







sonidos y silencios

la música en la sociedad

Rubén Olivera





sonidos y silencios

la música en la sociedad

Rubén Olivera



tacuabé



1.ª edición, 2014

2.ª edición corregida y aumentada, 2015

© 2014, 2015, Rubén Olivera

© 2014, 2015, Ediciones Tacuabé

ISBN 978-9974-7572-9-5

Ediciones Tacuabé s.r.l.

Avenida 18 de Julio 1357 escritorio 502

11201 Montevideo, Uruguay.

Correo electrónico: <tacuabe@tacuabe.com>

Sitio en internet: www.tacuabe.com



FONAM

Realizado con el apoyo
del Fondo Nacional de Música



Uruguay Cultural. LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura
del Ministerio de Educación y Cultura (MEC)



“Sonidos y silencios” es un programa radial nacido en *Emisora del Sur* (94.7 FM y 1290 AM, Montevideo, con repetidoras de FM en Rocha, Chuy, Melo y Rivera), Radiodifusión Nacional Sodre, a partir de su reestructuración en 2006. La música instrumental y cantada, la voz hablada y el paisaje sonoro, constituyen el material para reflexionar con carácter didáctico y de divulgación sobre distintos aspectos relacionados con arte, cultura e identidad. En 2011, bajo el nombre *Música e identidad*,¹ Radiodifusión Nacional editó un DVD que contenía veinticuatro programas (de los más de cuatrocientos emitidos a la fecha). Se concretó así una experiencia por la cual contenidos de difusión radial, generalmente efímeros, quedaron plasmados en una grabación de uso público pensada para su distribución gratuita en distintos ámbitos. En 2011 algunas de las locuciones se transcribieron y fueron publicadas por el semanario *Brecha*.

En este libro se reúnen parte de esas transcripciones junto a una selección de artículos y desgrabaciones de charlas dadas por el autor.²

-
- 1 El DVD fue una coproducción de Radiodifusión Nacional del SODRE (bajo la dirección de Sergio Sacomani), junto con la Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (Impo). Diseño de carátula: Gustavo Wojciechowski, Macachín; máster de DVD: Wilson González, La Gaita. Los programas fueron: “Identidad”, “Voces”, “Otras voces uno”, “Otras voces dos”, “Sobre robos y préstamos”, “Mensajes contradictorios”, “El baile”, “Himnos”, “El silencio”, “Canto de pájaros”, “Precursores folclóricos 1”, “Precursores folclóricos 2”, “Eduardo Fabini”, “Géneros musicales uruguayos”, “Adornos de la voz cantada”, “Arreglos musicales”, “Cortinas musicales”, “Yingles”, “Estudiantes”, “Censura en dictadura”, “La memoria”, “Poesía y canción”, “Enrique Santos Discépolo”, “La luna”.
 - 2 En algunos casos se mantuvo la repetición de datos incluidos en distintos contextos.





*Para Paulo y Coti
Con María Gracia
A Coriún y Graciela*





*Agradezco a los amigos
que leyeron el original haciendo valiosos aportes*





INTRODUCCIÓN

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el oído que en todo su ancho...*

“Gracias a la vida”, Violeta Parra

Entre una gran variedad de matices hay sonidos agudos o graves, fuertes o débiles, prolongados o breves, y con distintos timbres.³ Pueden estar fijos o en movimiento, lejanos o cercanos, ocultos o a la vista; pueden provenir de arriba o de abajo y de los distintos puntos cardinales. Hay sonidos asociados con lo femenino y con lo masculino, con las profesiones (albañil, carpintero) o con los ambientes (parque de diversiones, feria vecinal). Generalmente no le prestamos mucha atención a su importancia, aunque sea la voz de nuestra pareja o la de nuestro cantante preferido lo que primero nos haya seducido; o sean fieles compañeros como el ladrido de la mascota o el ruidito de la yerba aspirada que anuncia el final del mate. ¡Quién pudiera ver como un sordo y oír como un ciego!, diría un poeta.

Cada tanto el venado en el campo o el gato en la calle se quedan inmóviles, olfatean y mueven en forma independiente los pabellones de sus orejas en busca de algún peligro. El mecánico enciende el motor del auto y, reclinado sobre el capó abierto, presta atención para “escuchar” la falla. En la estación de servicio, el automovilista y el ciclista “paran la oreja” para oír cuándo deja de sonar la señal de la manguera de aire indicando que llegó a la presión justa en la rueda. A uno de ellos se le cae una moneda. Se apura a recogerla antes de que termine el sonido de su rodar o el del vaivén final. Después tendrá que usar la vista para encontrarla y la uña para levantarla. El albañil golpea las paredes para ver si la respuesta es hueca –de bloques–, o sólida –de ladrillos–. La mirada queda perdida; escucha en estéreo, o gira la cabeza para concentrarse en un solo oído. El médico

3 El timbre es una de las cualidades del sonido más difícil de definir. No existen muchas palabras específicas para nombrarlos, de ahí que se tomen de otros contextos y se hable, por ejemplo, de un sonido de “color” metálico o nasal, aireado o húmedo.



se acerca al paciente, coloca una mano sobre la espalda y la golpea con un dedo, le pide que tosa y saca el estetoscopio.

Con los sonidos corporales convivimos cercanamente. Escuchamos el aire en la respiración y también al estornudar, toser, eructar, roncar, bostezar, hipar, suspirar. A esto se añaden los ruidos de la saliva y de la masticación, los digestivos o las flatulencias. Los estados emocionales tienen sonoridades específicas como la risa y el llanto, cuya función social puede cambiar con el área cultural.⁴

Aunque el habla y la música son patrimonio del ser humano, los animales expresan alarma, agresividad, satisfacción, miedo, alegría o cortejo –en las distintas variantes de sus sonidos característicos–, y las personas asocian con lo musical algunos de los sonidos que provienen de la naturaleza (canto de pájaros, soplar del viento, correr del agua).

Cuando los sonidos son muy agudos o muy graves dejamos de oírlos sin consecuencia, pero los que son muy fuertes nos lastiman porque ejercen presión de aire sobre nuestros tímpanos.⁵ El volumen excesivo produce dolor y en este caso aun la música se percibe como ruido. Cuando no se trata de volumen, el ruido es un concepto

4 En las crónicas de los conquistadores europeos se mencionan el llanto y el lamento estentóreos de algunas comunidades indígenas (incluidos los charrúas) al recibir visitantes. Era una forma de manifestar solidaridad ante las penurias que pudieran haber sufrido en el viaje. En comunidades árabes se eructa públicamente para expresar satisfacción después de una comida. Sonidos producidos por los labios y la lengua como el del beso o el del silbido corresponden a prácticas no utilizadas por todas las culturas. Lo mismo ocurre con la utilización del aplauso como forma de manifestar aprobación en ciertos eventos.

5 La intensidad o volumen del sonido se mide en decibeles (dB). Una brisa son 10 dB; una conversación, 40 dB; una bocina cercana, 80 dB; una sirena cercana, 120 dB. El umbral de dolor se encuentra aproximadamente en torno a los 130 dB, hasta llegar a la rotura del tímpano. Escuchar música a mucha intensidad –con auriculares o cerca de parlantes– puede provocar distintos niveles de sordera irreversibles.



relativo. Hay quienes definen como “bello” el sonido del motor de su auto o de su moto.⁶ Para otros, el bullicio del tránsito es molesto pero el de una feria vecinal es agradable. Hay distintos tipos de intensidades. La pareja del apartamento de al lado está gritando, eso es daño a mis tímpanos, pero además se pelean, eso es daño a mis emociones. Juegos como Mario Bros inauguraron una era de niños gratamente hipnotizados y de padres irritables ante la permanente repetición de la música acompañante. Por otra parte, si estoy concentrado en realizar algún trabajo, el concierto que llega a mis oídos desde la radio del vecino, aunque definible objetivamente como música, puede significar “ruido” para mí. En este sentido, son “ruido” los sonidos que interfieren con aquello en lo que estoy fijando la atención. Para alguien que pretende dormir, probablemente todo, incluida la más bella música, se transforme en ruido.

Ojos y boca son oclusivos por sí mismos, pero el olfato y la audición precisan de las manos para ser bloqueados: “No tenemos párpados en los oídos”, dice Murray Schafer.⁷ El hecho de que siempre estemos expuestos a todo tipo de sonidos hace que el cerebro emplee recursos como filtrar por inclusión (en medio de una reunión nos concentramos en escuchar solo la “interesante” conversación de quienes están detrás de nosotros) o por exclusión (un grillo, un tic-tac de reloj o un motor de heladera solo empiezan a molestar cuando alguien nos comenta sobre su presencia y entran en la esfera de la conciencia).

Con relación a la música, la exposición inevitable a todo lo que suena genera una escucha activa y otra pasiva. Las personas eligen lo que oyen cuando prenden la radio en sus estaciones preferidas,

6 Dicho esto sin entrar en las posiciones de ciertas corrientes estéticas en el arte occidental como el futurismo. Ante la venida a Uruguay de Filippo Marinetti en 1926, Adolfo Agorio escribía: “hay más belleza / en el ruido / de una motocicleta / que hace *tratach... tratach...* / que en todas las fugas / de Bach” (citado por Ricardo Bogleione en *La Diaria*, 17/1/2014).

7 R. Murray Schafer es un pedagogo y compositor canadiense que ha escrito libros pioneros sobre lo sonoro.



colocan en el equipo el disco comprado o buscan temas en la computadora. Las personas no eligen lo que escuchan cuando les llega el sonido de la radio del vecino o la que suena en un *shopping*, en la sala del dentista o en el ómnibus (por los parlantes del vehículo con la música preferida del conductor). A veces los gobiernos establecen normas para defender a los escuchas pasivos no solo de los “ruidos molestos” y de los altos decibeles que provocan contaminación sonora (por ejemplo, la prohibición de que en la ciudad los conductores de vehículos se saluden haciendo sonar sus bocinas), sino también de la música que alguien decide poner en espacios públicos (por ejemplo, la prohibición en los ómnibus de escuchar música por el altavoz del teléfono celular). Algunas empresas discográficas tienen en cuenta la existencia de una escucha activa y otra pasiva al comprar espacios en emisoras clave (o asociándose con ellas) para emitir la música de sus artistas (operación conocida como “payola”). Si las personas prenden la radio escucharán esa música, ya no como un anuncio publicitario explícito sino como algo elegido por el conductor del programa. Después volverán a escucharla “casualmente” en otras estaciones, al entrar a un comercio o al trasladarse en un taxi. Es así que un gran porcentaje del paisaje sonoro musical de los países está a la venta como cualquier mercancía. También existen empresas encargadas de seleccionar y de emitir música en versiones especialmente preparadas para centros de venta, un “incienso musical” que busca inducir a un placentero “estado de compra”, quizás envidiando a las sirenas que con su canto lograban atraer a los marineros. Otras empresas pasan “música funcional”⁸ para sus empleados.

8 “Muzak”, como se la llama, es originalmente el nombre de una empresa creada en Estados Unidos en los años veinte para ofrecer música destinada a distintas aplicaciones: en ascensores para calmar a sus ocupantes, en fábricas para aumentar los índices de productividad, en comercios para apoyar las ventas.



“Estas empresas han determinado que la combinación de la fatiga, del aburrimiento y de otras causas de monotonía, desencadenan durante la jornada laboral dos marcadas declinaciones del promedio de eficiencia del trabajador: una a media mañana, alrededor de las 10, y otra a media tarde, alrededor de las 15. En estas horas, el estímulo de la música que se ofrece es diferente. El objetivo es compensar la declinación de la curva de eficiencia, es decir, la música se hace más estimulante justamente cuando el trabajador está más necesitado de este impulso. Los programas para trabajo mental o físico se transmiten en lapsos de 15 minutos de música y 15 minutos de silencio. La programación se basa en un plan que toma en cuenta las siguientes variables musicales: tiempo –o sea, la velocidad de la música–; ritmo –o sea el metro patrón de la música–; instrumentación –o sea, el efecto tímbrico de los diferentes instrumentos–; dimensión de la orquesta –se refiere al volumen de la masa orquestal–. El promedio de los estímulos valorizados de una selección musical se realiza en una curva ascendente. Esto da a los trabajadores un sentido de movimiento hacia adelante, rompiendo la monotonía de su labor y haciendo que el tiempo pase más rápido. [Se] evitan los recursos musicales que distraen, tales como los cambios de claves, variaciones, arpegios y trinos. La característica primordial que se le quiere dar es que nunca se imponga a la percepción consciente. [...] se evita poner música no programada porque pueden ocurrir hechos como lo sucedido en una fábrica importante del gran Buenos Aires. Se colocaba música de fondo. Un día se colocó un disco de tangos del famoso cantante Carlos Gardel. La mayoría de los obreros hicieron abandono de su labor, que hasta ese momento estaban realizando, para ponerse a bailar y cantar”.

Rolando O. Benenzon: *Manual de musicoterapia*,
Paidós, Barcelona, 1981, pp. 152-157

No hace mucho tiempo que los científicos estudian la relación de los sonidos, incluidos los musicales, con el funcionamiento del cerebro. En las últimas décadas las nuevas tecnologías permiten ver la actividad cerebral mientras se escucha o se hace música.



En el cerebro hay muchos niveles en los que se integran las percepciones musicales, y muchos niveles, por tanto, en los que la integración puede fallar o verse en dificultades.⁹

Una persona puede tener facilidad para entonar melodías pero dificultades para reproducir ritmos; puede captar la estructura de una obra musical pero puede no poder cantarla, etcétera. Los circuitos cerebrales integrados en distintas unidades son los que posibilitan que aunque se tartamudee al hablar se pueda cantar correctamente o que aunque se tengan dificultades de origen neurológico para caminar se pueda llegar a bailar. La gran influencia de la música en las personas ha generado una rama terapéutica conocida como musicoterapia en la que se trata de aprovechar estos circuitos específicos.

Desde el arrullo en el vientre materno, nuestra memoria musical comienza a desarrollar el componente evocativo. Cuando no tenemos los auriculares puestos, es el cerebro el que se encarga de traernos fragmentos que sonarán en nuestra cabeza hasta transformarse en tarareos, silbidos o canto. Puede ser que alguien pase entonando algo conocido y nos lo “pegue”. Y quizás nosotros se lo “peguemos” después a alguien más. A veces es solo un trozo de melodía que repetimos una y otra vez en forma obsesiva. Según los científicos, esto proviene del lóbulo central del cerebro que busca reproducir un placer conocido mientras llena espacios en blanco en el permanente peregrinar del pensamiento. Aunque como regla de crecimiento el púber rechaza como tonterías la música que escuchaba de niño –así como el adolescente rechaza la del púber y el adulto temprano la del adolescente–, todo queda grabado y asociado a las vivencias de las distintas etapas de la vida. Como ocurre con los olores, los sabores o las imágenes, ciertas músicas dispararán recuerdos, provocando sensaciones placenteras o dolorosas.

9 Oliver Sacks: *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, Barcelona, 2007. Sacks trabaja con pacientes que tienen zonas del cerebro dañadas por problemas congénitos, enfermedades o accidentes. Esto les provoca situaciones como la de percibir solo ruido cuando suena música, sufrir ataques epilépticos al oír ciertos instrumentos o experimentar alucinaciones que no les permiten distinguir si la música que escuchan es real o imaginada.



En lo social, noviazgos y amistades se verán favorecidos por las afinidades musicales. El músico Marcos Velásquez contaba que de adolescente se peleó con una novia porque él quería hablar del payador Carlos Molina y ella de Elvis Presley. En la búsqueda de modelos se puede llegar a escuchar la música preferida “contra” otras, incorporando la vestimenta, los gestos, las actitudes y la filosofía de un artista o género, desarrollando incluso un rechazo agresivo, individual o grupal hacia otras sonoridades y sus cultores.

La gente hace o escucha música cuando está triste o alegre. Con ella busca consolarse, calmarse, animarse, divertirse, emocionarse, así como evocar, soñar, imaginar. Aporta la escenografía sonora tanto en el hogar (en momentos íntimos de la pareja o al dormir a los niños), como en ceremonias y eventos¹⁰ o en la administración de terapias alternativas como el reiki.¹¹ Hay canciones para momentos sociales específicos (la guerra civil mexicana o la española, entre otras, así como las revoluciones rusa y china tuvieron su cancionero), para clubes y acontecimientos deportivos, y hay un himno, como símbolo nacional, para cada país que haya conquistado su independencia jurídica.

La música actúa simultáneamente en distintas zonas del cerebro. Puede buscar promover la atención o la distensión. Su sincronía con los centros motores hace que se la encuentre aplicada en cantos de trabajo y en desfiles militares. El que la escucha como esparcimiento puede seguir el “pulso” con los pies o la cabeza y hasta ponerse a bailar. Si es una canción, o sea que tiene una letra, al lenguaje musical se le

10 El encargado de poner la música en los cumpleaños o casamientos acepta las sugerencias de los protagonistas, pero sabe que existe una “curva de atención” para este tipo de fiesta. De acuerdo a la altura del evento se incluyen los *oldies* en inglés, los éxitos del momento, los ritmos locales, la música tropical o las baladas lentas.

11 Paradójicamente, los terapeutas alternativos utilizan muchas veces grabaciones realizadas por los departamentos especializados de compañías comerciales. Son piezas instrumentales que incorporan sonidos considerados “exóticos”, con alguna reminiscencia indígena u oriental de característica *new age*, producidos por lo general en forma digital.



suma el lenguaje de la palabra, pero ya en un contexto distinto al de la poesía leída mentalmente o declamada.¹²

Ante la pregunta de cuál era su distracción preferida, la escritora Idea Vilariño respondió: “Mis indagaciones sobre los ritmos poéticos”. Se refería a la búsqueda de patrones en el equilibrio de la rima y en el juego con la sonoridad de las vocales. Les llamaba “esquemas tímbricos”.

