924-1996) no logra resolver esos desafíos, quedando atado a un conservadurismo sin vuelo. Coincidentemente, cae en el servilismo frente a los sucesivos gobiernos dictatoriales, desde Jorge Pacheco Areco hasta Gregorio Álvarez. Esto es bastante llamativo en un país en el que la gran mayoría de los hacedores de cultura optaron por la no colaboración con la barbarie, si no por la franca resistencia frente a ella.

Héctor Tosar (1923-2002), en cambio, proscrito por la dictadura, logra una obra de gran solidez, severo y firme oficio, y fuerte carga expresiva, buscando caminos incesantemente. Podemos recorrer esa búsqueda ya desde su adolescente *Toccata* para orquesta (1940), a través de ejemplos de excelencia constructiva y de sorprendente comunicatividad como su *Sinfonía para cuerdas* (1950/1951), su *Te Deum* (para bajo, coro mixto y orquesta, 1960), sus *Cuatro piezas para piano* (1961/1963), su *Stray birds* (Aves errantes, sobre Tagore, 1963), sus *Tres piezas para piano* (1976), su *Concerto para piano y orquesta* (1979), sus *Cinco piezas concertantes para violín y orquesta* (1986/1987), su *Voces y viento* (para sintetizador, 1989). En ellos se resuelven problemas de estructura y de manejo de las alturas, manejo que se va apoyando en la gradual elaboración de un método basado en lo que Tosar llama “grupos de sonidos”. Se trata de un creador refinado y altamente sensible, que maneja de modo admirable tensiones, densidades y espacios sonoros.



Frangella (1955)

Héctor Tosar

Tosar, que es también pianista y director, dedica importantes esfuerzos a la docencia, incidiendo en la formación de numerosos compositores.

Con pocos años de diferencia le siguen Diego Legrand (1928-), León Biriotti (1929-), Ricardo Storm (1930-2000) y Luis Campodónico (1931-1973). El lenguaje de Storm, delicado y parco, es el más conservador. Legrand y Biriotti se obligan a recorrer, como Tosar, un camino desde el neoclasicismo hasta la franca contemporaneidad, consiguiendo obras de musicalidad bien estructurada. Campodónico muere tempranamente, una década después de haber decidido abandonar la composición y la musicología —que también cultiva— a favor de la literatura.

Una nueva etapa generacional puede ser establecida entre compositores nacidos entre mediados de la década

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

En 1971 se iniciaron en el Uruguay los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que fueron emprendimientos militantes, tuvieron 15 ediciones y se extendieron hasta 1989. Cinco de ellos tuvieron lugar en territorio uruguayo (en Cerro del Toro): 1971, 1972, 1974, 1975 y 1986. Muchos uruguayos —compositores, intérpretes, educadores, estudiantes de música— participaron en estos cinco Cursos y en los restantes 10 efectuados en Argentina, Brasil, República Dominicana y Venezuela. Allí discutieron acaloradamente la problemática del creador de música en América Latina, y recibieron enseñanzas de personalidades (de la composición, de la interpretación, de la musicología, de la educación) tales como los nortños Luigi Nono, Dieter Schnebel, Reinhard Oehlschlägel, Herman Sabbe, Helmut Lachenmann, Louis Andriessen, Folke Rabe, Gordon Mumma, Nicolaus A. Huber, Carles Santos, Konrad Boehmer, Dieter Kaufmann, Philip Tagg, Fernand Vandenbogaerde, y los latinoamericanos Hans-Joachim Koellreutter, María Teresa Linares, Gilberto Mendes, Violeta Hemsy de Gainza, Joaquín Orellana, Gerardo Gandini, Oscar Bazán, Mesías Maiguashca, Eduardo Bértola, Mario Lavista, Julio Estrada, Mariano Etkin, José María Neves, Cergio Prudencio.

del 1930 y mediados de la década del 1940. Por orden cronológico: Eduardo Gilardoni (1935-), René Marino Rivero (1935-2010), Antonio Mastrogiovanni (1936-2010), Juan José Iturriberri (1936-), Renée Pietrafesa (1938-), Conrado Silva (1940, radicado en Brasil), Graciela Paraskevaídís (1940, nacida en Argentina), Sergio Cervetti (1940, radicado en Estados Unidos), Ariel Martínez (1940, radicado en Argentina), Beatriz Lockhart (1944-), Carlos Pellegrino (1944-), y también el autor de estas líneas (1940-). Varios de ellos han ejercido la docencia en materia compositiva.

Como en otros períodos, no se trata de un bloque homogéneo. Tenemos por un lado, aquí, alguna que otra postura conservadora y, también, algunas actitudes dubitativas. Podemos decir que a la mayoría de los miembros de este período generacional le preocupa asumir su momento histórico y completar, por ende, la puesta al día respecto a

las vanguardias metropolitanas, a menudo contradictorias entre sí. Desde el serialismo integral de la así llamada Escuela de Darmstadt y la irrupción de la música electroacústica, hasta los cuestionamientos radicales de Cage, incluyendo el contramodelo planteado por el “abuelo” Varèse, generacionalmente anterior. Es decir, un complejo diálogo con modelos fuertes y desafiantes, como Xenakis, Ligeti, Nono, Boulez, Berio, Feldman, Stockhausen. A ello se agrega una segunda problemática, que se va haciendo acuciante: la búsqueda de los rasgos identitarios que permitan que la actualización de lenguaje no se convierta en un ejercicio simiesco. Y aquí, los modelos fuertes y desafiantes pueden ser los cercanos Fabini y Tosar, o varios “abuelos” latinoamericanos como el mexicano Silvestre Revueltas, los chilenos Carlos Isamitt y Acario Cotapos, los brasileños Heitor Villa-Lobos (el de sus mejores momentos) y Luciano Gallet, los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, o el argentino Juan Carlos Paz y sus removedores planteos conceptuales.

Una nueva etapa puede definirse con Miguel Marozzi (1947-), Carlos da Silveira (1950-), Eduardo Fernández (1952-), Ulises Ferretti (1953, radicado en Brasil), Elbio Rodríguez Barilari (1953, radicado en Estados Unidos), Leo Maslíah (1954-), Fernando Condon (1955-), Esteban Klísich (1955-), Daniel Maggiolo (1956-2004), Álvaro Méndez (1956-), Álvaro Carlevaro (1957, radicado en Alemania), Felipe Silveira (1957-2009), Jorge Camiruaga (1959-) y Luis Jure (1960-), algunos de ellos explorando la frontera con la música popular (Da Silveira, Rodríguez Barilari, Maslíah, Klísich). En los diferenciados lenguajes de algunos de los integrantes de esta etapa se advierte la fermental influencia de algunas de las más valiosas personalidades creativas del continente, como el guatemalteco Joaquín Orellana y los argentinos Oscar Bazán y Eduardo Bértola, descubiertos a través de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.

Quizás pueda configurarse un período generacional diferenciado con los siguientes compositores: Silvia Suárez (1963-), Fabrice Lengronne (1963, nacido en Francia), Pablo Sotuyo (1963, radicado en Brasil), Osvaldo Budón (1965, nacido en Argentina), Alejandro Barbot (1966-), Leonardo Secco (1966-) y Reynaldo Young (1966, radicado en Gran Bretaña).

Mencionemos finalmente los compositores de entre 30 y 40 años, que van revelando su personalidad poco a poco: Daniel Yafalián (1974-), Juan Asuaga (1974-), Iván Fernández (1976-), Camilo Rodríguez (1977-), Gonzalo Pérez (1981-). Tras ellos, se perfila una generación todavía muy joven, con interesantes personalidades.

En este comienzo del siglo XXI, la creación musical culta del Uruguay incluye un amplio abanico de lenguajes y de opciones estilísticas y diversos formatos, con predominio de la música instrumental de cámara y de la música electroacústica. Esto tiene una relación estrecha con las instancias de difusión, canalizadas en su mayoría en los conciertos del Núcleo Música Nueva, y con el desinterés demostrado, salvo excepciones, por las agrupaciones orquestales.² La producción de obras vocales es actualmente muy reducida, tanto de composiciones para cantantes solistas como de piezas corales. Y prácticamente inexistente la creación de obras escénicas (llámense óperas o anti-óperas), pues es casi nula hoy día la posibilidad de representación, en ese ámbito, de un repertorio latinoamericano contemporáneo. Ha habido en cambio interesantes exploraciones de una nueva lutería, experiencias de instalaciones sonoras, y también construcciones a partir del paisaje sonoro.

² Es de señalar que, en su período fundacional (1931), la Sinfónica del Sodre tenía como norma (recogida de la tradición establecida por Sambucetti) el incluir una obra de compositor uruguayo en todos sus programas.

Los intérpretes

Uruguay ha producido numerosos intérpretes destacados en el terreno de la música culta, predominantemente la europea del pasado. Hubo períodos de auge de uno u otro instrumento, vinculados con el accionar de determinados maestros formadores y también con procesos parecidos a las modas. Los rubros con más eclosión de concertistas han sido el piano hacia mediados del siglo XX y la guitarra poco tiempo después.

Es imposible dar cuenta de los intérpretes en forma mínimamente exhaustiva, dentro de los límites de este fascículo.³ Hay una limitada bibliografía⁴ que cu-

³ Vaya aquí —a modo de ejemplo, y sólo en algunas de las disciplinas— un listado básico que permitirá tener una idea de la envergadura de este rubro. Podemos mencionar entre los pianistas a Hugo Balzo, Lyda Indart, Nibya Mariño, Héctor Tosar, Victoria Schenini, Adhémar Schenone, Luis Batlle Ibáñez, Beatriz Klienyala (Ema Ayala Vidal), Dinorah Varsi, Mercedes Olivera, Édison Quintana, Renée Pietrafesa, Jorge Daniel Noli, Raquel Boldorini, Élica Gencarelli, Homero Francesch, Enrique Graf, Eduardo Alfonso. Entre los organistas, Manuel Salsamendi, Ángel Turriziani (nacido en Italia), Cristina García Banegas. Entre los violinistas, Miguel Pritsch, Francisco J. Musetti, Israel Chorberg, María Vischnia, Jorge Risi, Mauricio Fuks, Federico Britos, Fernando Hasaj, Amiram Ganz, Esteban Prentki, Daniel Lasca. Entre los percusionistas, el Ensamble Perceum dirigido por Jorge Camiruaga. Entre los guitarristas, Julio Martínez Oyanguren, Olga Pierri, Abel Carlevaro, Óscar Cáceres, Antonio Pereira Arias, Amílcar Rodríguez Inda, Betho Davezac, Baltazar Benítez, Eduardo Fernández, Álvaro Pierri. Entre los cantantes pueden ser mencionados José Oxilia, José Soler, Víctor Damiani, Rina Massardi, Matilde Siano de Frasca Mónaco, Jorge Algorta, Ercilia Quiroga, Eduardo García de Zúñiga, Ana Raquel Satre, Virginia Castro, Raquel Adonaylo, María Borges, Juan Carlos Gebelin, Wálter Mendeguía, Martha Fornella, Juan Carlos Tabora, Nelly Pacheco, Osvaldo Tourn, Graciela Lassner, Jorge Botto, Diana López Esponda, Rita Contino, Raquel Pierotti, Carlos Ventre, Lucila Ramos Mañé, Carlos Carzoglio, Adriana Mastrángelo, Luz del Alba Rubio, Federico Sanguinetti, María José Siri, Erwin Schrott. Entre los directores de coros, Nilda Muller, Sara Herrera, la ya mencionada Cristina García Banegas, Francisco Simaldoni.