Por ejemplo: en la primera de las *Canciones a Guiomar* (de Antonio Machado) [...] la primera estrofa, esquematizada según las vocales que reciben los dos acentos importantes, revela un conjunto simétrico:

No sabía	i	
era un limón amarillo	o	i
lo que tu mano tenía	a	i
o el hilo del claro día,	i	i
Guiomar, en dorado ovillo.	a	i
Tu boca me sonreía.	o	i

Si en lugar de hacer el esquema por pares y establecer su relación vertical, ordenamos esas vocales una por una, según su enunciación, horizontalmente, en una lectura que podríamos llamar melódica,

i o i a i i i a i o i

se produce otra simetría perfecta...

Idea Vilariño: *Grupos simétricos en poesía*,
Universidad de la República, Montevideo. 1958.

12 “La sociedad visual siempre se muestra sorprendida por la capacidad de retención aural de personas que no pasaron aún por la fase visual. El Corán, la Kabala y la Iliada fueron memorizados una vez. Recuérdalo.” (Murray Schafer: *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Arcana Editions, Canadá, 1993. Traducción del Grupo Paisaje Sonoro de la Escuela Universitaria de Música, Uruguay.)



La palabra que se entona musicalmente como canción genera un placer sonoro específico de rimas y aliteraciones¹³ que se funden con lo que generan la melodía y los instrumentos. Pero esa palabra también afecta la zona cerebral de los conceptos y las asociaciones racionales. Esto puede provocar que aunque la canción nos guste musicalmente, la rechazemos si expresa una idea con la que no concordamos.

En ocasiones podemos escuchar la música pero ser “sordos” o indiferentes al contenido de su letra. Es el caso de algunos juegos anónimos de los niños cuyo contenido parecería incompatible con su función recreativa infantil como en el conocido “Aserrín aserrán”, donde el mensaje histórico es que “les cortan el pescuezo” a los que piden queso. Padres y maestros también escuchan sin inmutarse letras incluidas en los juegos de manos (por otra parte, más complejos que todo lo que se les podría enseñar formalmente) como el “Hueso duro”.

Hueso duro...

(se dan tres golpes durante los puntos suspensivos):

... a comer... mermelada... aceitada...

(empieza la combinación de manos).

Anoche fui a un baile, un chico me besó,
le di una bofetada y todo se acabó.

Mi hermana tuvo un hijo, la loca lo mató,
lo hizo picadillo y después se lo comió.

El lunes por la tarde la loca regresó
con un ramo de flores pidiéndome perdón.

Se casaron por iglesia, se casaron por civil,
se cincharon de los pelos y se fueron a dormir,
así *(o también: comiendo ajo y perejil).*

La melodía de una canción puede entrar en contradicción con la forma en que se separan los versos de la letra, entorpeciendo la comprensión de su sentido. Es el caso de un fragmento del “Himno Nacional

13 La letra erre se arrastra en “Los carros se encargan de cargar los restos del roto corazón” (“La casa de al lado”, Fernando Cabrera) o en “El rumor del romerillo y el viento en el carobal / y la mirada ariscona del animal montaraz” (“La ariscona”, Rubén Lena), así como vocales y consonantes ondulan en los acentos de “Garzas viajeras, novias leves del azul” (“Garzas viajeras”, Aníbal Sampayo). Según la RAE la aliteración sería la “repetición notoria del mismo o de los mismos fonemas, sobre todo consonánticos, en una frase”.



del Uruguay” (Francisco Acuña de Figueroa, Francisco José Debali y Fernando Quijano) que ha provocado cierta perplejidad en los niños a través de las distintas generaciones.

Donde se entiende al cantar:

De este don/
sacrosanto la gloria /
merecimos tiranos temblad;

debió entenderse:

De este don sacrosanto/
la gloria merecimos./
¡Tiranos, temblad!

En “Maldición de Malinche” (Gabino Palomares), donde se entiende al cantar:

Del mar los vieron llegar. /
Mis hermanos emplumados eran los hombres barbados /
de la profecía esperada...;

debió entenderse:

Del mar los vieron llegar / mis hermanos emplumados. /
Eran los hombres barbados / de la profecía esperada.

Las distintas funciones cumplidas por los sonidos y los silencios han generado distintas formas de escritura. La palabra hablada tiene la suya a través de las consonantes y las vocales. Con ellas también se escriben onomatopeyas de los sonidos producidos por animales o por objetos, con variantes fonológicas en distintas lenguas: “En inglés un gato hace purr-purr. En francés ron-ron. En alemán schnurr-schnurr. En inglés una abeja hace zuz-zuz. En japonés bun-bun. En vietnamita vu-vu”.¹⁴

Por otra parte, los códigos de las historietas hacen que a todos nos parezca natural que al que está dormido se le ponga *zzz*; al que estornuda, *achís*; al que traga, *glup*; al que tiene frío, *brrr*; al que tose, *cof cof*; al que llora, *buaa*; al que ríe, *ja ja* (explícita), *je je* (astuta), *ji ji* (contenida) o *jo jo* (socarrona). El asco es *puaj*; el alivio, *uff*; el desinterés, *bah*; el dolor, *ay*; la puerta golpeada es *toc-toc*; el timbre es *ring-ring* y el tiro, *bang*.

14 Murray Schafer: *Hacia una educación sonora*, Pedagogías musicales abiertas, Buenos Aires, 1994, p. 48.



El sonido que emiten muchos animales tiene palabras específicas: los caballos relinchan, las gallinas cacarean, los pollitos pían, los gansos graznan, los perros ladran, los gatos maúllan y ronronean, los pájaros gorjean, los sapos croan, las ovejas balan, las abejas zumban, los asnos rebuznan, las vacas mugen, los toros bufan, los búhos ululan, y otros chillan, aúllan, braman, gruñen o rugen.

En occidente la música se escribe a través de las llamadas notas que, generalmente en un pentagrama (cinco líneas paralelas con los cuatro espacios contenidos entre ellas), “suben y bajan” en un eje vertical para significar su “altura”,¹⁵ mientras cambian de forma y de color para, en el eje horizontal, significar su duración. Con otras referencias se escriben datos de volumen, timbre, velocidad, expresión, etcétera. La divulgación de la escritura musical genera confusiones hasta el día de hoy. El musicólogo argentino Carlos Vega (1898-1966) aclaraba en su manual de solfeo:

Hoy, como ayer, la música es un invisible juego de vibraciones y su *notación* nada más que el *instrumento gráfico auxiliar*. Sin embargo, músicos y no músicos confunden la música, lenguaje artístico, con su escritura, imagen gráfica. Hasta los diccionarios oficiales dicen que también es música el papel escrito. La madre cree que su hijo estudia “música” cuando aprende notación y lectura, e incluso muchos profesores suponen que enseñan música solo cuando hablan del pentagrama y las figuras.¹⁶

Y agrega:

... la teoría y la escritura son complementos no musicales en sí mismos. [...] Lo general es que la preocupación por la grafía absorba la materia de tal suerte, que no se conciba la educación musical fuera de la escritura. Hemos oído a profesores esta

15 En realidad, un sonido no es más *alto* o *bajo* que otro, así como no es más *fino* o *grueso*, sino que vibran a diferentes velocidades por unidad de tiempo (frecuencia). Al escribirse como notas en un papel nuestra vista establece relaciones verticales y por eso se habla de “altura”.

16 Carlos Vega: *Lectura y notación de la música*, El Ateneo, Buenos Aires, 1963, p. 8. Destacados del original.



singular respuesta: No, no enseñamos música; enseñamos canciones [...].¹⁷

Por su parte, el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán (1913-1966) decía algo parecido en relación con el lenguaje musical explicado a través de la palabra escrita:

Hablar de música es ya una traición. Y el delito radica en este escamoteo: recibir una sustancia sonora y entregar una sustancia literaria. Hablar de música es, pues, traducir. Y aquí más que nunca traducir es traicionar [...] Cuanto más nos alejemos del fenómeno sonoro, tanto más iremos traicionándolo. [...] la música es solamente un juego sensorial e inteligente de sonidos [...]. Présteme Verlaine su exquisito verbo: “El resto es literatura”.¹⁸

17 *Ibíd.*, p. 9.

18 Lauro Ayestarán: “El problema de la crítica musical”, en *Textos breves*. Volumen 196 de la Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas, Montevideo, 2014, p. 8.



PRIMERA PARTE

ESPACIO SONORO.

PAISAJE SONORO, LENGUAJE VERBAL, LENGUAJE MUSICAL

Los sonidos y los silencios son los elementos que constituyen tres espacios que se vinculan: el paisaje sonoro,¹⁹ el habla y la música. El habla y la música son *lenguajes*, específicos, con formas propias de organizar y de adjudicarle sentidos a las cualidades del sonido: altura, duración, intensidad y timbre. La música es un lenguaje artístico, aunque lo que se define como arte varía en las culturas.²⁰ Los tres espacios cumplen funciones intercambiables: la música puede ser escuchada sin que se fije la atención en ella –y funcionar como paisaje sonoro–, la palabra hablada puede utilizarse dentro de una canción, constituir un texto poético declamado o ser un murmullo a lo lejos y los sonidos del paisaje sonoro pueden incluirse en contextos musicales. El sonido tiene su opuesto complementario: el silencio.

Si quieres pasar por sabio permanece en silencio.

Refrán oriental

Aunque su papel expresivo es enorme, el silencio es un dato que generalmente falta en las definiciones de música. También cumple un importante rol en las pausas del actor, en las del político en su discurso o en las de la conversación íntima. Pausas que no implican una suspensión de la comunicación, sino que son parte esencial de ella. Hay quienes se destacan más por cómo manejan los silencios que por lo que dicen sus sonidos. El “peso” del silencio aparece en la expectativa colectiva del estadio lleno que aguarda el tiro del penal o en la individual del niño que

19 Este nombre, popularizado por Murray Schafer, abarca todo lo que suena (ya sea trueno o motor) y que no se clasifica como habla o música.

20 En occidente la música se considera un lenguaje artístico, así como no tienen ese estatuto el adorno corporal con plumas o la caligrafía, considerados como arte en comunidades indígenas u orientales, respectivamente.



después de lastimarse comienza a inhalar para lanzar el llanto. Puede ser “incómodo” cuando no se tiene de qué hablar o “mágico” cuando en una reunión “pasa un ángel”, en el momento en que los participantes coinciden en un sincronizado silencio. Puede ser cultural, cuando los climas calurosos obligan a los niños a sumarse a los mayores en la “siesta” de la tarde o cuando la tradición occidental lo instala como el “debido respeto” en iglesias, sepelios y recitales de música que lo ameritan (perturbado, en este último caso, por algún papel de caramelo o una tos reprimida). Salvo que se trate de alguna patología, su presencia total es imposible. Muchas veces se lo disfruta asociado al condimento de sonidos como el del agua corriendo, de la lluvia cayendo, de la brisa en las hojas, del crepitar del fuego. Cuando los oídos descansan del “barullo” o del “bochinche” no deseados, también descansa la mente, al igual que con la meditación se intenta aplacar el “ruido” del pensamiento incontrolado. En las palabras relacionadas predomina la letra *ese* (silencio, sueño, siesta, suspenso) multiplicada en el *ssh* de la enfermera que en los cuadros de los hospitales pone el dedo índice vertical sobre los labios. Un niño dijo que el silencio es lo que hacen las ranas en las cunetas mientras esperan que nos alejemos, otros dijeron que era un estadio vacío, un pescador en el arroyo o el estallido de una pompa de jabón.²¹

Paisaje sonoro

*[...] el oído que en todo su ancho
graba noche y día grillos y canarios
martillos, turbinas, ladridos, chubascos...*

“Gracias a la vida”, Violeta Parra

Cada lugar en el planeta tiene su propio paisaje sonoro: de montaña, de desierto, de mar, de selva, de monte. Son distintos los pájaros y sus gorjeos, y los insectos y sus sonidos característicos. Cada ciudad también tiene su propia banda sonora, con los omnipresentes motores,

21 El silencio deja de tener su profundo valor comunicativo, ya sea en el arte o en el habla, cuando no es una opción sino una patología. Se calculan que existen 30.000 sordos en Uruguay, esperando apoyo, desarrollo de legislación específica, difusión del lenguaje de señas.



pero también con el viento soplando en distintos arbolados, los pregoneros y músicos callejeros, las campanas de iglesias cristianas o los rezos del *muecín* desde los minaretes de las mezquitas musulmanas.

Los cambios sonoros forman parte de los cambios sociales. Ya no chirrían por los caminos los ejes de las carretas mencionados por Romildo Risso²² y sí los frenos de los vehículos. Los autos incorporaron radios y posteriormente caseteras, compacteras y entradas usb, convirtiéndose en “cabinas de audio” con sofisticados parlantes. También tienen alarmas que suenan ante el granizo o cualquier vibración –las mismas que aturden en las casas cuando entran ladrones o gatos–. Por su parte, el antiguo claxon dio paso a distintos tipos de sonoridades en las bocinas.

Parte del paisaje sonoro producido por el ser humano está constituido por la codificación de sonidos para ser usados como señales, ya sean de peligro o simplemente de aviso como la campana para llamar a clase. El sonido de campanas ha cumplido distintas funciones sociales a lo largo de la historia, primero accionadas a mano y después por dispositivos eléctricos. Las que antiguamente se tocaban en los carros de bomberos para abrir paso dieron lugar a sirenas, compartidas con variantes por patrulleros y ambulancias. Las que en los lugares de estudio indicaban el comienzo o el final de la clase son cambiadas progresivamente por timbres e incluso por música desde parlantes. El timbre sustituye también al chistido del pasajero del ómnibus que le indicaba al “guarda” que tocara la cuerda de la campanilla que a su vez le avisaba al conductor que alguien quería descender. Campanillas siguen sonando en los *terreiros* de las religiones afrobrasileñas y en la liturgia católica. El clásico *rin rin* de las bicicletas aún resiste, pero los teléfonos de línea, los despertadores²³ y los timbres de puerta incorporan sonidos electrónicos.

22 “Los ejes de mi carreta” de Romildo Risso, musicalizado por Atahualpa Yupanqui.

23 La humanidad se despertó con pájaros y gallos durante miles de años, con el reloj analógico de campanilla durante cientos de años, con el *beep* del reloj digital durante decenas de años, hasta que los celulares permitieron que cada persona eligiera los sonidos, así como su intensidad y repeticiones, acordes con sus propias necesidades.



El *rinraje* mantiene su nombre aunque los timbres de puerta ya no hagan *rin*. Mención aparte merecen los teléfonos celulares, que permiten personalizar la opción y pueblan el paisaje cotidiano de sonidos imprevistos.

El chirrido del módem conectando la computadora a internet tuvo corta vida, mientras continúan cambiando las fugaces musiquitas que indican el inicio de los sistemas operativos.²⁴ Con la tecnología digital se fue el ruido de púa de los discos de vinilo y el de la sintonía de las estaciones de radio, mientras los nuevos sistemas de palanca para destapar botellas sacan el tapón del corcho resbalando y en silencio. El “silbar” en aumento de las calderas al fuego se suplanta por las tres señales del microondas o por el suave clic automático de las jarras eléctricas.

En los bares se sube la voz para poder escucharse unos a otros por encima de los televisores prendidos. Se ven personas hablando solas, pero no por soledad o esquizofrenia, sino porque dialogan a través del celular con sus auriculares puestos. Con los auriculares también se escucha la música que cada uno elige ante el mismo paisaje visual, mientras que su uso en los ómnibus desestimula a quienes no obtienen respuesta cuando mantienen la costumbre de susurrar un “permiso” antes de sentarse al lado de otro pasajero. En la calle todavía se pueden escuchar la flauta del afileador y el triángulo del barquillero, a la vez que las camionetas que ofrecen a domicilio el cambio de garrafas a *supergás* incorporan sonidos robóticos con melodías como la de “Para Elisa”.²⁵ Permanece la costumbre popular de silbarle a una mujer bonita, pero ya no se escuchan virtuosos del silbido o chiflido (sin dedos, con dos o cuatro dedos, hacia afuera o aspirado). El mensaje por Whatsapp lo utiliza. En el hogar se mantiene el *chinchín* de la copas al brindar (que en realidad es un solo *chin* que se piensa doble al realizarse de a dos) y permanece el ya

24 Muchos sonidos de nuestro entorno cotidiano han sido “producidos” por encargo, desde el rumor del motor de las heladeras Siemens para lo que fue contratado M. Schafer, hasta la pincelada sonora del inicio de los diferentes sistemas de computación. Microsoft, por ejemplo, contrató al compositor Brian Eno para el sonido que iniciaba Windows 95.

25 Ludwig van Beethoven.



incorporado *siseo* de la efervescencia de las bebidas gaseosas. Entre innumerables variantes se sumó el sonido del desprendimiento de los cierres *velcro* y se fue el tintineo de caireles de las antiguas lámparas de techo en forma de “araña”.

Una señora, muy musical, compra el juego Simón (en el que hay que reproducir una cada vez más compleja secuencia de colores asociados a sonidos) para regalar en un cumpleaños infantil y de paso lleva un juego de Guitar Hero para la computadora de su hija²⁶ y un adorno colgante de cañas de bambú para una amiga.

En musicoterapia se hacen ejercicios con recuerdos infantiles: el acento en el habla de abuelos italianos y españoles, la sirena de la fábrica, la música que elegían los mayores para escuchar en la radio, el canto de la madre mientras cocinaba, el estrépito del “cajón de los cubiertos”, el sonido acampanado de ollas, sartenes o copas cuando se entrechocan, el moscón zumbando en la cocina, el chiflido del patito de goma en la ducha.

Escuchá una cosa

Despierto. Pienso en el laburo, pero por la calma sonora del barrio, indudablemente, es domingo. Más precisamente, deben ser las diez de la mañana: el grito del diariero es “mi señal indicará”. Sigo acostado, remoloneando un poco más. Por el silencio que hay, mi mujer fue a hacer un mandado. Si bien no lo escucho, sé que mis hijos están en la casa durmiendo. No sé el porqué de mi certeza. Quizás sea porque hay

26 Se lee en internet: “Guitar Hero es una popular franquicia de videojuegos musicales iniciada en 2005. La serie es conocida por el uso de un dispositivo con forma de guitarra que se utiliza como control de juego para simular y hacer música con ella, representando notas de colores en la pantalla que corresponde a cada uno de los botones del controlador. Los juegos de la serie permiten tanto partidas individuales como multijugador. [...] La serie ha utilizado una amplia gama de canciones de rock de diversas épocas, tanto licenciadas como independientes. Ha vendido alrededor de quince millones de juegos, ganando aproximadamente mil millones de dólares. [...] Con Guitar Heroe III: Legends of Rock, lanzado en 2007, la banda Aerosmith pasó a ganar más dinero a través del juego que por la venta de sus discos”. (Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Guitar_Hero>. Última consulta: agosto de 2014)



silencios y silencios. Una cosa es el silencio de Estela, mi mujer, y otra cosa es el silencio de Estela y los gurises.

Escucho que un auto se detiene cerca de casa. Por el ruido del motor, es un taxi. Si el ronroneo del taxi dura mucho, debe ser el matrimonio de viejitos que vive frente a casa. Si es más o menos corto, entonces será Raúl, el vecino que vive al lado. Son los viejitos.

Lejanos, resuenan los pasos de Estela viniendo del almacén. Estoy seguro de que es Estela. Tiene una manera única de tocar la vereda. Camina acompañada por el tintineo de las aguas Salus.

Tose mi hija, que tiene un año y medio. No me preocupo. No por insensible, sino porque ya conozco las distintas toses de Sandra. Hay, por ejemplo, una tos profunda, como granulosa, que aparece cuando está resfriada. Otra, es una tos seca, taponeada, fea, que esa sí es la más embromada: hay que ponerle enseguida el vaporizador o llevarla al baño y abrir el agua caliente de la ducha. Pero esta de ahora es una tos con una textura tal que parece decir algo más o menos así: “Che, estoy despierta, denme bola”.

Siento cerrarse una puerta. Por la dirección desde donde proviene el sonido, sé que es la puerta del baño. Por el estruendo, es Martín, mi hijo de seis años, que los domingos se despierta siempre alunado.

Poco a poco, se va dibujando el mapa sonoro de nuestra casa, de nuestra familia. Martín en su cuarto, vistiéndose con su madre y Sandra en el comedor. De pronto, aparece un elemento desestabilizador de esa armonía sonora y hogareña.

De pronto aparece un silencio que viene del comedor. También conozco ese silencio. Es el silencio de Sandra cuando está tocando algo, que ella sabe que no puede tocar. Me voy a levantar para saber qué está haciendo. Estalla un sonido que no he escuchado nunca, irrepetible, y que me doy cuenta de que no lo voy a volver a escuchar jamás: la bailarina de cerámica contra el piso.

Ahora ya estoy en el baño. Se acerca Martín y me dice: “Papá...”. Le respondo interrumpiéndolo: “sí, Martín, sí. Podés ir a jugar a la pelota”. Sé que era eso lo que me quería decir. Será porque hay “papás” y “papás”. Cada uno de esos “papás” tiene un sonido y una interpretación precisa, según sea para contarme algo, o para decirme que Sandra lo está jorobando, o para pedirme algo que él piensa que va a ser muy difícil que



le deje hacer, o para preguntarme ese tipo de cosas a las cuales uno no sabe bien cómo responder. Mientras me baño, canto un tanguito. Pienso que me hubiera gustado mucho aprender a cantar o saber tocar algún instrumento. Cuando era joven una vez estudié seis meses de guitarra, con una profesora del barrio. Pero enseguida dejé. Me di cuenta de que no tenía oído para la música.

Luis Trochón, semanario *La Hora*, Montevideo, 8/6/1989

Los sonidos del entorno cambian. Pero, ¿quién determina estos cambios? ¿Se podría participar en diseños del paisaje sonoro así como se proyectan diseños urbanísticos? ¿Qué tipos de voces se podrían elegir para anunciar los pisos en los ascensores, para “la señal indicará” o el buzón de mensajes en el teléfono, para el escáner que en la entrada del trabajo detecta la huella digital? ¿Qué sonidos se podrían colocar en los lavarropas para indicar que terminó el lavado, qué melodías locales en las “cajitas de música” para adormecer a nuestros bebés? ¿Y para las alarmas de autos y casas? ¿Cuáles para funcionar como sirenas en ambulancias, patrulleros y carros de bomberos?²⁷ ¿para la advertencia de cuidado en los vehículos que ponen marcha atrás? ¿Qué leyes habría que aprobar para equilibrar las reglas del mercado y evitar que en los principales medios de difusión se emita casi únicamente música paga? ¿Qué otros juegos se podrían agregar al Mambo y al Samba del Parque Rodó? ¿Quizás un Murga y un Candombe?

27 Tradicionalmente, los bomberos en sus cuarteles eran convocados a prepararse para salir con una potente campana. El *shock* sonoro provocaba problemas cardíacos, por lo que se pasó a un sistema de timbres que, por duración o por cantidad de repeticiones, indicaba para qué tipo de siniestro se llamaba y quiénes debían concurrir. A comienzos de los noventa, en el Cuartel Centenario de Montevideo se pasó a un sistema de frases musicales electrónicas. A fines de la misma década se pasó a fragmentos de 30" de piezas instrumentales tocadas por orquestas (no identificadas) que fueron seleccionadas por la empresa de alarmas Roytronic: el comienzo de la 5.^a Sinfonía de Ludwig Van Beethoven para la Bomba 1, un fragmento de “La Cumparsita” de Gerardo Matos Rodríguez para la Bomba 2, distintos fragmentos de la Toccata y Fuga en re menor de Johann Sebastian Bach para la Bomba 3 y para el Tren de incendio, un pasodoble para el Tren de Salvamento y el tema musical del “entrenamiento” de la película Rocky 1 para el Combinado de estos dos últimos.



Lenguaje verbal

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el sonido y el abecedario
con el las palabras que pienso y declaro
padre amigo hermano y luz alumbrando
la ruta del alma del que estoy amando.*

“Gracias a la vida”, Violeta Parra

El primer registro de identificación que alguien posee es la sonoridad correspondiente a su nombre. Los padres pasan tiempo haciendo combinaciones para que el nombre que acompañará a sus hijos coincida a su gusto con los apellidos (además de implicar un complejo proceso de selección de acuerdo a asociaciones con otras personas y con simbologías). Todos reaccionaremos de por vida, dándonos vuelta innumerables veces en la calle cuando en un grito casual escuchemos sonoridades similares a las de nuestro nombre.

El “timbre” de la voz también es una importante huella de identidad.²⁸ Aunque la genética y la educación actúan para que muchas veces los miembros del mismo sexo de una familia sean confundidos cuando se los escucha en el teléfono, no existen dos personas con el mismo “color” de voz.²⁹ Para los cantantes, el hecho de que no existan dos voces iguales trae buenas noticias, ya que la singularidad de su aporte se basará en construir un estilo a partir de sus propias características. Hay hipótesis que hablan de la influencia del clima en la abundancia de cantantes con registro de bajo en Rusia o de tenor en Inglaterra. Con el tiempo, las personas van formando su personalidad sonora. Se puede hablar fuerte denotando seguridad o extroversión, pero también egocentrismo o insensibilidad al espacio

28 Una madre contó que, aunque le hubiera gustado, no le cantaba a su bebé porque se consideraba muy desafinada, sin pensar que un bebé siempre va a preferir escuchar el timbre de voz de su madre antes que al mejor cantante del mundo.

29 En las películas, los escáneres que verifican la identidad de alguien lo hacen a través de las particularidades de la huella digital, de la retina o de la voz.



sonoro del otro.³⁰ Un hablar bajo puede denotar mesura pero también timidez. Se puede hablar “mucho” y “aturdir” o pausado, con y sin “muletillas” dubitativas (“esteee...”, “¿viste?”, “¿verdad?”, “eeeh”). Se puede hablar “monocorde”, “inexpresivo” o teatralizado, utilizando una amplia paleta hacia los graves y los agudos.

Al igual que en la música, la palabra hablada maneja alturas, ritmos, intensidades y timbres. En los distintos idiomas se combinan los fonemas³¹ hasta llegar a palabras³² y a expresiones que no tienen traducción. Capítulo aparte es el acento correspondiente. Muchas veces las personas que encaran el aprendizaje de otras “lenguas” son atormentados por la pronunciación. Incluso después de décadas de radicación en un lugar, los hablantes de la lengua materna siempre le preguntarán al extranjero de dónde proviene, con el consiguiente fastidio de este, que ya suponía pronunciar bien.

... para quien ha adoptado una nueva lengua, como si eligiese a una madre, para quien ha buscado y amado todas sus palabras, la persistencia de un acento era un castigo injusto. [...]. Debería estar prohibido burlarse de quien se aventura en una lengua extranjera.³³

A pesar de hablar la misma lengua, las personas señalan su procedencia por la marca casi indeleble de los modismos locales y sobre

30 Los dictadores, cuando son militares, hacen sus discursos a la población como cuando le hablan a la tropa. Por su parte, después de la liberación de los presos en 1985, Raúl Sendic daba sus discursos hablando bajo y pausado, como al oído, pegado al micrófono, comunicándose con un hilo de voz con una multitud atenta que parecía estar en torno a un fogón (además, Sendic había recibido un tiro en la boca durante su detención en 1972).

31 Los distintos fonemas que emplea cada cultura pueden dar lugar a interesantes preguntas. Si viéramos una película en silencio, ¿seríamos capaces de distinguir el idioma en que se habla por los movimientos de labios, mejillas, lengua y maxilar? Estos movimientos con sus sonidos específicos, ¿modelan la expresión facial de una persona y se establecen como características fisonómicas de una comunidad?

32 Comunidades indígenas del Amazonas tienen decenas de palabras para nombrar variedades del color verde así como los esquimales tienen otras tantas para nombrar tipos de blanco.

33 Chico Buarque, *Budapest*, Salamandra, Barcelona, 2005, pp. 7 y 119.



todo del “cantito” de la voz. Como corresponde a todo rasgo cultural incorporado, el uruguayo supone que no tiene “cantito” propio, a la vez que puede distinguirlo claramente en quienes provienen de las distintas provincias argentinas, o en los cubanos, los chilenos, los mexicanos, los colombianos o los venezolanos (en algunos casos son acentos conocidos a través de las telenovelas latinoamericanas de habla hispana y que por lo tanto no sufren el doblaje al “español neutro”). Varios acentos se distribuyen en las distintas regiones del país, destacándose los de la zona fronteriza con Brasil (especialmente Artigas, Rivera y Cerro Largo).

Muchas capas arqueológicas se manifiestan en el uso de palabras traídas por inmigrantes africanos o de distintas zonas europeas, incluyendo la presencia indígena.³⁴ En Uruguay, aun sin la pronunciación original, todos paladeamos los innumerables términos guaraníes que se posan sobre la fauna, la flora y la toponimia, así como en nombres de calles o de personas. Como en todo hecho cultural vivo, las palabras y expresiones que emplea una comunidad se modifican y se sustituyen. La Real Academia corre “de atrás” a la lengua, modificando los diccionarios de acuerdo a los cambios que le impone la realidad. Incluso, en ciertos momentos históricos, compositores que empleaban el lunfardo tanguero, como el argentino Enrique Santos Discépolo, tuvieron que soportar la censura oficial.³⁵

Cuando se le pidió a veinte escritores hispanoparlantes que eligieran una palabra de la actualidad de su país, el poeta argentino Juan Gelman eligió “boludo” y argumentó:

Es un término popular y dueño de una ambivalencia hoy. Entraña la referencia a una persona tonta, estúpida o idiota; pero no siempre implica esa connotación de insulto o despectiva. En los últimos años me ha sorprendido la acepción o su empleo entre amigos, casi como un comodín de complicidad. Ha venido

34 Por ejemplo, se ha señalado la influencia de los comechingones en el acento de los oriundos de la provincia de Córdoba, Argentina.

35 A Discépolo le censuraron hasta la palabra “vieja” que fue sustituida por “madre” en “Cafetín de Buenos Aires” de 1949, con música de Mariano Mores: “... si sos lo único en la vida que se pareció a mi vieja...”.



perdiendo el sentido insultante. Ha mutado a un lado más desenfadado, pero sin perder su origen.³⁶

*Vou cantando bem soziño / ate u rancho onde ela mora /
mais si encontro seu marido / securiño vou embora.*

“Contrabandista de frontera”, Pancho Viera

Las variantes del llamado portuñol –PU (portugués del Uruguay) o DPU (dialectos portugueses del Uruguay), “lenguaje de contacto”, entre otras denominaciones–, que se habla o es entendido por los más de 300.000 habitantes que pueblan los departamentos fronterizos con Brasil, se muestra como la más significativa situación de conflicto sonoro en el habla de los uruguayos. En busca de la homogeneidad nacional, ha sido reprimido desde hace más de cien años como “una lengua fea, de gentes feas y de escaso interés intelectual y cultural” o “una lengua ‘apátrida’, ya que va en contra de la opción de lengua común (el español)...”,³⁷ una anacronía del lenguaje. Es un portuñol tan desamparado en su realidad como mucha de la gente que lo habla. Se dan casos en que la maestra no le responde al niño hablante de portuñol hasta que este no lo hace en español, lo que no evita que cuando ella se da vuelta, el niño lo continúe usando con sus compañeros.

Mi madre falava mui bien, yo entendía.
Fabi andá faser los deber, yo fasía.
Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.
Decí para doña Cora que amañá le pago, yo decía.
Deya iso gurí y yo deiyava.
 Mas mi maestra no entendía.
 Mandava cartas en mi caderno,
 todo con rojo (igualsito su cara) y asinava imbaiyo.
 Mas mi madre no entendía.
Le iso para mim hijo y yo leía.
 Mas mi madre no entendía.
Que fiseste meu fio, te dice que te portaras bien
 y yo me portava.
 A historia se repitió por muitos mes.
 Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.
 Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.

36 Citado por el diario *La Nación*, Buenos Aires, 23/10/2013.

37 Luis E. Behares en el prólogo al libro de Fabián Severo: *Noite nu Norte. Poemas en portuñol*, Ediciones del Rincón, Montevideo, 2010



Intonces certo día mi madre entendió y dice:
*Meu fío, tu terás que deiyá la iscuela
y yo deiyé.*

Poema "Trinticuatro" del libro de Fabián Severo
Noite nu Norte. Poemas en portuñol, Ediciones del Rincón, Montevideo, 2010.

En 2010 el poeta artiguense Fabián Severo obtiene el Morosoli de Bronce de la Fundación Lolita Rubial en la categoría poesía por su libro en portuñol *Noite nu norte*. Ya la poesía de los riverenses Agustín Bisio (1894-1952) –en los dos tomos de su *Brindis agreste*–, y la de Olintho María Simoes (1901-1966) –en *La sombra de los plátanos*–, se había animado a sincerarse con su entorno.³⁸ En *Fronteras de Joaquín Coluna*, el montevideano Saúl Ibargoyen Islas había inventado la ciudad de Rivimento (mezcla de Rivera y Santana do Livramento) y en algunos de sus cuentos, Juana de Ibarbourou, como nativa de Cerro Largo, incorporó el portuñol en el habla de algunos de sus personajes.³⁹ Los lingüistas José Pedro Rona, Adolfo Elizaincín o Luis Ernesto Behares, son algunos de los estudiosos del tema. Los músicos riverenses Carlos *Yoni* de Mello y Eugenio *Chito* de Mello, grupos de rock como *Trabuco naranjeiro*, así como el artiguense Ernesto Díaz, defienden a su portuñol natal como una posibilidad estética válida para comunicar sentimientos intransferibles a otras palabras.

Yo nací 'numa' frontera donde se juntan dos 'pueblo'
y se 'fala' misturao con 'sotaque' brasileiro.⁴⁰

"La riverense", *Chito* de Mello

38 Alberto Zum Felde llamará la atención sobre que Bisio "... es el creador de un género de poesía que será preciso hacer conocer: la poesía fronteriza", poesía que tendrá como desafío el sentar las bases de su gramática.

39 Luis E. Behares y Ernesto Díaz: *Os som de nosa terra. Productos artísticos verbales fronterizos*, fhce, Universidad de la República, Montevideo, 1997.

40 Uruguay tiene frontera con Argentina y Brasil. En el primer caso el río Uruguay y sus puentes unen países que hablan una misma lengua. Con Brasil hay frontera seca y fluvial –con y sin puentes–, con países de distinto idioma oficial. Los 45.000 km² y 330.000 habitantes de los departamentos de Artigas, Rivera y Cerro Largo están frente a los 40.000 km² y 500.000 habitantes de los municipios de Río Grande do Sul. Ambos países comparten tres ciudades con frontera seca: Rivera-Santana Do Livramento, Aceguá (Cerro Largo)-Aceguá, Chuy (Rocha)-Chui, y dos ciudades con fronteras fluviales separadas por un puente: Artigas-Quaraí y Río Branco (Cerro



Algunas palabras y expresiones se cuelan a través de las fronteras geográficas (“está salado”, “no descanses”, “estoy afín”, “está demás”, “está propio”, “viste”, “bueno, nada”, etcétera), otras a través de las “fronteras” comunicacionales de la televisión (“*loser*/perdedor”, “what the fuck”, “shit”, “órale”, “pinche”, etcétera) y otras surgen por los cambios tecnológicos (“subir” algo a internet, *googlear*, etcétera).⁴¹ Lentamente, algunos términos pasan de los jóvenes –siempre más maleables para incorporar lo nuevo–, a individuos de todas las edades y estratos sociales. Ciertas nomenclaturas que los niños incorporan vía televisión como “nevera”, “balón”, “cacahuete” o “pastel” –por torta de cumpleaños–, son “corregidas” por el promedio social del habla común.

Por otra parte, las “malas” palabras (que en español comienzan generalmente en consonantes explosivas o tienen erres para saborear) parecen insustituibles para momentos de rabia ya que, salvo en la literatura, los grandes dolores no se expresan con metáforas y cuando nos pegamos un martillazo en el dedo nadie dice “¡Caramba!”. “La puta madre” se refuerza con “la reputa madre” hasta llegar a encadenamientos como “la reputísima madre que lo recontramil parió”, o a variaciones como “te vas al rey de la...”, amplificando la reunión de “lo más sagrado” con “la más antigua de las profesiones”.