⁴ Libros generales como el de Gladys Cancela sobre guitarristas. Monográficos como los de Alfredo Escande (sobre Abel Carlevaro),

bre parcialmente el tema, y existe el testimonio de una acotada discografía.⁵

Resulta muy enriquecedor en el desarrollo de la vida musical de cualquier país el pasaje de destacados músicos de otras partes del mundo. Obviamente, también en el Uruguay ha sido de suma importancia la presencia de grandes intérpretes extranjeros, algunos de los cuales han sido puntos de referencia para la posible excelencia local.⁶

La diáspora

Uruguay ha poseído y posee una numerosa diáspora musical, ya sea por razones estrictamente personales, ya por razones artísticas, económicas o políticas. Fuera

Óscar Padrón Favre (sobre Julio Martínez Oyanguren), Juan Silva Vila (sobre Óscar Nicastro), Cochonita Zorrilla de San Martín (sobre Florencio Mora) y los de Antonio V. Lagatta Mazzeo y Barrett Puig (ambos sobre Víctor Damiani). Libros técnicos de intérpretes virtuosos, como los de Abel Carlevaro o el de Jorge Risi. E incluso libros de memorias, como los de Rina Massardi, Santiago Bosco y Hugo López Chirico.

5 Limitándonos a discos compactos (CD), podemos enumerar fonogramas de los guitarristas Abel Carlevaro, Óscar Cáceres, Jorge Oraisón, Eduardo Fernández, Álvaro Pierrí y José Fernández Bardesio, de los pianistas Hugo Balzo, Lyda Indart, Nibya Mariño, Irma Ametrano, Luis Batlle Ibáñez, Renée Pietrafesa, Carlos Cebro, Élica Gencarelli, del Cuarteto Struny, de agrupamientos de cámara (el dúo de Moisés y Daniel Lasca, el Dúo Arpeggione, un disco de Carlos Weiske, Beatriz Zóppolo, Élica Gencarelli y Gabriela Díaz) y del Ensemble de Percusión Perceum. La serie canadiense “Andrés Segovia and his contemporaries” incluye grabaciones de Julio Martínez Oyanguren, Abel Carlevaro y Ramón Ayestarán.

6 Así ha ocurrido históricamente en el plano de los instrumentistas, con figuras tan variadas como Agustín Barrios Mangoré o Arthur Rubinstein, y en el de los directores de orquesta, con personalidades excepcionales como Erich Kleiber y Fritz Busch, o de perfil más reservado como Lamberto Baldi y Jacques Bodmer, radicados temporariamente en el país.

de las estadías temporarias por realización de estudios, en el listado de compositores mencionamos entre paréntesis las radicaciones en el exterior. Hay que agregar a ellos otros colegas que han tenido estadías de varios años en diversos países.⁷

Son numerosos también los intérpretes.⁸ Varios de esos intérpretes y compositores han desempeñado tareas docentes en prestigiosas instituciones de uno y otro país.

7 Alfonso Broqua (Francia), Carmen Barradas (España), León Biriotti (Brasil), Luis Campodónico (Francia), Antonio Mastrogiovanni (Venezuela), Renée Pietrafesa (Francia), Beatriz Lockhart (Venezuela). Ha vivido extensos períodos en el exterior Héctor Tosar (principalmente en Puerto Rico, pero también en Venezuela y Estados Unidos).

8 Vaya una incompleta enumeración como ejemplo del fenómeno de dispersión geográfica, limitándonos una vez más a unas pocas disciplinas (y omitiendo valiosos nombres en otros instrumentos). Entre los intérpretes, han estado radicados en el exterior los pianistas Lyda Indart (Francia), Jorge Daniel Noli (México), los violinistas Jorge Risi (Alemania, luego México), Fernando Hasaj (Argentina), Daniel Lasca (México), los guitarristas Antonio Pereira Arias (Holanda), Cristina Zárate (México), el director Hugo López Chirico (Venezuela). Y se encuentran radicados en el exterior actualmente los pianistas Luis Batlle Ibáñez (Estados Unidos), Beatriz Klien-Ayala (Austria, luego Venezuela), Dinorah Varsi (Suiza), Édison Quintana (México), Irma Ametrano (Francia), Homero Francesch (Suiza), los violinistas Israel Chorberg (Estados Unidos), María Vischnia (Brasil), Antonio Núñez (Suiza), Mauricio Fuks (Estados Unidos), Federico Britos (Cuba, Venezuela, Perú, Estados Unidos), Amiram Ganz (Francia, Austria), Esteban Prentki (Argentina), Ana Reverdito (Francia), los guitarristas Óscar Cáceres (Francia), Betho Davezac (Francia), Baltazar Benítez (Holanda), Álvaro Pierrí (Austria y Canadá), Jorge Oraisón (Holanda), José Fernández Bardesio (Alemania), Eduardo Baranzano (España), los directores José Serebrier (Estados Unidos), Carlos Kalmar (Austria, Estados Unidos, España), Nicolás Pasquet (Alemania), Giselle Ben-Dor (Estados Unidos).

Las instituciones musicales

El organismo del Estado uruguayo dedicado a la música culta (y también a la danza y a la ópera) es el Sodre, originariamente Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, ahora Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos. A él pertenecen la orquesta nacional (Orquesta Sinfónica del Sodre), el ballet nacional, un nutrido coro mixto y un conjunto de cámara. Es poseedor de varias salas, dos de ellas en su edificio nuevo (Auditorio Nacional Adela Reta): una de 2.000 localidades (Sala Eduardo Fabini) y otra de cámara (Sala Hugo Balzo). Otra (Sala Héctor Tosar), de mediano porte, se encuentra en el local de un antiguo cine (Auditorio Nelly Goitíño) que fuera inicialmente habilitado como albergue temporario de actividades en tanto se construía el complejo Adela Reta. El Sodre, concebido en su origen, en 1929, como un gran emporio cultural del Estado centrado en la transmisión radial, posee además varias emisoras, una de ellas dedicada íntegramente a la música culta, y ha sido la fundadora y propietaria del canal oficial de televisión. Ofrece conciertos sinfónicos y de cámara, espectáculos de ballet y puestas en escena de óperas (que fueron anualmente numerosas en temporadas lejanas).