El escritor argentino Roberto Fontanarrosa fue invitado al III Congreso de la Lengua organizado por la Real Academia Española (RAE) y allí se extendió sobre el “mal hablado” o “boca sucia” y sobre las llamadas “palabrotas”. Sobre el final de su ponencia, dijo:

A veces hay periódicos que ponen: “El senador fulano de tal envío a la M... a su par”. La triste función de esos puntos suspensivos, realmente el papel absurdo que están haciendo ahí, merecería también una discusión acá, en el Congreso de la Lengua.

Largo)-Yaguaraõ. (Datos tomados de Enrique Mazzei y Mauricio de Souza: La frontera en cifras, Edición de autor, Melo, 2012.

41 A medida que es más fácil la opción de “bajar” películas y series en otros idiomas, se instala el rechazo a verlas traducidas “en gallego”, prefiriéndose verlas “en latino” o subtuladas.



[...] hay otra palabra que quiero apuntar que creo es fundamental en el idioma castellano, que es la palabra “mierda”, que también es irremplazable. El secreto de la contextura física está en la *r* –anoten las docentes– porque es mucho más débil como lo dicen los cubanos: *mieLda*, que suena a chino [...]. Yo creo que ahí está la base de los problemas que ha tenido la revolución cubana, la falta de posibilidad expresiva.

Después de este aporte medular que he hecho al lenguaje y al congreso, lo que yo pido es que atendamos a esta condición terapéutica de las malas palabras. Mi psicoanalista dice que es imprescindible para descargarse, para dejar de lado el estrés y todo ese tipo de cosas. Lo único que yo pediría (no quiero hacer una teoría) es reconsiderar la situación de estas palabras. Pido una amnistía para la mayoría de ellas [...] ... e integrémoslas al lenguaje, que las vamos a necesitar.

Tomado de <<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-43829-2004-11-20.html>> (última consulta: agosto de 2014)

Lenguaje musical

Además de manifestarse en el paisaje sonoro y en el lenguaje verbal, los sonidos y los silencios también devienen lenguaje musical. El sonido de cualquier fuente (trueno, insecto, palabra hablada o cantada, instrumentos musicales), puede ser analizado de acuerdo a su altura, duración, intensidad y timbre, pero la música trabaja con estos parámetros en forma artística. A diferencia de lo que ocurre por lo general en otras culturas, el concepto de arte en occidente⁴² implica la posibilidad de la independencia del disfrute estético en lenguajes como la música, la plástica o la danza, en relación con sus funciones religiosas, medicinales o sociales. El hecho de que esta “sustancia sonora” sea intraducible a palabras, al decir de Ayestarán, es lo que alimenta la idea de que la música es un lenguaje “abstracto”.⁴³ En

42 Como aclara Daniel Vidart en la introducción de su libro *Cuando el Uruguay era sólo un río*, Ediciones B, Montevideo, 2013, el concepto de “cultura occidental” proviene de concederle a Europa la “ubicación cartográfica central en una superficie plana, desvirtuando así la neutralidad cardinal de un planeta esférico...”

43 Lo que lleva a enseñar música a través del síndrome del “poema sinfónico”, donde todo tiene que ser traducido a otra cosa: las flautas son pajaritos, los timbales el llamado del destino, etcétera.



realidad, la música es un lenguaje muy concreto, con una “gramática” específica que va cambiando con el tiempo y la geografía, y es comprensible por la comunidad donde se produce y a la cual está destinada. Esto cuestiona uno de los grandes “lugares comunes” del pensamiento occidental.

Los idiomas de la música

No vemos las cosas como son, sino como somos.

Dicho popular

Cuentan que Lauro Ayestarán solía decir provocativamente en sus charlas: “como todos sabemos, la música es el menos universal de los lenguajes”.⁴⁴ Cuestionaba así la afirmación de los textos de uso en Secundaria que repetían “La música es el más universal de los lenguajes”. Probablemente se refiriera a que aunque es universal (o sea, planetaria) la tendencia de la humanidad a organizar los sonidos y silencios como lenguajes, estos se expresan en múltiples idiomas. Ocurre con el habla y también con la música. El término *idioma* viene del griego y está formado por *idios* –propio, particular– y *ma* –realización, expresión–, o sea “realización o expresión de lo propio o particular”.

En realidad, lo valorado como música cambia también en la historia de la propia área cultural. Si las personas que escuchaban las obras de J. S. Bach en el siglo xviii escucharan en el siglo xx las obras con lenguaje contemporáneo de Arnold Schoenberg o de Edgar Varèse, probablemente no las reconocerían como música.

Por su parte, el idioma musical de un área lejana puede resultar tan extraño como su idioma verbal. Reconocer que alguien habla en alemán no significa que entendamos lo que dice. De la misma manera, tener cierta información para reconocer que lo que escuchamos es música de la India no significa que “entendamos” el lenguaje musical empleado. Son otros los instrumentos que se emplean, su

44 Testimonio de Coriún Aharonián.



timbre y su afinación,⁴⁵ así como la estructura y la función social de lo que se escucha. Incluso pueden variar las grandes “estanterías” en las que las distintas culturas ubican a sus productos musicales. Por ejemplo, la música culta (“clásica” en las bateas de las disquerías) y la popular (incluyendo el folclore entendido como supervivencia de elementos de antiguas músicas populares en contextos contemporáneos) son categorías que existen como tales solo en la cultura occidental y en sus áreas de influencia.⁴⁶

“Perdoná, no presté atención, pensé que el aparato se había roto”, responde un alumno después de que se le pidiera opinión sobre la música vietnamita que había escuchado. Se dice que los pueblos se hermanan fácilmente por el arte y esto puede ser verdad si se trata de países de igual o de distinto idioma verbal pero que pertenecen a una misma área de dispersión cultural. Sin embargo, nos sorprende al enterarnos de que en la cultura tradicional japonesa el luto se lleva de blanco, el sombrero se pone para saludar, el postre se come al principio y se lee de derecha a izquierda y en sentido vertical. Cuando nos acercamos a la música de la India nos sorprende que muchas de las improvisaciones asociadas a los *ragas* o modos tradicionales (tocadas con instrumentos “exóticos” para occidente, como sitar, tabla o tambura) tengan una extensa duración y se interpreten

45 Cada cultura tiene su propio *temperamento* o manera de “afinar”. Esto tiene que ver con la menor “distancia” que se acostumbra usar entre dos sonidos (por “distancia” se entiende la velocidad de oscilación, o frecuencia mínima, entre un sonido y otro). Los trastes de la guitarra occidental ejemplifican la separación en “medio tono”, mientras que los trastes de instrumentos de cuerda de otras culturas, más cercanos entre sí, pueden establecer una separación por ejemplo en “cuarto de tono”.

46 Empleo el término música *culta* en vez del habitual *clásica* de las bateas de las disquerías y de los también confusos *docta*, *erudita*, *académica*, *artística*, *seria*, etcétera. Los términos *culta* y *popular* se emplean aquí como códigos o clasificaciones y no como juicios de valor. En ese sentido, puede existir música popular que sea menos “popular” —cuantitativamente menos difundida—, que otra que pertenezca al código “culto”. Y puede existir música culta de menor elaboración y calidad que otra clasificable como música popular, así como música culta más cercana a los intereses políticos populares que otra que pertenezca al terreno “popular”.



solo en determinada época del año, en determinado momento del día y exclusivamente para cierta conmemoración o festividad.

Es habitual –y hasta una manera posible de disfrutar estéticamente– que las personas intentemos entender al “otro” a través de la conversión a las coordenadas propias, como ocurrió con una pareja que bailaba románticamente una suave música africana para después enterarse que era una marcha fúnebre. Por su parte, un músico hindú, intérprete de sitar, invitado a escuchar a una orquesta occidental comentó que lo que más le había gustado era lo del comienzo, refiriéndose a cuando la orquesta afinaba. Algo similar ocurrió en 1971 con el desprevenido público que en Nueva York aplaudió calurosamente al grupo del sitarista hindú Ravi Shankar luego de que terminara de ajustar sus instrumentos para empezar su presentación en el llamado “Concierto para Bangladesh”. Esto motivó un comentario de Shankar: “Si les gustó tanto la afinación, el concierto lo van a disfrutar aun más”. Parecería que puede existir una “sordera estética” con relación a aquello que está lejano a nuestra posición de observador. Todo depende del auricular a través del cual se escuche.

Música del mundo

La historia muestra que las áreas que constituyeron imperios (egipcio, asirio, romano, japonés, chino, español, inglés, azteca, inca o estadounidense) consideraron que su superioridad en el terreno de batalla no era sino la manifestación de su derecho natural a someter y dominar otros pueblos.

La raza británica es la más grande de las razas dominantes que el mundo ha conocido y no puede cumplir su misión, que es crear el progreso de la cultura humana, si no es merced a la expansión de la dominación inglesa.

Joseph Chamberlain,
ministro de Colonias de Gran Bretaña, siglo XIX

El mundo está casi completamente parcelado y lo que queda de él está siendo dividido, conquistado y colonizado. Pienso en esas estrellas que uno ve en lo alto en la noche, esos vastos mundos que nunca podemos



alcanzar. Anexaría los planetas si pudiera. A menudo pienso en eso. Me pone triste verlos tan claros y sin embargo tan lejanos.

Cecil Rhodes, colonizador británico,
citado en Antonio Negri y Michael Hardt: *Imperio*,
Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 199

En 1851 se inaugura en Londres la primera “exposición universal”. Las muestras no europeas expuestas (incluidas las musicales) correspondían a los pabellones de las colonias. A las exposiciones se las llamaba “universales”, así como se llama “universal” al La 440 del diapasón con el que Europa enseñó a afinar a su manera. Para el pensamiento eurocentrista lo “universal” es lo propio. Son habituales los comentarios de viajeros europeos en el sentido de que en los territorios conquistados no existía música “propiamente dicha”. Con paternalismo, el modelo occidental dominante considera toda diferencia cultural como “atraso” necesitado de progresar hacia el modelo “civilizado”. La diferencia, entendida como lo típico y pintoresco es fijada como *lo* folclórico, que se vuelve inamovible y repetitivo, para uso turístico.⁴⁷

En las últimas décadas, el término globalización genera la ilusión de un mundo democráticamente interconectado. Pero globaliza quien puede, no quien quiere. Por razones ideológicas y comerciales el mundo en el que vivimos no promueve el conocimiento de los distintos idiomas musicales en su propio contexto. La rica música de Asia, África u Oceanía, así como la indígena del continente americano, sigue siendo mayoritariamente desconocida.

En los sesenta –vía Inglaterra–, pinceladas sonoras de la India viajaron por el mundo a través de Donovan o The Beatles. A través de Estados Unidos llegaba la sudafricana Miriam Makeba⁴⁸ con su

47 En un reportaje realizado a jóvenes chinos, estos mencionaban el año 1985 como el del comienzo de la “modernidad” musical en su país. Fue el año en que el grupo Wham! de George Michael y Andrew Ridgeley realizó su primera gira en China a partir de las nuevas políticas de acercamiento con occidente implementadas por Deng Xiaoping.

48 Makeba, expulsada por el apartheid sudafricano se había radicado en EEUU con el apoyo de Harry Belafonte.



“Pata pata”, mientras el dúo formado por Paul Simon y Art Garfunkel grababa con letra del primero y con el nombre de “El cóndor pasa”, una melodía tradicional peruana incluida en una zarzuela probablemente compuesta por Daniel Alomía Robles en 1913. De África también se conoció la “Misa Luba del Congo”.⁴⁹ La conversión de las músicas citadas a las coordenadas del área donde se iban a vender fue un procedimiento lógico de mercado. También era lógico que las compañías discográficas no se mostraran interesadas en músicas cuyas sonoridades fueran “incomprensibles” para el gusto del público occidental, al punto de hacerlas invendibles. Hasta el día de hoy, lo habitual es que conozcamos las músicas de otras áreas culturales solo después de pasar por el “salón de maquillaje” metropolitano, donde se amortiguan sus diferencias con el añadido de instrumentos y climas occidentales.

Giro sentimental

Hola, cómo estás. No esperaba encontrarte acá. Pero bueno, me alegra que hayas venido. Siempre tuve... una cierta simpatía por vos. Y podría tener más, si fueras un poco más simpática. El problema creo que está en tu boca. Sí, a ver, estirate el labio de abajo un poquito para la derecha. Ahí está. Una grampa por favor. Sí, ahí. Traten de fijarla bien. A ver, sonreíte. Sí, no está mal. Pero el labio de arriba está muy grueso, rebajale un par de milímetros. No, tanto no, animal. Bueno, ponete un poco de cortisona. A ver, sonreíte. Fenómeno. Ahora levantá un poco la cabeza. Mucha pera, tenés. Tomá, pasate un poco de esto, vas a ver cómo te redondea. Después ponete crema, ¿sabés? Si no se te irrita. A ver, mirame. Tapate los ojos. Sí, ¿ves? Ahora tenés una sonrisa interesante. Ta, podés cerrar la boca. Ponete de perfil que te quiero ver

49 Editada en disco en 1958, la “Misa Luba del Congo” fue resultado del trabajo evangelizador del padre belga franciscano Guido Haazen y consistió en la incorporación de estilos de música del Congo a distintas partes de la liturgia, cantadas a la manera local por un conjunto denominado Los Trovadores del rey Baudouin, o sea del rey Balduino, en ese momento monarca de Bélgica. A comienzos de los sesenta la “Misa Luba” llega al Río de la Plata y provoca la creación de la “Misa Criolla”, o sea textos litúrgicos musicalizados por Ariel Ramírez a partir de géneros del folclorismo argentino que serían grabados originalmente por el grupo Los Fronterizos.



el largo de la nariz. Mmmm. Tomá, colócate esto, que te mide la profundidad de las narinas. Bárbaro. Te vas a tener que rebanar toda la parte de afuera del cartílago. Ahí va. Dale un poco más. Perfecto. Ahora dale un empujoncito al tabique. A ver de frente. Justo. Ahí. Sacate el pelo de la boca que no te veo bien. Che ¿a vos no te sobra un pómulo? Ah, no, está bien. Pero apretate el de la derecha un poco para adentro. El otro también, si no quedás muy chupada. Ahí está bien. Genial. Así me estas empezando a gustar. No mucho, pero... Mirá para allá, ¿a ver? Tomá, masticá este chicle que quiero ver cómo te queda la cara en movimiento. ¿Sabés que estás mal sentada? No, así no, ponete más en el borde. Juntá las piernas. Vas a tener que hacerte un injerto acá, porque no se te juntan del todo. Por ahí va bien. Che, qué caderas que tenés. Me parece que estoy sintiendo algo. Ah, no, creo que me equivoqué; hay que subirte un poco más la nariz. Pero no te la tuerzas. Servite, esto es para que te peles las cejas. Ahora dejátelas crecer pero hasta la mitá, nada más. No, te pasaste, retrocedé. Ahí, ahí está bien. Qué mona. A ver ahora las orejas. Están bien, tenés lindos pabellones; hay que correrlos un poquito, nada más. Tomá, mirate en el espejo. ¿Tas quedando no? Creo que estoy sintiendo algo por vos, aunque todavía no sé qué es. Vení, acercate. No, tanto no, bestia. Dejame ver... date vuelta. Vas a tener que raparte, para poder poner este suplemento. Sabés que... estoy empezando a gustar de vos. Es extraño, nunca había sentido esto. Subí los brazos. Bajalos. No, hay algo mal, tienen que llegar hasta acá. Ah, no, es un problema de dedos, me parece. Tomá, probate éste. ¿Te queda cómodo? A ver, cerrá la mano. ¿Está bien? Bueno, recogete el pelo que te quiero analizar el cuello. Ah, no, no, esto está todo mal. Agachate. Vas a sentir un pequeño dolor, pero no te asustes que no es nada. Ahí está, perfecto. Se te notaba demasiado la yugular. Ahora dejate el cerquillo. Arrimate. Mordé, a ver. Cruzá los dientes que te tengo que ajustar el paladar. Ahí va, ¿ves? Ahora es otra cosa. ¿Sabés que me gustás mucho? Ah, no, esperá, quedate un poco quieta que se te torció el codo. Ponelo a ciento ochenta grados y tenelo así un ratito. Estoy un poco... confundido; creo que te amo. ¿A ver? No, todavía no. Siento algo pero creo que no es amor. Te quiero como amiga. Tomá, quemate esa verruga. No, el lunar dejateló. No, mejor pasátelo para el otro lado. Mirame. Qué divina. ¿Qué tenés que hacer hoy de noche? No, esperá, te falta lijarte las rodillas. Te conviene doblarlas, así te das cuenta mejor. Bueno, está bien. Ahora tratá de adelgazar. De acá, sobre todo. Seguí. Dale un poco más. Creo que me estoy enamorando. ¿A ver?



Mírame. Lástima tu color de ojos, pero no te los cambies, porque ya no serías vos. Yo te prefiero así, como sos.

Leo Maslíah⁵⁰

A partir de la década del ochenta el término *world music* fue el usado para diseñar el nicho de mercado que abasteciese al público occidental interesado en otras culturas. Artistas de música rock y pop europeos y estadounidenses comenzaron a incorporar ritmos y otros elementos africanos, árabes o hindúes, incluyendo músicos de esas regiones que por lo general tocaban y bailaban detrás de la estrella roquera. Con genuino interés, destacados artistas como Paul Simon, David Byrne, Peter Gabriel o Joe Zawinul, comenzaron a escanear el mundo desde la cima del mercado metropolitano para elegir insumos musicales y crear a partir de ellos. Por otra parte, como ocurrió con el guitarrista estadounidense Ry Cooder al producir al Buena Vista Social Club, ricas experiencias musicales que existían en mercados débiles pasaron a ser conocidas internacionalmente cuando el mercado del área metropolitana se fijó en ellas. Esto no cuestiona el natural proceso de creación por mestizaje ni la posibilidad de que se logren buenos resultados musicales por su intermedio, pero señala la imposibilidad de que, al igual que lo que ocurre con los bienes económicos, el intercambio de los bienes culturales entre áreas dominantes y dominadas se dé en condiciones de igualdad. Las excelencias de Frank Sinatra serán conocidas mundialmente pero no ocurrirá lo mismo con las de Alfredo Zitarrosa. Más allá de su buena voluntad, de su sincera admiración y vocación para la difusión y apoyo de la cultura producida en áreas dependientes, la ubicación de estos artistas en las estructuras de poder (y por lo tanto de recaudación) hace que las materias primas musicales de esos países sean generalmente depredadas igual que las del agro o la minería.