El gobierno de Montevideo es poseedor por su parte de varias salas que, entre otras, cumplen funciones relacionadas con la música culta: el Teatro Solís, con sus dos ámbitos (el principal, de 1.000 localidades, y la reciente Sala Zavala Muniz, de cámara) y la Sala Zitarrosa (de porte mediano). Por otra parte, pertenecen a esa Intendencia de Montevideo la Orquesta Filarmónica (originalmente, en 1959, una Orquesta Sinfónica Municipal de cámara que complementaba la actividad de la del Sodre) y la Banda Sinfónica (fundada en 1907 en formato no sinfónico). El Teatro Solís, que fuera construido (e inaugurado en 1856) con la función central de sala de teatro y ópera, realiza también breves temporadas de ópera.

Festivales latinoamericanos

El Sodre organizó dos festivales latinoamericanos de música, en 1957 y 1966, con concursos de composición y con presencia de destacados compositores de distintos países. Hubo un tercero anunciado como interamericano de música y danza, un poco más modesto, organizado en 1989 por el director brasileño David Machado. En un tercer concurso latinoamericano de composición realizado en 1987, un jurado integrado por Gerardo Gandini, Mariano Etkin y Héctor Tosar había adjudicado el primer premio a Álvaro Carlevaro. En el festival de 1966 estuvieron presentes los chilenos Gustavo Becerra-Schmidt, Fernando García y Sergio Ortega, los brasileños Camargo Guarnieri y Cláudio Santoro, los argentinos Alberto Ginastera, Roberto García Morillo, Gerardo Gandini y Luis Arias. Ortega y Arias habían sido ganadores del concurso de 1966 (con Boris Blacher, Aaron Copland y Jos Wouters como jurados). En 1957 había habido dos etapas de concurso, y en la primera selección habían intervenido Alberto Ginastera, Aram Jachaturián y Domingo Dente calificando 108 partituras recibidas. Los jurados de la etapa final fueron Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Mozart Camargo Guarnieri, Domingo Santa Cruz y Lauro Ayestarán. Los tres premios otorgados correspondieron a Héctor Tosar, Jacobo Ficher y Carlos Tuxen-Bang. Al parecer, había existido en el Sodre un antecedente pionero de estos eventos, proyectado por Francisco Curt Lange en 1935.

En algún momento del período dictatorial, el Ministerio de Educación y Cultura creó una Orquesta de Cámara, que se mantuvo en funciones durante varios años. Mucho antes, a partir de 1952 y durante varios años, su antecesor, el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, provocó a lo largo de todo el país un amplio movimiento coral de masas, con tres federaciones regionales en el interior (encabezadas por Eric Simon, Raúl H. Evangelisti y Néstor Rosa Giffuni) que se complementaban en Montevideo con los Coros Municipales (que dirigía Kurt Pahlen) y un intento de federación capitalina.

Entre las instituciones privadas relacionadas con la música debemos mencionar el Centro Cultural de

Juventudes Musicales: orquesta y coro mundiales

La inserción internacional de Juventudes Musicales del Uruguay permitió la creación de varios conjuntos temporarios formados mediante la selección de jóvenes músicos procedentes de muy diversos países. En 1985 se conformó en el Uruguay una así denominada Orquesta Latinoamericana de JJMM, actuando bajo la dirección del brasileño Isaac Karab-tchevsky, y en 1989 se reunió la Orquesta Mundial de la federación bajo la dirección del suizo Charles Dutoit. En 1994 se convocó un Coro Juvenil Mundial que actuó bajo la dirección del sueco Robert Sund. Al margen de las convocatorias en tierra uruguaya, numerosos jóvenes músicos uruguayos participaron en agrupamientos realizados en otros países.

Música, creado en 1942 como foco de activación de la vida musical del país. Fundado por un grupo que integraban Héctor Tosar, Francisco José Musetti, Washington Quintas Moreno, Adhémar Schenone, Alejandro Giovannini y Francisco Rial, fue perdiendo su carácter juvenil removedor, centrando su actividad en la organización de conciertos, siempre sin fines de lucro. Si bien esto ha llevado a un consumo pasivo de virtuosos extranjeros, ha ayudado a tener una ventana abierta frente al peligro del encierro provinciano. La gestión del Centro estuvo relacionada con personas de perseverante trabajo a lo largo de las décadas: María Inés Aldabe de Percovich, Jorge Calvetti, Zulma López de Abete, Vera Heller de Bergengruen.

El Núcleo Música Nueva (NMN), fundado en 1966, se ha consagrado a la difusión de la música contemporánea, con un acento puesto en la producción latinoamericana y particularmente en la uruguaya. Organiza ciclos de conciertos con entrada libre, así como conferencias, talleres, seminarios y exhibiciones de documentos fílmicos. Su estructura es horizontal, no jerárquica, la actividad organizativa es militante, y los músicos actúan gratuitamente. En sus conciertos se ha estrenado la mayor parte de la

producción nacional de ese último medio siglo y se han conocido las muy diversas corrientes creadoras de los demás países. Entre sus miembros activos se han contado María Teresa Sande, Mariana Berta y Héctor Tosar.

Vinculada al NMN, en 1968 surgió la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, en tanto agrupación de compositores. Permitió la discusión de problemas comunes, la vinculación con instituciones similares del resto del mundo y la presencia de creadores uruguayos en festivales y concursos internacionales. Fue activa hasta el año 2005. Fueron sus presidentes Héctor Tosar y Diego Legrand.

En 1969 se formó una Asociación Filarmónica de Montevideo, de corta vida, que logró armar una orquesta sinfónica de 40 músicos y ciclos de conciertos con programaciones innovadoras.⁹ Hubo en el último medio siglo otras instituciones privadas dedicadas a uno u otro aspecto de la actividad musical. La Sociedad Uruguaya Pro Ópera, fundada en 1986, compensó la inercia oficial poniendo en escena varias óperas. Fue activa durante dos décadas. La Fundación Mozarteum del Uruguay, fundada en 1988, ha organizado conciertos y clases magistrales, y ha editado discos.