50 Publicado en *Teléfonos públicos*, Monte Sexto, Montevideo, 1987; *La miopía de Rodríguez*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994; y *La bolsa de basura*, Menosata, Montevideo, 2009. El texto fue modificado en cada publicación, así como en versiones utilizadas en escena.



Era un mago del arpa. En los llanos de Colombia no había fiesta sin él. Para que la fiesta fuera fiesta, Mesé Figueredo tenía que estar allí, con sus dedos bailaderos que alegraban los aires y alborotaban las piernas.

Una noche, en algún sendero perdido, lo asaltaron los ladrones. Iba Mesé Figueredo camino de una boda, a lomo de mula, en una mula él, en la otra el arpa, cuando unos ladrones se le echaron encima y lo molieron a golpes.

Al día siguiente, alguien lo encontró. Estaba tirado en el camino, un trapo sucio de barro y de sangre, más muerto que vivo. Y entonces aquella piltrafa dijo, con un resto de voz:

—Se llevaron las mulas. Y dijo: —Y se llevaron el arpa. Y tomó aliento y se rió: —Pero no se llevaron la música.⁵¹

Mesé Figueredo conservó su música, pero, muchas veces, esta también se constituye en una mercancía pasible de ser robada.

Se pueden robar melodías puntuales como en el caso de la canción “Taj Majhal” del brasileño Jorge Ben que transformada en “Do you think I’m sexy” fue un éxito masivo de Rod Stewart en 1978.

Se pueden robar canciones enteras a través de proyectos bien montados como en el caso de la saya boliviana “Llorando se fue” de los hermanos Gonzalo y Ulises Hermosa, grabada por el grupo Los Kjarkas en 1982 y transformada posteriormente en la exitosa “Lambada”, en 1989, pero ya firmada por los europeos Olivier Lorscheid y Jean Karacos.⁵² Se puede dar el robo material, físico, como el realizado por el dúo francés Deep Forest⁵³ de la voz de Afunakwa, campesina que el musicólogo Hugo Zemp registrara en 1973 en un disco de la Unesco. Perteneciente

51 “La música” en Eduardo Galeano: *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, Ediciones del Chanchito, Montevideo, 2012, p. 336.

52 Tema estudiado por Coriún Aharonián como “Un caso tipo” en su artículo “La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América latina” incluido en el libro *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Tacuabé, Montevideo, 2001.

53 Tema estudiado por el investigador inglés Steven Feld en su artículo “Una nana dulce para la música del mundo”, incluido en *Revista Internacional*, n.º 5, Música Oral del Sur, Junta de Andalucía, 2002.



a la comunidad Baegu de las Islas Salomón, Oceanía, Afunakwa fue grabada cantando para su bebé una canción de cuna tradicional que en el disco figura como “Rorogwela”. Cuando la canción fue editada en un CD documental, Deep Forest usó la voz de la mujer incorporándole batería, coros, teclados y efectos sonoros para después incluirla con el nombre de “Sweet Lullaby” en su primer disco de 1992. Acusados de plagio por Zemp y de ser insensibles a los sentimientos de una persona que en su pobreza escuchaba por la radio su voz inserta en un producto musical que generó enormes ganancias, manifestaron que esa era “música del mundo” y que además la “intérprete” venía de un lugar donde no había sociedad de autores, concluyendo que, en adelante, el tema lo tenía que tratar con los abogados de Sony Music, la transnacional editora del disco.

Puede darse la utilización de “gestos sonoros” desguazados de su contexto como Madonna reproduciendo climas de música pigmea en su canción “Sanctuary”,⁵⁴ Joe Zawinul reproduciendo el canto de pescadores de la Polinesia en “In The Same Boat”⁵⁵ o Michael Brook mezclando música del cantante paquistaní Nusrat Fathet Ali Khan con el canto gutural de monjes tibetanos en “Sweet Pain”.⁵⁶

Un aviso del sello especializado Ilio publicado en 2002 en la revista estadounidense *Keyboard* ofrece el álbum de cinco CD-ROM *Vocal planet*, al precio de 399 dólares, que incluye “voces femeninas y masculinas de Colombia, Perú, Brasil, los Balcanes, los países nórdicos, el Cercano Oriente, India”, aclarando que “libres de pago de derechos”.⁵⁷

Estados Unidos toma la batuta

Una de las estrofas que no se cantan –por lo que funciona como una especie de “letra chica”– del extenso texto que Francis Scott Key

54 Del disco *Bedtime stories*, 1994.

55 Del disco *Black Water* por The Zawinul Syndicate, 1989.

56 Del disco *Night Songs*, 1995.

57 Citado por Coriún Aharonián en su artículo “Tradición y futuro, y la ética del componer” incluido en *Hacer música en América Latina*. Tacuabé, Montevideo, 2012.



añadió en 1814 a la melodía de una antigua canción inglesa⁵⁸ y que con el nombre de “Star Spangled Banner” fuera oficializada en 1931 como himno nacional de Estados Unidos, dice: “Luego conquistar debemos cuando nuestra causa sea justa [...]. Y la bandera estrellada triunfante ondeará [...]”.⁵⁹

La posguerra muestra a una Europa destruida y a un Estados Unidos floreciente en sus industrias, incluida la audiovisual. En 1929 el cine incorpora el sonido. En el Río de la Plata las orquestas llamadas “características” empiezan a ser conocidas también como “la jazz” e incluyen *shimmies* y *fox trots* en sus repertorios. En Uruguay, en 1950 se crea el Hot Club de Montevideo y en 1953 la Peña del Jazz. La novedad de la industria del dibujo animado se mostrará como una vía atractiva para generar pautas tempranas. Se establecen estereotipos sonoros para representar distintos escenarios visuales. En 1930, en el dibujo de Disney “The Chain Gang” aparece un tema musical que se reiterará en adelante como *leitmotiv* de contextos de dolor y de opresión. Son las primeras cuatro notas de la melodía tradicional rusa conocida como “Los remeros (o barqueros) del Volga”, grave y dramático canto de trabajo para trabajadores forzados que tiraban de cuerdas arrastrando barcos entre canales. O sea, “música rusa”, que será identificada con lo

58 El hecho de que tenga como base la melodía de una antigua canción popular inglesa permite que sea cantada en distintas versiones, situación habitual en la música popular. Por su parte, los himnos latinoamericanos, casi siempre herederos de la tradición operística italiana, encuentran resistencias a realizar modificaciones en algo que nació escrito en partitura y que proviene de una matriz “culta” con reglamentaciones formales para su interpretación.

59 El concepto del “destino manifiesto” que EE. UU. tiene de sí mismo se ha ido actualizando. Según Abraham Lincoln “la última y mejor esperanza sobre la faz de la tierra”; según la Escuela Nacional de Guerra del Pentágono en 1974, “En este mundo nuestro cada vez más pequeño, todas las sociedades, todas las culturas, están comprometidas en una inevitable competencia por el predominio y la supervivencia. Quienes van a moldear el mundo del mañana son aquellos que son capaces de proyectar su imagen [...] y un modo de contemplar la literatura y el arte apropiados para nuestra civilización” (citado por J. Collins, reproducido por R. Wallis y K. Malm, y luego por C. Aharonián (“Música, revolución y dependencia en América Latina”, en *Hacer música...* o. cit.).



“malo” en el contexto de la Guerra Fría. Otros estereotipos se usarán para imágenes de Hawai (anexada por EE. UU. en 1898 y destinada a servicios turísticos), de medio oriente, etcétera.

En 1941 los estudios Disney atravesaban una crisis con huelgas e incertidumbre por la pérdida de mercados en una Europa sumergida en guerra. El Departamento de Estado de los EEUU ofrece financiación para que el propio Disney y un equipo de dibujantes realicen un viaje por América Latina. La finalidad es la de realizar una película como parte de la política de “buena vecindad” que EEUU estaba implementando. El resultado es el cortometraje *Saludos amigos*, protagonizado por el Pato Donald y Goofy (Tribilín, en la época) que se estrenó en América Latina en 1943.⁶⁰ La siguiente película se llamará *Los tres caballeros* y será estrenada en México en 1944 y en EE. UU. al año siguiente. Los protagonistas iban a ser Donald, Mickey y Goofy, pero, nuevamente enmarcada en la política de “buena vecindad”, se sustituyó a los dos últimos personajes por el brasileño Pepe Carioca y el mexicano Panchito el Gallo.

Mientras tanto, también a pedido del Departamento de Estado, las compañías discográficas estadounidenses promueven que sus artistas graben temas latinoamericanos. Louis Armstrong hace una versión de “El Choclo” (Ángel Villoldo) rebautizada como “Kiss of fire” y de “Adiós muchachos” (César Vedani y Julio C. Sanders) rebautizada como “I get ideas” (ambas figuran como compuestas por sus versionadores, lo que generará los correspondientes reclamos autorales). Especial éxito tuvieron las versiones realizadas por el cantante Nat King Cole grabadas en Cuba con el acompañamiento de la orquesta de Armando Romeu (hijo). Entre 1958 y 1962 se editarán tres discos y Cole –que cantaba por fonética y al que se le pidió que no corrigiera la fuerte pronunciación inglesa de palabras como “Cachitou miou” porque sonaba simpática a los oídos latinoamericanos– será recibido

60 Entre la acción y la reacción que generan todos los procesos culturales, este viaje fue el motivador para que el dibujante Pepo (René Ríos Boettiger), ante el disgusto frente al tratamiento que se le daba a los personajes chilenos, creara el personaje Condorito, que junto a Cantinflas en el cine o al Chavo del Ocho en televisión, forman parte de los personajes latinoamericanos que condensan un modelo de humor pícaro y popular.



como representante cultural por los embajadores estadounidenses a su llegada a los países del Cono Sur.

Voy al *shopping* con mi hija para comprarle una camiseta.⁶¹ En el local me dicen que solo tienen con estampados en inglés. Llevamos una que dice *sweet dreams*. Vamos a *McDonald's* y pide una *McBacon*. Por los parlantes suena el grupo *One Direction* desde radio *Disney*. Decidimos ir al cine a ver *Toy Story 3* y en la sala sigue sonando *One Direction*. Cuando volvemos a casa ella va a su cuarto y enciende el televisor en *Cartoon Network*. Prendo el equipo de audio y me doy cuenta de que los botones para ecualizar los distintos tipos de música dicen *rock pop jazz classic*, y no hay ninguno que diga *tang murg milong candom*.⁶²

Múltiples ejemplos –con intencionalidad clara o simple resultado de la inercia del proceso establecido– se sucederán. Es así que los niños de varios países cantan actualmente la melodía de una canción patriótica de Estados Unidos conocida como “Yankee doodle” aplicada a la canción central de la serie de dibujos conocida en español como el Dinosaurio Barney.⁶³

El naciente rock estadounidense comenzó a proyectarse a través del cine (*Salvaje*, 1954; *Rebelde sin causa*, 1955 y *Semilla de maldad*, 1956), la radio y el disco (incluyendo la independencia en la escucha adolescente promovida por inventos como la radio a transistor y el combinado radio-tocadiscos). Mientras Elvis Presley se transformaba en el ícono blanco que filtraría el “salvajismo” roquero negro, en

61 Inaugurado en 1985, Montevideo Shopping fue el primer Shopping Center rioplatense. Se inscribe dentro de la tendencia a crear espacios de mercado con formatos similares para un consumidor promedio a nivel mundial (“plaza de comidas”, microcines, sala de entretenimientos, sistemas de vigilancia). Caminando por el shopping las personas transitan por una escenografía que tiende a ser “neutra”, correspondiente a un “verdadero hombre de ninguna parte”, al decir de la canción “Nowhere man” de Lennon y McCartney.

62 La venta de equipos con *preset*, o sea con algún tipo de estándares sonoros ya incorporados y decididos por la industria, abarca por ejemplo los ritmos y los “timbres” preestablecidos en los órganos eléctricos.

63 Incluye una sugestiva letra: “Barney es un dinosaurio que vive en nuestra mente / y cuando se hace grande es realmente sorprendente”.



1961 el venezolano-mexicano Enrique Guzmán con sus Teen Tops realizaba las primeras versiones en español de canciones roqueras de éxito. “Good Golly Miss Molly” de Little Richard se transformará en “La plaga” y “Bonny Moroni” de Larry Williams se transformará en “Popotito”. Las sexuadas letras originales se vuelven inofensivas y añiñadas. La emisión de voz ronca (*grounge*) de Enrique Guzmán inaugurará una estética novedosa para América Latina, que será incorporada por ejemplo por el cantante Eduardo Franco de Los Iracundos y que cierto público asociará con lo juvenil y moderno hasta el día de hoy. Las distintas etapas de la música estadounidense e inglesa comienzan su firme camino para instalarse en la “nostalgia” de nuestro continente al ser incorporadas por sucesivas generaciones, hasta que los *oldies* del norte pasan a ser vividos como propios por buena parte del mundo. En música popular, la “nostalgia” de muchas personas se sueña en inglés, así como la de la música culta se sueña mayoritariamente en alemán, un poco en italiano, un poco en francés.

Es habitual que las personas conserven una fuerte relación afectiva con la música que escuchaban en su juventud. Con la mejora de los archivos sonoros, este natural sentimiento tuvo su correlato en la industria de los *oldies*. Según el investigador de tango Boris Puga “las personas de mayor edad asocian la música que los representa con la de su juventud. ‘En mis tiempos...’, dicen, como si los del presente no fueran sus tiempos”.⁶⁴ Pero cuando una radio anuncia un nuevo programa de *oldies* todos damos por descontado que allí no se va a escuchar a Carlos Molina, Romeo Gavioli o Pedrito Ferreira. Los países de mercado pequeño no obtienen mucho dinero reeditando su propio pasado, así que tienden a olvidarlo. El mundo entero consume los *oldies* de los grandes mercados metropolitanos. Se pierde así la posibilidad de alimentar la memoria, con un público informado y músicos que mantengan la continuidad cultural conociendo la identidad que pretenden reelaborar.

64 En *La historia de la música popular uruguaya, 1960-1989*, Parte 1. Quince capítulos para televisión con dirección de Juan Pellicer.





SEGUNDA PARTE

EL SER HUMANO EN CONTEXTO

La tentativa que te propongo: [...] permanecer despierto.

René Daumal

La búsqueda de claridad en los patrones que determinan nuestros pensamientos, acciones y sentires, se manifiesta tanto en el plano individual como en el social. A comienzo del siglo xx el psicoanálisis desarrolla el concepto de inconsciente. Previamente, un famoso escrito de la literatura política alertaba: "... del mismo modo en que no se puede juzgar a un hombre por la idea que tiene de sí mismo, tampoco se puede juzgar a una sociedad en transformación por la conciencia que tiene de ella".⁶⁵

Desde la semiótica, el psicoanálisis, la sociología, la lingüística, el estudio de las mentalidades e incluso la etología, hay distintas búsquedas complementarias para referirse a esta dificultad de colocarse a uno mismo como sujeto de estudio –del pensador que se piensa a sí mismo–, incorporando la variable del propio pensamiento condicionado. Enrique Pichon-Rivière, creador de la psicología social, hablaba del *esquema conceptual referencial operativo (ECRO)*, o sea el *hombre en situación*.

El sujeto no es solo un sujeto relacionado, es un sujeto producido. No hay nada en él que no sea la resultante de la interacción entre individuos, grupos y clases. [...] El ECRO [...] es un instrumento de aprehensión de la realidad. [...] las relaciones sociales son la materia prima con la que se construye un modelo

65 Carlos Marx: "Prólogo a Contribución a la crítica de la economía política", 1859 en *Páginas escogidas de Marx para una ética socialista*, recopilación de Maximilien Rubel, Amorrortu, Buenos Aires, 1974, p. 74.



destinado a poner de manifiesto aspectos ocultos de esa realidad observada, enriqueciendo la perspectiva.⁶⁶

Desde la etología se estudian la conducta, el instinto, las pautas que guían la actividad innata o aprendida de las diferentes especies animales, destacándose el concepto de impronta por el cual el individuo recién nacido establece relaciones emocionales y profundas con lo primero que ve moverse (*imprinting*).⁶⁷ Desde la sociología se utilizan conceptos como *ideología* y *enajenación* o *alienación*. En el lenguaje común, la acepción que se le da al término ideología es la de “sistema de ideas”, pero en la literatura política se habla de ideología como “sistemas de codificación de la realidad” (reglas de comportamiento, conceptos y estéticas, incluidos en estructuras articuladas que funcionan como coordenadas para pensar, actuar y sentir). Estas estructuras se instalan en la persona como verdades establecidas a través de un largo período de formación de hábitos sin pasar necesariamente por su conciencia. Ningún “sistema de ideas” (ideología de acuerdo a la primera acepción), incluidas sus seguridades de manual, está exento de ser analizado en cuanto a sus inevitables condicionamientos conceptuales (*ideológicos*, según la segunda acepción).

O sea, ni un individuo ni una sociedad son solo lo que piensan o dicen ser. El intento de comprender los patrones de conducta que guían nuestra vida cotidiana –y que a veces reproducimos aun cuando nos resulten dañinos– se hace a través de un *proceso dinámico* que se desarrolla en forma *no lineal, contradictoria, colectiva y de frentes múltiples*. Lo mismo ocurre con la comprensión del funcionamiento de una sociedad. La progresiva “toma de conciencia” de aspectos de la realidad que se muestran confusos, sean de la propia psiquis como

66 Vicente Zito Lema: *Conversaciones con Enrique Pichón-Riviére sobre el arte y la locura*. Timerman Editores, Buenos Aires, 1997, pp. 197 y 109.