La Asociación de Estudiantes de Música (AEMUS), fundada en 1950 por Graziella Temesio, tuvo una vida de cerca de medio siglo, en su mayor parte bajo el liderazgo de Zulma Harambure. Su principal actividad fue la concesión regular de becas de estudio y la presentación en público de intérpretes jóvenes. Produjo además varias publicaciones (partituras, fonogramas, un libro).

Juventudes Musicales del Uruguay (JJMM), por su parte, surgió en 1952 como respuesta a una invitación del belga Marcel Cuvelier, presidente de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, con un objetivo simi-

⁹ El término Filarmónica había sido utilizado ya antes y, como vimos, volvería a ser usado por la Intendencia de Montevideo para rebautizar su Sinfónica.

lar: apoyar, desde un organismo de adultos, la formación y los primeros pasos de músicos jóvenes. Hugo Balzo fue su presidente durante tres décadas, siendo precedido muy brevemente por Lauro Ayestarán y sucedido también brevemente por Héctor Tosar. Luego, la presidencia fue asumida por María Tania Síver. JJMM ha fomentado, como AEMUS, un concertismo que ha favorecido la producción de intérpretes exportables, si bien ha ayudado a combatir el encierro provinciano del que hablábamos más arriba. Entretanto, la integración de la filial uruguaya dentro del conjunto de organismos federados significó un prometedor atisbo de coordinación latinoamericana, y permitió durante algunos años una etapa esplendorosa de agrupaciones orquestales o corales con participación de jóvenes de muchos países.

Salvo breves interregnos, desde fines de la década del 1960 los organismos oficiales fueron descuidando la responsabilidad de ofrecer al público un panorama de la creación musical contemporánea, que —a los tropiezos o no— se cumplía hasta mediados de esa década (estrenos de obras de György Ligeti o Witold Lutosławski o Ariel Martínez, por ejemplo). En 1856, el Teatro Solís había sido inaugurado con la puesta en escena de *Ernani* de Verdi, estrenada en La Fenice de Venecia sólo 12 años antes. También se descuidó la responsabilidad de mantener un alto nivel de información acerca de lo que ocurre y ocurrió en el resto de América Latina y, específicamente, en el propio Uruguay. “Contra lo que se cree comúnmente”, escribía Lauro Ayestarán en 1956, “la cultura musical de un pueblo no depende de lo que este consume sino de lo que este produce”.

La enseñanza

Tras varios intentos, en 1953 se instaló a nivel estatal un Conservatorio Nacional vinculado con el gobierno central, que pasó en 1957 a la órbita de la Universi-

La música electroacústica

Consecuencia natural del proceso tecnológico del siglo XX, la música electroacústica surgió en los países metropolitanos hacia 1950, vinculada durante un par de décadas con la posibilidad de disponer de costosos estudios-laboratorios. Las primeras experiencias compositivas en nuestro país tuvieron lugar hacia 1960, desafiando las limitaciones tecnológicas del medio. La producción uruguaya en materia de música electroacústica (cultura y también frontera con lo popular) ha sido particularmente abundante. Son muy contados los compositores que no han producido obras en este terreno.

dad de la República, la cual había iniciado entretanto una carrera de Musicología en la Facultad de Humanidades y Ciencias. La hoy Escuela Universitaria de Música ofrece licenciaturas en varias áreas: interpretación musical (instrumentos y voz), dirección (orquestal y coral), composición y musicología. Posee un estudio de música electroacústica (eMe). Su actividad se extiende a la Regional Norte de la Universidad, donde se dictan algunas tecnicaturas. La EUM incluye enseñanza preuniversitaria, a través de un curso básico,¹⁰ y alberga la labor descentralizada de los *Grupos Sonantes*, respaldados por el Ministerio de Educación y Cultura.

El Sodre posee por su parte un departamento de enseñanza, que incluye el canto operático. Y ha incorporado una orquesta juvenil de enfoque similar al del cuestionado megaproyecto venezolano de José Antonio Abreu. Ha habido iniciativas paralelas de orquestas juveniles, de orientaciones diversas (Sinfónica Juvenil, Camerata Juvenil), dentro de las actividades apoyadas por el Ministerio de Educación y Cultura.

¹⁰ Existe aquí una contradicción, a resolver, con la decisión de instalar un bachillerato artístico en la enseñanza media.

La Intendencia de Montevideo tuvo durante algunos años, en la década del 1960, la Escuela Municipal de Arte Coral (fundada por Eric Simon). Hay en el país varios conservatorios dependientes de los gobiernos departamentales: Artigas (desde 1977), Canelones (desde 1999), Durazno (desde 1962, con recesos), Montevideo (desde 1940), Paysandú (desde 1946), Río Negro, Rocha, Salto (desde 1946), San José (desde 1962), Soriano, Tacuarembó (desde 1944). Maldonado y Treinta y Tres tienen una Escuela Departamental de Artes. Por su parte, el Consejo de Educación Inicial y Primaria posee una cadena de 18 escuelas elementales de música en distintos centros urbanos del país.

El Uruguay ha tenido un período de auge de conservatorios privados, surgidos en torno de personalidades relevantes de la docencia de un instrumento (principalmente el piano).¹¹ El descenso en el interés por el piano determinó una lenta decadencia de esas instituciones, temporariamente poderosas.

En todo caso, la trasmisión de habilidades instrumentales y vocales tuvo —aquí, como en todos lados— una estrecha relación con individuos concretos que, dentro o fuera de las instituciones, eran capaces de formar buenos músicos, tanto en épocas remotas, como en el último medio siglo. Así como en el campo del piano tuvieron gran inciden-

11 Es probable que el punto de mayor crecimiento de esa estructura, con sedes centrales en la capital de la república y subsedes en localidades del interior, se pueda ubicar en la década del 1950. En todo caso, el sistema de conservatorios privados fue muy importante en el pasaje del siglo XIX al XX y en las primeras décadas del XX. Fueron puntales de esa etapa la Sociedad La Lira, y figuras como Luis Sambucetti hijo, Camilo Giucci, y quizás también Vicente Pablo. En la década del 1950 estaban en su esplendor, entre otros, los conservatorios encabezados por los pianistas Kolischer, Balzo (el Fälleri-Balzo, fundado por el oboísta Óseas Fälleri), Bonnet, Baranda Reyes y Bourdillon.

cia Wilhelm Kolischer, Hugo Balzo, Renée Bonnet, Santiago Baranda Reyes y Sara Bourdillon, o bien Victoria Schenini, Fanny Íngold, Bettina Rivero, Luis Batlle Ibáñez y tantos otros, el excepcional desarrollo de la guitarra en el Uruguay estuvo ligado a la labor docente de figuras como Atilio Rapat, Olga Pierri, Abel Carlevaro y Eduardo Fernández.