67 *Imprinting*, palabra inglesa que habla de impresión, impreso, marca o señal, y es la teoría más famosa de las desarrolladas por Konrad Lorenz (1903-1989). El zoólogo austriaco estudió cómo la cría de un ave no reconoce instintivamente a los miembros adultos de su propia especie y nace predispuesta a seguir a la primera cosa móvil con la que se encuentre, sea la madre, otro miembro de su propia especie y hasta un individuo de otras especies, estableciendo vínculos duraderos con cualquiera de ellos.



de lo político, constituye un *proceso permanente* y no una *revelación instantánea*. El camino es colectivo, porque el “otro” es el que puede percibir sin dificultad nuestro “lunar en la nuca”, aquello que escapa inevitablemente a nuestra visión. El individuo *en situación* (incluido el militante social) precisa de los “otros” para completar una visión de la realidad que es siempre parcial por estar inevitablemente *contaminada* por su ubicación en la trama social. La ideología imperante en cada época traza los rasgos generales sobre los cuales se arma el imaginario social. Los consensos se elaboran a través de procesos complejos de construcción de legitimaciones sociales. Las personas son instruidas a través de la educación institucional y familiar, de los medios masivos, etcétera, incorporando estructuras de cómo pensar, actuar y sentir, que se reproducen automáticamente.

A fines del siglo XVIII, Toussaint Louverture, conductor en Haití del primer proceso de independencia de Latinoamérica, se hace retratar a la usanza del dominador francés. Esto no cuestiona sus deseos de independencia, sino que habla de la dificultad para trascender profundamente aquello que se combate con convicción y valentía.



Toussaint Louverture⁶⁸

68 Alguien puede ser muy valiente y coherente al mantener sus principios a pesar de ser cuestionables. En esto hay que distinguir la manipulación que implica la mera propaganda, de las profundas redes ideológicas que la sustentan y que son compartidas por quienes planean la propaganda. La publicidad desplegada por el nazismo explica su necesidad de mostrarse como la mejor opción para el futuro de la humanidad, la ideología explica



Un sistema injusto debería ser fácilmente percibido. Sin embargo, no solo esto no ocurre, sino que precisamente los que lo sufren podrían llegar a defenderlo por la fuerza. En la década del sesenta la militancia de izquierda identificaba “tomar conciencia” solo con reformular el discurso político. El militante ingenuo pensaba que por el mero hecho de haber tomado conciencia de la explotación y de la dominación económica, las relaciones con el mundo se volvían transparentes. Sin embargo, por haber sido formado y tener que actuar dentro de la “realidad instituida”, también él se mueve con una mezcla de conciencia verdadera y mistificada que no puede evitar tener un carácter fragmentario y condicionado históricamente. La deformación de varios intentos de cambios sociales en la historia –con todo el sufrimiento y la frustración que conllevan– mostraron que una sociedad no ha cambiado si no lo hace en forma integrada en distintos aspectos.

Las creencias, el arte, las reglas de comportamiento, el discurso político, conforman una trama de lenguajes que se articulan, compiten, asocian y yuxtaponen con lógicas y tiempos propios.⁶⁹

Si bien la “trama de lenguajes” está intercomunicada y echar luz sobre uno de ellos puede ayudar a comprender los otros, en cada rubro se asienta en forma diferente lo considerado como correcto. Las preferencias estéticas, por ejemplo, relacionadas con el tipo de información cultural recibida, terminan vinculándose complejamente con nuestra personalidad. Pueden incluso continuar ligadas a una formación retrógrada a pesar de haber ocurrido un cambio en nuestro ideario. Esto explica la existencia de artistas o militantes

su convicción de que estaban en lo justo. Los versos del himno nazi dicen: “La bandera en alto [...] Millones llenos de esperanza [...] el día rompe para el pan y libertad”. Es parte de la letra que Horst Wessel escribiera para la melodía que se constituyó en el himno del Partido Nacional Socialista Alemán, “Die Fahne hoch” (“La bandera en alto”). Los textos de los himnos se parecen al reclamar sacrificios para pelear por el honor de la raza o el país considerados como “elegidos”. Se puede morir peleando en filas opuestas en apasionada defensa de palabras como pueblo y libertad.

69 Oscar Landi: “Cultura y política en la transición hacia la democracia”, *Revista Nueva Sociedad*, n.º 73, Buenos Aires, julio-agosto de 1984, p. 66.



políticos de izquierda que se expresan con un discurso verbal progresista pero que hacen o prefieren un arte conservador.

A pesar del pedido de Daumal en la cita del comienzo, “permanecer despierto” todo el tiempo es imposible. Pero permanecer dormido también. El estrés producido por una realidad insatisfactoria lleva a soñar, imaginar y proyectar otra realidad, tan palpable y viva en el deseo como la que consideramos inamovible por ser la instituida.

Acepciones de la palabra cultura

*Todos somos ignorantes y sabios,
solo que ignoramos y conocemos distintas cosas.*

Dicho popular

En el concepto de cultura coexisten varias acepciones que las personas utilizan de acuerdo al contexto. Veamos frases sacadas de un artículo periodístico sobre un escritor que visitaba Uruguay.

1. “Viajó y conoció otras culturas”.

Antropología. Aquí la palabra cultura se menciona en su sentido *antropológico*, que refiere a los códigos en la forma de pensar (reflexión), hacer (prácticas) y sentir (gustos, emociones, arte) que tiene cada comunidad.

2. “Forma parte de la gente de la cultura y se ha destacado en ese ámbito”.

Arte. Aquí se habla del campo de las artes; el artículo estaba dentro de la “sección cultura”.

3. “Es una persona de mucha cultura”.

Conocimientos. Aquí la palabra corresponde a su origen etimológico, el latino *colere*, y tiene carácter *cuantitativo*, el “cultivo” de conocimientos, por el cual una persona “culta” es la que ha leído muchos libros, ha conocido países, sabe idiomas, etcétera. Por extensión, se habla de *cultura física, cívica* y, humorísticamente, *alcohólica* (tener el “conocimiento” que da la práctica de tomar sin marearse).

De este pequeño cuadro se derivan algunas reflexiones. Si mezcláramos las acepciones diciendo que “es una persona de gran cultura” que “se ha destacado en el ámbito de la cultura” y que “viajó y



conoció otras culturas”, se produciría cierta confusión debido a las distintas acepciones que tiene el término.

Cuando los colonizadores (en relación con las sociedades conquistadas) o los Estados (en relación con ciertos sectores de sus pobladores) hablan de “llevar”, “acercar” o “difundir” la cultura, surge la pregunta de quién decide los contenidos que supuestamente los demás necesitan, ya que de acuerdo a la acepción antropológica no existe pueblo o estrato social que no tenga “cultura”, o sea costumbres, ritos o tradiciones propias.⁷⁰

Al igual que en el significado de las tres líneas que aparecen en el ideograma chino que refiere al amor, en muchas culturas aparece la añoranza de la unidad de pensamiento, sentimiento y acción. Es la noción de un ser humano íntegro que piensa lo que hace, dice lo que piensa y siente lo que dice. De acuerdo al sentido antropológico, tanto un individuo como una sociedad cambian en profundidad solo cuando lo hacen en todos esos aspectos. Los intentos educativos (y hasta los procesos revolucionarios) que no logran esto, fracasan.

Las tres acepciones de cultura presentan valoraciones sesgadas ideológicamente por los juicios de valor utilizados. Por ejemplo, para el pensamiento occidental demuestra “más cultura” ponerse aretes en el lóbulo de las orejas en vez de usarlos en el cartílago de la nariz, o hablar francés en vez de quechua, o escuchar música “culto” en lugar de “popular”.

“Los pueblos africanos han logrado despegar culturalmente”, decían en un documental televisivo, mientras se mostraba a niños que ya no se formaban en los cantos comunitarios de su pueblo, sino que ahora tocaban al piano, trabajosamente, “clásicos” europeos.

En una clase de alfabetización con campesinos del nordeste brasileño, un “animador” en la línea de Paulo Freire tuvo una buena idea ante la apatía de los “alumnos” que no hablaban porque decían no saber nada ya que “nunca habían estudiado”:

70 Los proyectos de “inclusión cultural” o “inclusión financiera”, desplegados en varios países hacia los estratos medios y bajos, plantean la pregunta de a qué modelo se los quiere incluir. Por su parte, desde el año 2006 el Ministerio de Educación y Cultura de Bolivia cambió su nombre a Ministerio de Culturas y Turismo. El plural es muy significativo.



El animador fue al pizarrón, hizo una línea de arriba para abajo y comenzó un juego con ellos. “Bueno, voy a hacer una pregunta: ¿qué es la dialéctica socrática?”. Nadie supo responder, entonces él hizo una raya y dijo: “Un punto para mí. Ahora –continué–, ustedes me van a preguntar alguna cosa relacionada con su mundo”. Todos comenzaron a reír y uno hizo una pregunta: “¿Qué es la pesca de cultivo?”. El animador no sabía, entonces anotó del otro lado un punto para ellos. Y así continuaron hasta que tuvieron tres o cuatro rayas de cada lado.⁷¹

La educación formal selecciona y sistematiza los conocimientos a ser transmitidos y, como vimos, sus contenidos no escapan a la determinación ideológica sino que son condicionados por ella. Las personas y las sociedades reproducirán la noción de qué es lo importante en arte y en otros ámbitos de acuerdo a las coordenadas ideológicas de su formación.

Cultura “popular” y “cultura”. Cultura de masas

El tipo de estratificación social surgida en el capitalismo hace que en distintas ramas (medicina, arte, gastronomía, etcétera) se haya desarrollado una historia paralela de conocimientos académicos y populares: doctores y “curanderos”, religiones oficiales frente a “supersticiones”, música culta y popular. Históricamente, existe una ambigüedad en relación con “lo popular” que oscila entre adjudicarle una sabiduría ancestral o pensarlo como portador de conocimientos residuales a los que progresivamente habría que “elear” hacia lo académico.

El experto estadounidense en música medieval Thomas Binkley comenta que ya en el siglo XVI el estudioso alemán Konrad von Zabern: “previene contra el canto a la manera de la gente de campo o, como él dice, a la manera de los rústicos, o sea nasalizar y chillar en los agudos [...]”.

En el disco *Música e instrumentos de Europa medieval y renacentista del Studio der Frühen Musik*, Tacuabé, T/M4, 1973.

71 “O desafio da educação na Nicaragua”, *Revista Proposta*, n.º 19, p 36, Seminario del Viceministerio de Educación de Nicaragua, 1985.



Giovanna Daffini fue una cantante popular, campesina del Valle del Po en el Norte de Italia, que hizo conocer la versión original del “Bella Ciao” (canto tradicional de los cultivadores del arroz) que se hiciera famosa en la versión de los guerrilleros partisanos que peleaban contra los nazis. Invitada a cantar en la Radio y Televisión Italiana (RAI) se le sugirió que cambiara su manera campesina de pronunciar la letra *a*. Giovanna Daffini se negó a cambiarla y por lo tanto a cantar. Giovanna Marini, música de formación académica, contaba esta anécdota, agregando que sugerirle a Daffini que cambiara su pronunciación era “un problema político discriminatorio”.

En el Museo Horacio Quiroga de Salto hay un texto del escritor Enrique Amorim sobre su colega que dice:

La urna en que se guardan sus restos, tallada en una noche, cosa inaudita, por el gran Stephan Erzia, nunca se pagó, no es porque alguien se haya quedado con el dinero, no, es porque esas cosas todavía no se pagarán mientras no se reconozca el valor del trabajo artístico y se siga dando premios a las comparsas en carnaval.

Una destacada pianista de conciertos de nuestro medio comentó en un reportaje: “Uno de nuestros problemas culturales es que se escucha más murga que música”.

Un cantor popular dijo en una entrevista:

Estudí técnica académica en la guitarra para refinar la milonga de payador tocándola con todos los dedos de la mano derecha en vez de básicamente con el pulgar como es tradicional.

Sin embargo, como el proceso de “refinamiento” tiene que ver con las coordenadas de cada rubro, probablemente el resultado sería una milonga de payador “embrutecida”, sin la fuerza y las sonoridades características producidas por el fuerte dedo pulgar.

Un músico que escribía las partituras correspondientes a arreglos musicales de grupos de carnaval comentó que se sentía extraño cuando al tratarse de un candombe ponía encima de las notas los habituales términos italianos de expresión como *appassionato con fuoco o molto*



maestoso, y decía que quizás correspondía encontrar otras más apropiados como *con polenta* o *con garra*.

Se han cuestionado algunas políticas civilizatorias a la europea que actualmente persisten en Latinoamérica, llevadas adelante por gobiernos progresistas. En San Ignacio de Moxos, Amazonia boliviana, en nombre de la música y de la salvación de los indios de la pobreza, se ha formado una orquesta y escuela a la que concurren cientos de jóvenes. Se intenta reproducir la experiencia de las misiones jesuíticas, o sea, sustituir el genocidio físico por el cultural enseñando a tocar flauta dulce Yamaha en vez de, por ejemplo, la quena. Por su parte, en Chiapas, México, jóvenes violinistas cubanos se instalaron solidariamente para enseñar a tocar el instrumento a músicos del lugar. Los indígenas que habían adaptado durante siglos como forma de resistencia las técnicas clásicas del violín a su propia música empezaron a cambiarlas por la de la escuela soviética que era la aprendida por los cubanos.

Coriún Aharonián: "La enseñanza de la música y nuestras realidades", conferencia para el *Seminário iberoamericano de educação musical e inclusão social*, San Pablo, noviembre de 2009

En uno de sus libros, Carlos Real de Azúa hace una apreciación musical sobre las expectativas de la europeizada educación uruguaya de comienzos del siglo xx:

Probablemente Batlle, Frugoni, los progresistas del 900 creyeron que los hijos del tanguero de sus tiempos escucharían a Beethoven y a Schubert; no es probable que hayan sospechado que los hijos, los nietos de aquellos oírían los pueriles productos de la 'nueva ola' y que los cultores del tango clásico posarían casi como intelectuales.

Carlos Real de Azúa: *El impulso y su freno*, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 179, Montevideo, 2009, p. 116.

Hay pocos estudios sobre los canales paralelos, las formas de actuar y pensar engendradas por lo llamado popular, con una historia al costado de la oficial, escondida y obvia a la vez.

No solo lo que viene del pueblo se contamina y deforma, también el pueblo deforma y resignifica los "grandes temas" del amor y la pasión, profana las formas narrativas y erige las vidas



marginadas en modelos de hombría [...]. Estamos ante otra literatura que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla [...]. Pero quizás resulte todavía más escandaloso afirmar, sin nostalgias populistas, que en esa cultura de la taberna y los romanceros, de los espectáculos de feria y la literatura de cordel, se conservó un estilo de vida en el que eran valores la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patronos pudieron amordazar.⁷²

Toda la filosofía de los “excesos” a la cual el poder tenía desconfianza –las “malas” palabras, la risa, ironía, lo grotesco, el erotismo, el ocio, la insolencia, el juego– pasa a tener un determinado tratamiento dentro de los marcos de la lógica capitalista. Cuando el desarrollo de los medios de comunicación permitió crear una industria cultural masiva, esta nació en complicidad con los gustos populares trabajando desde dentro de ellos a partir de las revistas de historietas, la música popular, la cultura de las narraciones orales (transformadas primero en folletines por entregas y después en radioteatros, telenovelas y películas de aventuras). En el siglo xx se desarrolla la llamada “cultura de masas”, que se alimenta en lo artístico de la natural necesidad lúdica de las personas y de la búsqueda de la evasión frente al permanente estrés de la deshumanización. Es así que la función de esparcimiento que también cumple el arte (*esparcir, di-vertir, dis-tender, entre-tener*) muchas veces predomina en la cultura de masas en relación con otras de sus facetas vinculadas al conocimiento, a la expresión y a la transformación de la realidad (el arte como un “adelanto” en su *entre-sueño* de lo que “debiera ser”).⁷³

72 Jesús Martín-Barbero: *De los medios a las mediaciones*, Pili, Barcelona, 1987, pp. 108-109.

73 “El futuro dirá que habrá un tiempo en el que seremos capaces de renunciar a todas las artes como las conocemos hoy, pues entonces, la belleza alcanzando su madurez, habrá llegado a una realidad tangible. Cuando la conciencia humana haya madurado al punto de que las contradicciones sean percibidas dentro de su unidad complementaria, cuando el sentido de la vida



Generalmente la cultura de masas banaliza el uso de las distintas pulsiones humanas, tanto las expresadas dentro de las matrices culturales “populares” como las del terreno “culto” o “ilustrado”. Aclaremos que la circulación cultural que existe en el capitalismo hace que se hable de “cultura de masas” o “cultura popular” solo por razones analíticas. El “saber popular”, no se puede ver desligado de una teoría del conflicto en la que no existen conocimientos puros.

Se debe a una caracterización inadecuada de lo popular, entendido como el conjunto de gustos, hábitos sensibles o intelectuales “espontáneos” del pueblo, sin discriminar lo que representa sus intereses y lo que los aparatos estatales y privados inocularon en las masas a través de la educación escolar y comunicacional.⁷⁴

Una imagen muy gráfica da cuenta de que existe cultura de la “cadera para arriba” y de la “cadera para abajo”.⁷⁵ Es en los “bajos” del cuerpo, de una ciudad o de los instintos, donde se localiza la “barbarie” que habría que “civilizar”.⁷⁶ Para ir al infierno se desciende así como al paraíso se llega por elevación. El estereotipo establece que los estratos “bajos” solo conciben al hecho musical a partir de lo bailable y de las emociones terrenales, mientras los estratos “altos” se sientan a escuchar concentrados, con el puño en el mentón, el cuerpo inerte, la mirada hacia las alturas, como lo expresa el segundo tomo del libro *Apreciación musical*, que fuera utilizado en Secundaria.⁷⁷

no sea más considerado trágico y cuando el arte haya sido total y plenamente integrado en la vida, estaremos pronto a dispensar el arte en su sentido tradicional, pues en ese tiempo futuro todo será arte. Entonces, de modo general, el arte sería universalmente una utilidad siempre presente y por esta razón no sería más designado como ‘arte.’ (Piet Mondrian, 1872-1944)

74 Néstor García Canclini: *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*, Materiales para el debate contemporáneo, ClaeH, Montevideo, 1986, p. 12.

75 “Los que tienen cultura de cadera para arriba hacen lo mismo que los que la tienen de cadera para abajo, solo cuando se emborrachan”, decía Jesús Martín-Barbero en el IV Taller Latinoamericano de Música Popular, Colombia.