La enseñanza de la composición tiene, universalmente, serios conflictos con las estructuras institucionales. La presencia de Héctor Tosar como docente en esa área fue fundamental para la formación de numerosos compositores. Anteriormente había tenido incidencia un español exiliado, Enrique Casal Chapí.

Las ediciones

En la segunda mitad del siglo XX y en lo que va del XXI, en Uruguay casi no han existido editoriales de partituras de música.¹² Esto es norma en América Latina. Las técnicas de fotocopiado primero, y las de partitura digital —fácilmente enviable e imprimible— han modificado el peso aparentemente negativo de esa ausencia.

En cuanto a la edición de discos, la industria fonográfica ha brindado muy poco espacio para la difusión de la música culta en general, y la música culta uruguaya en particular. Razones de espacio nos impiden agregar a este breve texto la discografía detallada que podría ilustrar sobre la producción en materia compositiva.¹³

12 Hubo intentos del entonces Conservatorio Nacional en las décadas de 1950 y 1960, de la revista *Maldoror* en la del 1970, de la efímera Editorial Efecé de Florida en la del 1980, y de Ediciones Art hacia el año 2000.

13 Limitándonos a discos compactos (CD), podemos encontrar volúmenes monográficos (Eduardo Fabini, Vicente Ascone, Abel

Los medios de comunicación de masas y la música culta

En cuanto a los medios de comunicación de masas, la situación no es actualmente mucho más sonriente. Tras haber tenido también un período de auge cuantitativo, la crítica de música culta casi ha desaparecido de diarios y revistas, y esto no se ha visto compensado con otros espacios (radio, televisión, páginas en internet). Salvo contadas excepciones, los intérpretes no ven su desempeño juzgado en público, y los compositores no son sometidos a un cuestionamiento de su labor. Son contadísimas las notas críticas publicadas en el último medio siglo con referencia a la producción contemporánea de música culta uruguaya. Al margen de la crítica en sí, la mera información sobre música culta es muy deficitaria en los medios de comunicación uruguayos.

Por otra parte, en ese último medio siglo, han sido escasas las revistas de música culta, o que le dediquen un espacio relevante a la música culta. La Sociedad Pro Ópera tuvo su boletín-revista (*Pro Ópera*, precisamente) entre 1986 y 1992. Desde 1995 se publica mensualmente *Sinfónica*, que incluye en sus

Carlevaro, Jaurès Lamarque Pons, Héctor Tosar, Diego Legrand, Luis Campodónico, Antonio Mastrogiovanni, Renée Pietrafesa, Conrado Silva, Graciela Paraskvaídis, Aldo Raggio, Beatriz Lockhart y Ulises Ferretti), y algunas ediciones con intención panorámica (*La música culta uruguaya*, *Compositores del Uruguay*, *Patrimonio musical uruguayo*, *Nuestros compositores*, *Después de Maracanã*, *Música de aquí*, etc.). Hay obras aisladas de compositores uruguayos, entre otros, en volúmenes de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia y de su Ensemble de Cámara, el Ensemble Aventure, el cuarteto de saxofones Xasax, el dúo Neue Flötentöne, el trompetista Valentín Garvie, los guitarristas Ricardo Cobo, Richard Jacobowski, Benjamin Bunch, David Russell, Guillermo Bocanegra, la pianista Cristina Caparelli, el director José Serebrier, en las antologías electroacústicas Noisy colour (DeGeM) y Música electroacústica de compositores latinoamericanos (Leonardo Music Journal), y en varios de los siete volúmenes de la discografía de la pianista Beatriz Balzi.

páginas la programación radial de la emisora de música culta del Sodre (llamada “Clásica” en la actualidad). Entre 1983 y 2002 el compositor Felipe Silveira editó 12 números de *Puente*.¹⁴

La ensayística, la investigación

Son contados los libros que sobre temas de música culta se han publicado en los últimos 50 años. El lector podrá comprobarlo en la bibliografía de este trabajo. Es contada también la ensayística en general.

La musicología tuvo etapas de desarrollo a partir de la fundación en 1933 por Francisco Curt Lange de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores, que fue aparentemente el primer organismo de su tipo en América. Nacido en Alemania y nacionalizado uruguayo, Lange (1903-1997) fue un entusiasta organizador y un notable azuzador, especialmente en las décadas del 1930 y 1940.¹⁵

14 Anteriormente, se habían publicado 56 números de *Clave* entre 1952 y 1967. El Sodre tuvo su revista entre 1955 y 1958 (con un único número en segunda época en 1966). Véase la exhaustiva lista confeccionada por Lauro Ayestarán en 1964, incluida en su “Bibliografía musical uruguaya”.

15 Había asumido en 1930 la dirección de la Discoteca Nacional en el naciente Sodre. Publicó entre 1935 y 1946, en distintos países del continente, 6 números de una muy voluminosa revista anual, el *Boletín Inter-Americano de Música*, con un alto porcentaje de artículos relevantes. En 1940 fundó en Montevideo el Instituto Interamericano de Musicología, un organismo virtual que logró desarrollar una labor de trascendencia continental. Difusor entusiasta de la idea de un americanismo musical, organizó, entre 1941 y 1952, la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, que llegó a publicar 66 partituras de creadores de toda América. Entre 1944 y 1946 se radicó en Brasil, donde investigó la música religiosa brasileña del período colonial. En Mendoza, Argentina, dirigió entre 1949 y 1954 la *Revista de Estudios Musicales* y publicó 16 volúmenes dedicados a la música colonial argentina.

Di Tella

Varios uruguayos tuvieron vinculación con el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales que entre 1962 y 1971 dirigiera Alberto Ginastera dentro del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. En primer término el musicólogo Lauro Ayestarán, que fue convocado desde un comienzo como apoyo calificado, y que fue jurado del primer concurso de becas en 1962. En último término el compositor Héctor Tosar, que fuera invitado por Francisco Kröpfl en 1971 a cruzar el Plata regularmente a fin de iniciarse en las técnicas electroacústicas de composición. En el concurso bienal de jóvenes compositores latinoamericanos de 1968 fueron seleccionados Antonio Mastrogiovanni, Ariel Martínez y el autor de estas líneas. Mastrogiovanni y Martínez usufructuaron su beca durante 1969 y 1970, y el suscrito lo hizo por un período más breve. Fueron además autorizados a asistir a los cursos de ese bienio León Biriotti y Beatriz Lockhart. Graciela Paraskevaídis, posteriormente ciudadana uruguaya, había sido becaria del bienio 1965-1966. El CLAEM se constituyó, en su escasa década de existencia, en un foco importantísimo de puesta al día y de confrontación de ideas para jóvenes compositores de distintos países de América Latina.

Lauro Ayestarán (1913-1966) entendió que no debía limitar su estudio al terreno de la música culta y lo enriqueció con una visión integral de todas las músicas, incluidas las populares tradicionales, llevando a cabo una monumental recopilación de documentos grabados, complementados siempre con una minuciosa información. En lo específicamente relacionado con la música culta, se desempeñó como fino crítico, y realizó aportes musicológicos sustanciales, publicados sólo en parte antes de su temprana muerte.¹⁶

16 En el ámbito de la música colonial, detectó la hasta entonces ignorada presencia de Domenico Zipoli en América del Sur, y realizó estudios sistemáticos de documentos de la colonia. Logró construir una visión detallada de las primeras etapas del Uruguay independiente (en su único volumen publicado de *La música en el Uruguay*), y fue edificando documentación y conocimiento sistemáticos sobre la música culta hasta el momento de su fallecimiento. Desarrolló una intensa actividad docente (en la Universidad nacional, en el Instituto de Profesores y en otras varias instituciones), y acometió además tareas de organización y gestión, que tuvieron una de sus expresiones

Medio siglo más tarde, el archivo ayestaraniano ha servido como núcleo inicial de un Centro Nacional de Documentación Musical que lleva su nombre, fundado en el 2009 con el fin de preservar ese acervo y de enriquecerlo con otros aportes.¹⁷ En las últimas décadas se han realizado también trabajos de investigación en la Escuela Universitaria de Música, en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís (desde el 2004), y en iniciativas privadas.

En términos generales, la investigación sobre música culta ha sido escasa con posterioridad a la década del 1960. La labor de Ayestarán fue continuada a su muerte sólo parcialmente por algunos de sus discípulos. Susana Salgado publicó en 1971 una *Breve historia de la música culta en el Uruguay* y en 1983 un volumen dedicado a Luis Cluzeau-Mortet (escrito en 1964 como tesis), libros que constituyeron un aporte significativo. Radicada luego en Estados Unidos, publicó allí en 2003 *The Teatro Solís: 150 years of opera, concert, and ballet in Montevideo*. Salgado asumió la responsabilidad de artículos sobre Uruguay en enciclopedias diversas, como el diccionario *Grove*. Walter Guido, radicado en Venezuela, tuvo a su cargo, junto con Hugo López Chirico y un grupo de colaboradores, los artículos sobre Uruguay del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Fuera de quienes hubieran pasado por las aulas de Ayestarán, la producción ha sido también de pocos títulos. 

en su desempeño como director de programaciones radiales del Sodre y organizador de sus pioneras ediciones fonográficas.

17 A ello ha agregado tareas incipientes de investigación, seminarios y jornadas de estudio, y coloquios internacionales sobre temas específicos con presencia de personalidades relevantes de América, África y Europa. Ha iniciado la publicación de CD y DVD (sobre el arte de los tambores afrouruguayos) y de libros (Música/musicología y colonialismo, *La música entre África y América*).

Bibliografía

No se listan los artículos de diccionarios especializados extranjeros (Grove, DMEHA, Grijalbo, KDG, MGG, etc.).

AHARONIÁN, Coriún, **Héctor Tosar, compositor uruguayo**, Trilce, Montevideo, 1991.

—“Fabini llegó al billete”, en *Brecha*, Montevideo, 26-VI-1992.

—**Conversaciones sobre música, cultura e identidad**, Ombú, Montevideo, 1992.

—“Una historia extraña, extraña: Felisberto Hernández, compositor”, en *Brecha*, Montevideo, 19-XII-1997

—**Introducción a la música**, Tacuabé, Montevideo, 2002.

—**Hacer música en América Latina**, Tacuabé, Montevideo, 2012.

ALSINA, THEVENET, Homero y otros, **Quién fue quién en la cultura uruguaya**, El País Cultural, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1998.

AUTORES VARIOS: “Homenaje al Doctor Francisco Curt Lange”. En: *Revista Musical de Venezuela*, números 28 y 29 (números especiales de homenaje), Caracas, V/XII-1989 y I/VI-1990.

AYESTARÁN, Lauro, “El problema de la crítica musical”, en *Revista Nacional*, N° 4, Montevideo, IV,1938.

—**La música en el Uruguay**, volumen 1 (único publicado), Sodre, Montevideo, 1953.

—“Luis Sambucetti, vida y obra”, en *Revista del Sordre*, N° 3, Montevideo, V,1956.

—**El centenario del Teatro Solís**, Comisión de Teatros Municipales, Montevideo, 1956.

—“El pulso musical del Uruguay” en *Marcha*, Montevideo, 14-XII-1956.