76 Proceso estudiado para nuestro país por José Pedro Barrán en su libro *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2 tomos, p. 199.

77 M. García Servetto: *Apreciación musical*, tomo II, Mosca Hnos, Montevideo, 1958.



Sin embargo, y siguiendo con la metáfora, el ser humano está formado tanto con lo que tiene caderas arriba como con lo que tiene caderas abajo. Pero no son estas partes tal como están, contaminadas por la historia de su separación en el capitalismo, las que hay que unir, como no se pueden unir los cuerpos deformados en la sala de espejos de un parque de diversiones.

Múltiples apropiaciones, préstamos y transformaciones hacen que haya que valorar en cada contexto aquello que pueda servir a los intereses populares. No existe un listado de hechos que *son* cultura popular. Según Antonio Gramsci, lo popular, lo que se ubica verdaderamente a favor de los intereses populares no es una esencia sino que se presenta como un “uso social”.

Ni las clases, ni los objetos, ni los medios, ni los espacios sociales tienen lugares sustancialmente fijados de una vez para siempre. Lo decisivo será examinar su uso y la relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura.⁷⁸

El concepto de “usos sociales” rige también para el sistema que toma todo lo que le sirve y lo inserta en su lógica comercial. Cuando los canales de televisión privados pasan conciertos de “clásicos”, los títulos de presentación son generalmente: “Música desde los jardines

78 N. García Canclini: *¿De qué estamos hablando...?*, o. cit., p. 18.



de Viena”, “Música para soñar”, “Música desde las ruinas de...”. Se busca que la música culta tradicional pase a ser atractiva para el gran público enmarcada en una visión romántica dentro de las reglas del espectáculo. También a las ediciones fonográficas se les da un envoltorio de música popular: “Clásicos ligeros”, “Éxitos de Vivaldi”. Todo se ve a través de un velo transformado por el mercado de consumo.

Generalmente, las políticas públicas se enfrentan al difícil dilema de trascender la visión elitista (“la gente necesita...”) que busca “elevar” la cultura de las personas hacia los valores eurocentristas incorporados (y cuidado cuando el poder de los líderes políticos les permite transformar sus gustos en decretos) y la visión populista (“la gente pide...”) que presenta las lógicas dificultades para discriminar los verdaderos intereses populares de las deformaciones que el mercado ha insertado en ellos.

La identidad

La identidad cultural es un *concepto funcional*, ni bueno ni malo en sí mismo. Toda sociedad tiene características que considera positivas y que son las que promueve como patrimonio a conservar. Pero también carga con rasgos negativos enquistados que forman parte de su acervo.

La preocupación por la identidad cultural es de índole *ético-política*. El concepto de identidad cobra su importancia a partir de la tendencia de los centros de poder a imponer su visión del mundo para homogeneizar mercados.⁷⁹ Estandarizar la forma en que la

79 Homogeneización no absoluta sino hegemónica, en términos de Antonio Gramsci, donde las cuotas de diferencia y variedad se permiten, siempre y cuando no cuestionen el dominio político y económico central. “Una clase es hegemónica no en tanto logra imponer una concepción uniforme del mundo al resto de la sociedad, sino en cuanto logra articular diferentes visiones del mundo en forma tal que el antagonismo potencial de la misma resulte neutralizado”. Ernesto Laclau en *Política e ideología en la teoría marxista, capitalismo, fascismo, populismo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1986, citado por Tulio Hernández en *Usos teóricos y usos comunes: lo popular y la investigación de la comunicación*, Gustavo Gili, México DF, 1987, p. 17.



humanidad piensa, actúa y siente, permite estandarizar la producción de mercancías. En ese sentido, la cultura se convierte en un espacio estratégico y defender lo bueno de la identidad para construir la diferencia pasa a tener un valor ecológico.

Toda identidad cultural es de formación *mestiza*. Desde que el ser humano comenzó a derivar de la zona correspondiente al actual continente africano, todas las culturas se desarrollan en el mestizaje, más allá de las fantasías de pureza racial. La música popular del continente americano se construyó a partir de la fusión entre las músicas europeas, las músicas indígenas y –a partir del oprobioso tráfico de esclavos fruto del genocidio indígena– las músicas negras africanas. Estas tres vertientes son muy complejas en sí mismas, al punto de que cada una de ellas reúne varios idiomas musicales. El poder dominante del Reino de Castilla, que llegó a las costas americanas en 1492, cargaba con la conmoción cultural que implicó en enero de ese mismo año el triunfo sobre los moros en Granada y en marzo la expulsión de los judíos. A su vez, numerosas eran las culturas autóctonas en nuestro continente y numerosas las naciones africanas de donde provenían los inmigrantes forzados. A sangre y fuego la cultura europea se convertirá en la hegemónica, o sea la que articule a las demás en favor de sus intereses. La música popular del continente se desarrollará entre resistencias, acriollamientos y mestizajes de las tres vertientes. En el transcurso del siglo xx, Estados Unidos, convertido en un nuevo centro de poder, sumará su influencia.

La identidad cultural es *heterogénea*. Aunque hablemos en singular no existe *una* identidad. En el terreno musical, abarca distintas expresiones que a las personas les resultan reconocibles y propias de acuerdo a los “gustos” generados a partir de su ubicación en la trama cultural. Sobre gustos hay mucho escrito. La impronta de los cinco sentidos se alimenta desde el nacimiento con sabores, olores, imágenes, sensaciones de piel y también con sonidos y silencios. El área cultural y el lugar geográfico de pertenencia, el estrato social en el que se haya nacido, la época histórica, la ascendencia, edad, sexo, así como la exposición a los medios de comunicación y a la educación



formal, nos brindan pistas que permiten entender desde dónde se construyen los gustos personales y grupales.

Por sus especiales características, la música es un lenguaje de gran importancia para la construcción de la identidad tanto social como individual. Las preferencias pueden unir o separar. *¿Cómo les puede gustar “eso”!*, dicen los jóvenes de los adultos y viceversa, pero también los militantes de izquierda en relación con los seguidores de la música tropical, o los “metaleros” sobre los amantes de las baladas y viceversa. Cuando escuchamos una música “incomprensible” que proviene de otra cultura o un estadio lleno cantando una canción que no conocíamos de un grupo del cual no teníamos noticia, constatamos que nuestra realidad no es *toda* la realidad. La conmoción ante esta comprobación es una de las cosas que lleva a cerrar filas y generar “tribus” con aquellos que sienten lo mismo, defendiendo así la propia personalidad, la propia psiquis, de posibles cuestionamientos que abrirían caminos inexplorados y atemorizantes. La instalación del “gusto” prescinde por supuesto del análisis del proceso que le dio origen y, muchas veces, al decir de Antonio Gramsci, “no se trata de un esnobismo diletante sino de algo profundamente sentido y vivido”.⁸⁰

80 “He leído la observación del historiador Seeley de que en su época la historia de la independencia norteamericana atrajo menos la atención que la batalla de Trafalgar, los amores de Nelson, los episodios de la vida de Napoleón, etcétera. [...] lo barroco, lo melodramático parecen a muchos hombres del pueblo unos modos de sentir y actuar extraordinariamente fascinantes, unas formas de evasión de todo lo que consideran inferior, mezquino y despreciable en su vida y en su educación para entrar en un esfera mas selecta, de sentimientos elevados y de nobles pasiones. Debe recordarse que no se trata de un esnobismo diletante sino de algo profundamente sentido y vivido”. A. Gramsci: “Observaciones sobre el folclore”. En *Cultura y literatura*, Ediciones Península, Madrid, 1967, p. 342.



... camina con cuidado porque caminas sobre mis sueños.⁸¹

Real o fantaseada, se cuenta la historia de un poblado chileno donde se trabaron las primeras parabólicas destinadas a transmitir programas de cable. Solo se recibían películas de vaqueros del oeste norteamericano subtituladas. Al tiempo viajaron sociólogos interesados en estudiar a una población que había cambiado sus hábitos, desde las bebidas que se tomaba en los bares, hasta la instalación de una industria de sombreros a lo *cowboy*, incluyendo modismos en el habla y nuevas formas de caminar y de pararse.

Entrevistada en la calle por un canal de televisión sobre la conmoción que estaba produciendo la visita al país de una estrella de rock internacional, una persona manifestó: “no sé por qué los jóvenes no se inclinan por escuchar música bien nuestra, como la cumbia”.

Una destacada profesora de música dijo con relación a una comparsa de candombe que concurría a un congreso internacional en nombre de Uruguay: “A mí no me representan”, manifestando su preferencia por alguna orquesta demostrativa de que en Uruguay se podía hacer “tan buena música como en Europa”.

El mozo se acercó a un conocido pintor que lagrimeaba en una mesa del bar.

—¿Qué le pasa, maestro?

—No es nada. Me emocioné con la pintura de la pared.

—Pero maestro, ¡si ese paisaje es un cuadro común que se compra en cualquier lado!

—Es verdad, pero estuvo frente a mí en la cocina de mi casa durante toda la infancia.⁸²

81 William Butler Yeats (Irlanda, 1865-1939): “Si tuviera los bordados tapices del cielo / tramados con luz dorada y plateada, el azul y lo tenue / y los oscuros tapices de noche, luz y penumbra, / extendería los tapices bajo tus pies. / Pero yo, que soy pobre, solo tengo mis sueños / y he extendido mis sueños bajo tus pies; / camina con cuidado porque caminas sobre mis sueños”.

82 Historia anónima publicada en una revista de “variedades”.



Los “gustos” se llegan a defender apasionadamente porque forman parte de la estructura de nuestra personalidad. La música con la que bailaba una pareja cuando se conoció, con la que festejó su casamiento o un cumpleaños, pasa a ser algo más que sonidos para entrelazarse con vivencias íntimas. En realidad, las personas van cambiando sus “gustos”, pero esto ocurre en forma inadvertida, ya sea por el transcurso de las modas y de la edad (solemos vernos en fotos antiguas con peinados o ropas que ahora nos resultan vergonzosos) o por cambios cualitativos en la manera de pensar y sentir. Al ser paulatinos, estos cambios se descubren como una revelación, con “extrañeza”: “¡Pensar que antes esto no me gustaba!”. Considerados como el último rincón de lo subjetivo, no se piensa en ellos porque, al decir de José Pedro Barrán, son “los que permiten pensar”.

En principio, los docentes o diseñadores de políticas públicas se enfrentan a la advertencia del poeta de caminar con cuidado sobre los valores y gustos que forman parte de los “sueños” de alguien. Este respeto es dialécticamente diferente al concepto de “tolerancia”, generalmente pasivo y que implica un “uff, te tolero” sin avanzar en la comprensión del “otro”. Pero ser respetuosos de la impronta cultural de cada persona o sociedad no quita la necesidad de tratar de entender críticamente los patrones que la gestaron y la siguen construyendo. La representación romántica de los gustos como pertenecientes a una natural “espontaneidad” olvida que se construyen condicionados desde el nacimiento por las coordenadas del sistema social en el que se está inserto. Es especialmente en torno a la música que esta visión romántica ha dificultado la producción de conocimiento.

La identidad es *móvil*. Habitualmente se emplea la fórmula de que a la identidad hay que *conservarla* y *defenderla*, pero por lo general se olvida que, en tanto hecho cultural vivo, también hay que *construirla*. El comprensible temor personal y social a que cambie y se *desmezca* 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 las raíces se desarrollan en tallos, ramas, flores 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. Ayestarán hablaba de la polca como un “clarísimo ejemplo de adaptación al medio ambiente de una especie foránea”.⁸³ “Lo nuestro” es un concepto dinámico en permanente construcción.

La identidad se construye *desde el presente*. Muchos autores han señalado el peligro de viajar hacia un pasado real o idealizado –indigenista, negro o mestizo– para representárselo como contemporáneo. Pero “la historia nunca desanda”⁸⁴ y el futuro se construye a partir del hoy. Por supuesto que tan riesgoso como quedarse *en el pasado* es quedarse *sin pasado*. Conocer lo hecho es la condición para poder modificarlo con fundamento.⁸⁵ La dialéctica entre pasado y presente es casi una relación compositiva donde hay que buscar un equilibrio entre redundancia y novedad. Tanto los creadores en arte como los dedicados a cambiar la sociedad se enfrentan a las mismas dudas que provoca toda intervención en un hecho cultural: cómo proponer transformaciones sin que se pierdan la frescura y las particularidades de lo transformado; cómo hacer para que permanezcan sus contenidos válidos sin esclerosarse en modalidades de museo. Es la relación entre forma y contenido en la continuidad: quiero que en mí aparezcan los lunares y la forma de caminar de mi abuelo, pero no quiero ser mi abuelo.

Las contradicciones entre *lo que viene de afuera y lo de adentro* y entre *lo del pasado y lo del presente*, expresan *falsas oposiciones* que no se resuelven optando por una de las partes. No importa tanto el origen de las influencias sino el “uso social” que se haga de ellas.⁸⁶

83 Lauro Ayestarán: *El folklore musical uruguayo*, Arca, Montevideo, 1967, p. 50.

84 Cergio Prudencio: *Hay que caminar sonando*, Artelibro, La Paz, 2010, p. 110.

85 A partir del “pasado útil” según Carlos Vaz Ferreira en términos de T. S. Eliot; “del gaucho hay que tomar solo lo bueno”, según las enseñanzas que Atahualpa Yupanqui recordaba de su padre.

86 Numerosos conceptos han acuñado históricamente los estudiosos del tema para evitar el simplismo de pensar que una forma de conservar la identidad



Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros, dice una famosa frase de la filosofía del siglo xx.

Plantearnos a la identidad⁸⁷ como un concepto móvil nos abre la posibilidad de participar de su construcción en forma consciente.

Proyectos y azares de la identidad

*[Se trata de] conocernos, justamente, a nosotros mismos,
y ustedes saben muy bien
que conocerse a sí mismo es comenzar a mejorarse.*

Lauro Ayestarán

Algunas de las costumbres culturales adquiridas por una comunidad tienen que ver con el flujo de las modas circunstanciales y otras pueden ser cambios profundos en el formato social. Algunas son elaboradas como proyectos privados o estatales, otras fueron frutos del azar. Todas nos confirman que el ser humano es producto y productor de una historia que le pertenece.

Los azahares

Aún hoy circulan las fotos del dirigible alemán Graf Zeppelin sobrevolando majestuoso la ciudad de Montevideo el sábado 30 de junio de 1934 como demostración del poderío tecnológico del III Reich. Ya que el combustible no alcanzaba para descender en Montevideo, su comandante decidió tener un acto de cortesía con nuestro país lanzando un ramo de flores cuya destinataria era la primera dama del dictador Gabriel Terra. El intento se hizo cuando sobrevolaban la casa de gobierno pero, como era de esperarse, falló, y las flores cayeron sobre una casa particular en la calle Juan Carlos Gómez (quien,

es ignorar lo que llega de afuera. Ya en 1928 el brasileño Oswald de Andrade proponía el término *antropofagia*: “comer” todo lo que llega, asimilarlo y generar productos propios. En los setenta el antropólogo argentino Rodolfo Kusch habla de *fagocitar* lo que llega para incorporarlo a lo propio.

87 Siempre conviene recordar que la que está en construcción es la identidad de la especie humana. El concepto de Estado nación tal como lo concebimos en los últimos doscientos años, y en el que pensamos cuando hablamos de estos temas, no constituye más que una etapa histórica.



coherentemente, había sido ministro de Relaciones Exteriores) y nunca llegó a manos de la primera dama. ¿Serían azahares los que, como regalo del cielo, terminaron adornando la mesa de un hogar equivocado? ¿Habrán quedado como un hecho imborrable en la memoria familiar?

En 1955 una epidemia de polio se cierne sobre Uruguay. Los lugares de estudio interrumpen sus clases y el carnaval se suspende. Dos dinámicos empresarios de espectáculos carnavalesos llamados Dalton Rosas Riolfo y Emilio Riverón buscan alternativas para continuar con su trabajo. Se les ocurre recorrer bares y otros lugares contactando payadores y otros artistas para proponerles actuar por todo el país. La resultante es lo conocido como Cruzada Gaucha o Gran Cruzada Gaucha, que revitalizó el movimiento payadoril.

En 1921 Andrés Chazarreta realiza en el teatro Politeama de Buenos Aires el histórico espectáculo que será para los porteños el primer contacto con los ritmos folclóricos del noroeste argentino. En 1950 se promulgan los decretos nacionalistas del gobierno de Juan Domingo Perón que establecen cupos a favor de la emisión de películas, teatro y música nacionales. En ese mismo año Antonio Tormo vende millones de discos con la canción “El rancho e’ la Cambicha” (de Mario Millán Medina). Ya hacía varias décadas que Atahualpa Yupanqui venía construyendo un rico cancionero. La editora discográfica RCA elige en especial aquellos ritmos del noroeste argentino. La importancia de la industria audiovisual de ese país condicionará el mercado uruguayo y latinoamericano. Comenzaba la preparación de lo que a fines de la década, entre zambas y chacareras argentinas, signaría la impronta de varias generaciones de buena parte del continente.

En 1959, tanto Anselmo Grau como Rubén Lena están en el exterior. El primero realizando un corto viaje para actuar como músico en Chile y el segundo radicado por un año en San Cristóbal, Venezuela, becado al igual que su esposa por el Centro Interamericano de Educación Rural. Grau interpretaba fundamentalmente temas del folclorismo argentino y Lena constataba que en las reuniones con



otras delegaciones él y sus compatriotas solo sabían entonar juntos “Uruguayos campeones...”. A su retorno se pondrán a trabajar en la tarea de seguir desarrollando un cancionero local. Por su parte, Lena volverá con grabaciones de canciones venezolanas que serán interpretadas por Los Olimareños a partir de su segundo disco. Este dúo registrará más de veinte joropos y pasajes. Hasta el día de hoy esto llama la atención a los latinoamericanos y especialmente a los venezolanos.