—“Ante un grave problema del compositor uruguayo”, en *Marcha*, Montevideo, 21-XII-1956.

—**Presencia de la música en Latinoamérica. La joven generación musical y sus problemas**, Universidad de la República, Montevideo, 1959, edición mimeográfica.

—“Bibliografía musical uruguaya” [1964]. En: *Revista de la Biblioteca Nacional*, año I, N° 1, Montevideo, 1966.

BALZO, Hugo, **La vida musical (& Variaciones sobre el mismo tema)**, *Enciclopedia Uruguaya* N° 35, Editores Reunidos & Arca, Montevideo, VI-1969.

BAROFFIO, Rosa Carmen, **Centro Cultural de Música: 60 años ininterrumpidos de música en Uruguay**, Centro Cultural de Música, Montevideo, 2002.

BARRIOS PINTOS, Aníbal, **Eduardo Fabini**, Arca, Montevideo, 1978.

BIRIOTTI, León, “Técnica del sistema de estructuras por permutaciones”, en *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, Austin, 1974.

BOURET, Daniela, **Teatro Solís: historias y documentos**, Intendencia Municipal de Montevideo, 2004.

BULLA, Ruben A., SALGADO, Susana y otros, **Compositores musicales uruguayos**, Biblioteca del Poder Legislativo, Montevideo, 1969.

BUXEDAS CERVIÑO, Jimena, **Tosar por la crítica, Tosar por Tosar: dos miradas desde las fuentes periodísticas**, Ed. de la autora, Montevideo, 2010.

CAMPODÓNICO, Miguel Ángel, **Diccionario de la cultura uruguaya**, Linardi y Risso, Montevideo, 2007.

CASTELLANOS, Alfredo R., **La historia del Teatro Solís**, Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.

DANEMANN, Manuel, “Lauro Ayestarán”, en *Revista Musical Chilena*, N° 97, Santiago de Chile, VII/IX-1966.

FONTANA, Hugo (coordinador), **Sodre: 80 años**, Sodre, Montevideo, 2009.

GONZÁLEZ PUIG, Beatriz, **Jaurès Lamarque Pons**, Arca, Montevideo, 1995.

- HERRERA, Carlos A, “El canto uruguayo en la música de Broqua y Cluzeau-Mortet”, en *Revista Musical Chilena*, Nº 14, Santiago, IX, 1946.
- LAGARMILLA DE SORIANO, Martha (coordinación general), **Músicos de aquí**, 6 volúmenes, CEMAU, Montevideo, 1992/1999.
- LAGARMILLA, Roberto, **Eduardo Fabini, músico nacional uruguayo**, Medina, Montevideo, 1953.
- “Música”, en *Suplemento (75º aniversario) de El Día*, Montevideo, VI-1961.
- **Músicos uruguayos**, Medina, Montevideo, 1970.
- LANGE, Francisco Curt, **Americanismo musical**, Instituto de Estudios Superiores, Montevideo, 1934.
- “Organización musical en el Uruguay: la OSSODRE”, en *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo 1, Montevideo, IV-1935.
- MAIDANIK, Mauricio, **Vanguardismo y revolución**, Alfa, Montevideo, 1960.
- MANZINO, Leonardo, **León Ribeiro: sesquicentenario del compositor romántico uruguayo**, Ed. del autor, Montevideo, 2004.
- **La ópera uruguaya del siglo XIX: estrenos de Tomás Giribaldi en el Teatro Solís**, Ed. del autor, Montevideo, 2010.
- MARI, Felicia B., **Pequeña introducción al estudio de la personalidad y obra de Luis Cluzeau Mortet**, Asociación de Relaciones Culturales Americanas, Montevideo, 1958.
- MUÑOZ, Carlos & CASTILLO, Rubén, **El Uruguay de nuestro tiempo: Las artes del espectáculo**, CLAEH, Montevideo, 1983.
- NICROSI, Alfredo M., **Los músicos y los inicios de la cultura sinfónica en el Uruguay**, Ed. del autor, Montevideo, 1999.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela, **Eduardo Fabini: la obra sinfónica**, Trilce & Tacuabé, Montevideo, 1992.
- **Luis Campodónico, compositor**, Tacuabé, Montevideo, 1999.
- PÉREZ ECCHER DE SCOSERIA, Yolanda, **El operismo y el sinfonismo en la creación musical uruguaya del siglo XIX: Tomás Giribaldi y León Ribeiro**, Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1966.
- RAMA, Ángel, “Ayestarán: descubridor de una cultura analfabeta”, en *Marcha*, Montevideo, 29-VII-1966.
- RÍOS, Mary, **Guía de la música uruguaya 1950/1990**, Arca, Montevideo, 1995.
- ROLDÁN, Washington, **Notas sobre notas**, Centro Cultural de Música, Montevideo, 1992.
- SALGADO, Susana, “De la ópera a la música sinfónica”, en *Cuadernos de Marcha*, Nº 22, Montevideo, II-1969.
- **Breve historia de la música culta en el Uruguay**, 2a. edición, Monteverde, Montevideo, 1980.
- **Cluzeau-Mortet**, Monteverde, Montevideo, 1983.
- **The Teatro Solís: 150 years of opera, concert, and ballet in Montevideo**, Wesleyan University Press, Middletown, 2003.
- SÍVER, María Tania, “Uruguay 40” [sobre JJMM del Uruguay], en *Forte*, Nº 1992-2, Bruselas, VI-1992.
- SORIANO, Alberto, “Lauro Ayestarán”, en *Revista Musical Chilena*, Nº 101, Santiago, VII/IX-1967.
- SUDEI, **Guía de artistas intérpretes nacionales**, SUDEI, Montevideo, 2000.
- TOSAR, Héctor, “Las obras sinfónicas de Eduardo Fabini”, en *Clave*, Nº 37, Montevideo, V-1960.
- **Los grupos de sonidos**, Mecanoscrito, Montevideo, 1992.
- VIÑOLY, Román, “Eduardo Fabini, músico”, en *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo 3, Montevideo, 1937.