En 1950 le pidieron al pianista Walter Alfaro un tema para promocionar la Vuelta Ciclista del Uruguay.⁸⁸ Alfaro trabajaba en radio *El Espectador* y recordó una canción del estadounidense Rudy Vallee llamada “Betty la colegiala” (“Betty Co-ed”) interpretada por la banda de la marina de ese país. Después de encontrarla en los archivos de la radio, le encargó a Víctor Soliño que escribiera una letra sobre esa melodía. Usaron como base una parte instrumental del registro de la propia banda a la que se le añadieron las voces del personal de la radio como coro, la voz solista del tenor Alejandro Giovanini y la melodía silbada, como solución al comprobar que la letra de Soliño no cubría toda la parte instrumental. En adelante, todo el Uruguay tendría una melodía para silbar en situaciones asociadas al ciclismo.

En 1963, The Beatles editan *With The Beatles*, su segundo larga duración. La tapa muestra la famosa fotografía en blanco y negro de Robert Freeman en la que el lado izquierdo de las caras de los integrantes del grupo está en sombras. En 1966 Alfredo Zitarrosa edita *Canta Zitarrosa*, lo que sería su primer larga duración. La tapa muestra la también famosa fotografía en blanco y negro de Jaime Niski en la que el lado derecho de Zitarrosa se encuentra en sombras. Muchos hablaron de una moderna estética *beatle*. Por su parte, Niski cuenta en entrevistas: “hubo un contratiempo porque uno de los focos se quemó y tuve que sacarla con uno solo”. La foto de Alfredo, serio y a media cara, se sumó a las imágenes identitarias de los uruguayos.

88 <http://es.wikipedia.org/wiki/Marcha_de_la_Vuelta_Ciclista_del_Uruguay>.



En 1854 comenzó en Europa la llamada Guerra de Crimea en la que se enfrentaron los ejércitos de Gran Bretaña, Francia, Turquía y Cerdeña contra Rusia. Fue quizás la primera en la que un fotógrafo registró los hechos.⁸⁹ Pero esta guerra tuvo otras connotaciones para el Río de la Plata. Por Francia combatían los regimientos zuavos (de la colonia argelina) cuyo pantalón bombacha del uniforme fue el que se generalizó entre los ejércitos aliados. Como la guerra duró solo tres años, Francia le ofreció a Juan José de Urquiza, presidente de la Confederación Argentina, la venta de cien mil bombachas que habían quedado sin usar. La compra se hizo y la cantidad de prendas llegadas equivalían a la cantidad de habitantes de Montevideo y Buenos Aires sumados. En adelante, la bombacha se mantendría como una prenda de uso *tradicional* en ambos países.



Combatiente zuavo. Tomado de <<http://1.bp.blogspot.com/-UKdHAROW624/UZmbmkWMD9I/AAAAAAAAADl/nFL-rywI5ecI/s1600/Francois+d+Rochebrune.jpg>>

Pero las costumbres adquiridas también pueden ser resultado de proyectos.

Eduardo Galeano cuenta cómo en el siglo XVIII el Rey de España decidió que todas las indígenas de América Latina tenían que vestirse

89 La historia menciona a Roger Fenton, fotógrafo en esta guerra, como un pionero en registros bélicos. Posteriormente, Mathew Brady cubriría la Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865) y Javier López con Alberto del Pino (Bate & Co.) la de Paraguay contra la Triple Alianza (1865-1870).



y peinarse como en ciertas comunidades españolas. A las guatemaltecas y bolivianas se las peinó con raya al medio y se les impusieron largas polleras, a la usanza de las andaluzas. Hasta hoy es su atuendo “tradicional”.

Ángel Rama escribe que en el año 1894 Elías Regules, además de editar sus *Versitos criollos*⁹⁰ (después rebautizados como *Versos criollos*), “procedía a una de las operaciones más exitosas de nuestra vida cultural” inventando “la tradición”.⁹¹ Junto con otros 32 orientales el 25 de agosto funda la Sociedad Criolla, primera entidad tradicionalista de América Latina. En el evento actuó la compañía ecuestre gimnástica y acrobática Podestá-Scotti que se automencionaba como “la iniciadora de los dramas criollos”. Representaron el cuarto y quinto actos de un drama de Julián Giménez evocando la pintura conocida como “El desembarco de los Treinta y Tres” que Juan Manuel Blanes había concluido pocos años antes, en 1877. Dice Rama que seguramente se habrá bailado el pericón que, a sugerencia de Regules, se había incluido en el Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez⁹² con el agregado de la emotiva figura formando el pabellón nacional, también sugerencia de Regules. Días después, el 2 de setiembre, unas 250 personas desfilarían por 18 de Julio con atuendos criollos dirigiéndose a una quinta para festejar el nacimiento de la Sociedad con un asado con cuero. En los árboles había carteles colgados. Uno de

90 Elías Regules, de 33 años y joven decano de la Facultad de Medicina, continuaba la línea iniciada por Bartolomé Hidalgo de escritores que, sin ser gauchos, hacían literatura gauchesca. Según la visión de Lauro Ayestarán, Hidalgo inaugura la etapa “gauchipatriótica” (1810-1820) que después pasará a ser la “gauchipolítica” durante la Guerra Grande (1820-1851), hasta llegar a la década del sesenta del siglo XIX con el Fausto de Estanislao del Campo y a la del setenta del mismo siglo con *Los tres gauchos orientales* de Antonio D. Lussich y Martín Fierro de José Hernández. Lauro Ayestarán: “Prólogo” a *Versos criollos*, en *Textos breves*. Volumen 196 de la Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas, Montevideo, 2014, p. 202 y 203.

91 Ángel Rama: *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Arca, Montevideo, 1995, p. 173.

92 A partir de 1889 el pericón se bailarían sustituyendo al gato en el Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez (obra que se considera la iniciadora del teatro rioplatense, desde 1884 como pantomima y a partir de 1886 como teatro hablado).



ellos decía: “Está prohibido hablar de política y de religión”. Rama concluye:

La gauchesca, que naciera de una peleadora y valiente vocación política, se arrancaba este diente mordaz para lograr una unanimidad evocativa, admirativa, estética en último término.⁹³

A mitad de los ochenta Jaime Roos –con el grupo Repique– y José Carbajal El Sabalero, comienzan una serie de actuaciones conocidas como *candombailes*. Buscaban que los uruguayos bailaran masivamente candombe y también murga. Los músicos se asombraron de cómo los jóvenes disfrutaban e incorporaban rápidamente los movimientos de ambos géneros. Se abrían nuevas posibilidades para salir a bailar, además de las que ofrecían la música tropical, el rock, las baladas o el tango. El intento fue muy exitoso mientras duró.

Los músicos que en Uruguay mantienen el formato de cuarteto de guitarras (tres guitarras y un guitarrón) se resisten a tocar con los instrumentos enchufados (con micrófono incorporado), debido al timbre “latoso” o metálico que resulta y que modifica la estética o cualidad sonora.

93 Ángel Rama: *Los gauchipolíticos...*, o. cit., p. 174



TERCERA PARTE

LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

“Esquema conceptual referencial” y música

—*¿Siente que en el proceso de enseñar se transmite algo más que información y técnica?*

—Un montón de cosas, nunca se trata sólo de información. Se transmite mucho de lo que es tu aproximación a la música, tu sistema político, tu nivel de conciencia, tu profundidad espiritual, tu integridad, y muchas cosas como ésas. La información es la parte fácil de la educación.

—*¿Cuál cree que es el factor más importante en la enseñanza de la música?*

—Enseñar el sentido y el significado que tiene. Las cosas tienen un sentido y un significado, y uno tiene que enseñar y mostrar esos sentidos y significados.⁹⁴

El paso del tiempo desnuda la falsedad de ciertas creencias. La certeza medieval de adjudicarle forma plana a la Tierra o de considerarla como el centro estático en torno al cual gira el universo, se enseñaba como parte del sistema de ideas de la época. Hoy en día se sigue usando en muchos liceos el planisferio del mundo en la versión de Gerard Kremer, conocido por su nombre latinizado en el sugestivo *Mercator* (Mercader), donde la línea del Ecuador está corrida y Europa se proyecta más grande de lo que es frente a los continentes conquistados.⁹⁵

Los libros de enseñanza oficiales se han constituido en material de análisis retrospectivo frecuente por parte de los investigadores

94 Entrevista de Iván Krisman a Wynton Marsalis en *La Diaria*, viernes 20 de marzo de 2015.

95 Las posteriores y tardías proyecciones alternativas de Peters en 1942 y Robinson en 1962 son menos usadas.



en cultura ya que, transmiten conceptos que en su momento fueron avalados formalmente por las instituciones académicas.

El libro recomendado como texto por las autoridades de enseñanza secundaria del Uruguay para estudiar geografía⁹⁶ y utilizado desde fines de los años treinta hasta comienzo de los setenta enseñaba:

- “Los indígenas australianos. Estos figuran entre los hombres más feos y físicamente peor dotados del mundo.”⁹⁷
- “El indio mexicano. Los mestizos o leperos se van corrigiendo de su indecencia y vagabundez: es gente asquerosa, sucia y aficionada a la embriaguez.”⁹⁸
- “El cholo boliviano es [...] inclinado a la mentira y, frecuentemente también, inclinado al vicio...”⁹⁹
- “África austral. Los bosquimanos hablan un lenguaje a chasquidos, lo que ha hecho decir que graznan como pavos.”¹⁰⁰

Dos de las denominadas “Lecturas” contenidas en el libro corresponden a “impresiones de viaje”, una del propio autor y otra ajena:

“Estamos deseando ir al barrio indígena [...]. No hay modo de describir estas cobachas sucias y malolientes [...]. La calle estrecha [...] invadida por camellos y burritos [...] poniendo a cada instante en riesgo al transeúnte que se distraiga [...] Y el peligro no está solo en el impacto que lo eche por tierra; está también en el albornoz, árabe o moruno que por desgracia no es tan límpido y albo como lo vemos en la fotografías y pertenece de común a un hombre con los ojos llenos de virulencia y de sangre”.¹⁰¹

“... es mismo un encanto encontrar a 1300 km en el interior del continente africano [...] una ciudad nuestra [...] ornada con jardines y separada de la ciudad indígena según el buen método

96 Elzear Giuffra: *África, Oceanía y América. Segundo Curso*, Monteverde, Montevideo, 1938.

97 *Ibidem*, p. 167.

98 *Ibidem*, p. 245.

99 *Ibidem*, p. 339.

100 E. Giuffra, o. cit. p. 135.

101 *Ibidem*, pp. 61 y 62.



de Lyautey¹⁰². Tal es Bamako [...] capital de Sudán. [...] Imagínese que hay allí un círculo en un jardín donde se reúne la sociedad para jugar al bridge, para bailar y dar conciertos”.¹⁰³

Los prejuicios europeizantes en este libro no eran muy diferentes a los del padre austríaco Antoni Sepp, quien escribía sobre su encuentro con indígenas al remontar el río Uruguay en 1691:

Los rostros, como si hubiesen salido de un mismo molde, son todos iguales. [...] No poseen facciones bien hechas, como nosotros, sino que aparecen comprimidos y chatos [...] y siempre horribles a la vista [...]. Cuando veáis pintada la imagen de una Furia infernal o de un fantasma, de una Medusa o de una bruja, entonces habréis visto una mujer indígena de los Yaros.¹⁰⁴

Es recién después de la segunda mitad del siglo xx que la academia occidental comienza a cuestionarse el hecho de que sus libros presentados unilateralmente como “historia de la música” no incluyeran a la que se cultivaba en los dos tercios restantes del planeta y tampoco a la música indígena de la propia área. Para estudiarlas se inventó el término *etnomusicología*, manteniendo el de *musicología* para la música culta. Se daba un paso en el reconocimiento de lo excluido, pero para su investigación se añadía una categoría que fijaba la exclusión. Por su parte, la música popular como objeto de estudio se visualizó recién a partir de 1965.¹⁰⁵

El libro utilizado para enseñar música en secundaria en Uruguay durante unos cuarenta años dice en sus primeras páginas: “El panorama de la Música es amplísimo. Pero la Cultura Musical debe

102 Louis Lyautey fue un general del ejército colonial francés en Marruecos que promovió la creación de áreas de perfil europeo aisladas de las zonas tradicionales. Como correspondía, al final de su vida se sumó al fascismo.

103 Texto de Henry Bordeaux en E. Giuffra, o. cit., p. 92.

104 *Relación del viaje a las misiones jesuíticas*, Eudeba, Buenos Aires, 1971, citado en D. Vidart, o. cit., pp. 226 y 227.

105 Con el estudio pionero del musicólogo argentino Carlos Vega “Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos”, presentado en la *Segunda Conferencia Interamericana de Musicología*, Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Puede ser consultado en la *Revista Musical Chilena*, n.º 188, Santiago, 1997.



dirigirse sólo a las elevadas manifestaciones de este arte” y añade “Grecia fue el primer pueblo de cultura musical remarcable”.¹⁰⁶

En otro pasaje se lee:

La música de cámara [...] en los países musicalmente cultos como Alemania, se practicaba diariamente en los hogares [...]. La familia se reunía así en un culto a la belleza aprendiendo por sí sola las lecciones de espiritualidad, las vivencias interiores de superación que la música artística siempre está dispuesta a brindar a los que se acercan a ella con la cultura y el respeto que requiere toda apreciación de orden superior.¹⁰⁷

El concepto de que solo se debían estudiar las apreciaciones “de orden superior”, las “elevadas manifestaciones de este arte”, llevó a que la educación secundaria se restringiese a enseñar datos sobre los grandes maestros europeos, acompañados de audiciones donde se vigilaba el cumplimiento del ritual aristocrático para aparentar una escucha “culto” (solemnidad, ojos en blanco). Por lo tanto, el valor musical de estos compositores siguió siendo desconocido para los alumnos, al igual que el espíritu innovador y revolucionario que tuvieron en su momento.

Otro patrón cultural construido en el siglo xx es el de la desinformación y el desinterés en torno a la obra de los compositores de la llamada música “contemporánea” del área culta. Se habla de música “nueva” a pesar de que ya han transcurrido más de cien años de compositores valientes dedicados a la búsqueda de caminos innovadores. Se acepta la renovación en literatura o en pintura, pero en música la apertura hacia nuevas propuestas solo es percibida como excentricidad. A pesar de los esfuerzos institucionales para cambiar esta costumbre, habitualmente los *conservatorios* siguen funcionando como tales y no como *renovatorios*. La idea que subyace en la cultura de masas y en las políticas estatales es que la buena música ya está hecha, por lo que ahora hay que dedicarse a investigarla, enseñarla e interpretarla. En términos de música popular, habría que vivir en un *cover* eterno.

106 Manuel García Servetto: *Apreciación musical*, tomo I, Mosca Hnos., Montevideo, 1958. Las mayúsculas iniciales son del original.

107 *Ibidem*, p. 123.



Los compositores de música contemporánea casi no tendrán audiencias interesadas y los hallazgos de la música “nueva” se escucharán generalmente aplicados a otros rubros (películas, propagandas, etcétera).

Dice el compositor, investigador y director de orquesta boliviano Cergio Prudencio:

Las salas de concierto se han convertido en una especie de museos, a las cuales se acude para la admiración de reliquias musicales. Las orquestas, grupos de cámara y solistas son como restauradores de las valiosas piezas. Los conservatorios y las escuelas de música resultan centros donde la información que se imparte, no es otra cosa que la saturación del alumno de una historia pasada. La actividad musical de nuestros días se limita a rendir culto al arte de épocas anteriores a la nuestra. [...]

El público, por su parte, está acostumbrado a la audición de programas bien equilibrados: una obra clásica de corta duración, una obra con solista cuyo virtuosismo maraville y una obra de gran efecto en la que se puede encontrar una descarga para las emociones. Eventualmente podrá incluirse una obra moderna capaz de dar un toque exótico a la presentación.

Cergio Prudencio: “La música en el siglo xx”, en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos y entrevistas*, Artelibro, La Paz, 2010, pp. 20 y 21

Por su parte, el estudioso alemán Reinhard Pauly escribe en su libro sobre el período “clásico”:

Las estadísticas disponibles sorprenderán a quienes están acostumbrados a la idea de un repertorio tradicional de música sinfónica, operística u otra. El público del siglo xviii no esperaba, deseaba, ni toleraba la música que ya había sido ejecutada muchas veces. Asistía a la ópera o a una “academia”, como se denominaba con frecuencia a los conciertos públicos, a los efectos de escuchar “lo último”. En el campo de la ópera ya sucedía así a principios del siglo xviii: al veneciano común de la época de Vivaldi no se le hubiera ocurrido jamás escuchar nuevamente la ópera del año anterior [...].

En 1798, Niemtschek señaló que el Don Giovanni de Mozart “aún hoy” gozaba de amplia difusión, si bien hacía ya diez (años) de compuesta [...]. Los programas de los conciertos públicos [...] también muestran la misma ausencia de “obras maestras clásicas”, no figura el concierto que ha sobrellevado el paso del tiempo, o la sinfonía tan bien conocida que el interés principal de muchos oyentes radica en la interpretación del director [...].



Es así como debemos considerar el período clásico, como un período sin clásicos. Recién bien entrado el siglo xx llegó a adquirir el concierto público la típica configuración del programa que nos resulta tan familiar: obras que tienen entre cincuenta y cien años conformando el grueso del repertorio, con un puñado de obras más antiguas y más modernas redondeando la programación.

Reinhard Pauly: *La música en el período clásico*,
Víctor Lerú, Buenos Aires, 1974, pp. 17, 18 y 19

Los criterios con los que una sociedad desarrolla la educación musical de sus miembros están sujetos al condicionamiento del *esquema conceptual referencial*. En el terreno oficial, la naturaleza conservadora y racionalista de la educación occidental ha provocado especiales contradicciones con las materias artísticas. Los estudios sobre el funcionamiento del cerebro siguen hablando de que, más allá de la unidad complementaria entre sus partes, existe cierta especialización entre el lado izquierdo (racional, lógico, lenguaje hablado) y el derecho (emocional, creativo, artes). Muchas veces, la educación occidental se dirige predominantemente hacia el primero, incluso en materias artísticas. En edades tempranas, una “disciplina” que debería ser naturalmente disfrutada por el alumnado se convierte muchas veces en la del aburrimiento o el sarcasmo. Todavía no se ha logrado un proyecto de enseñanza musical que sea global (de educación preescolar, escolar, secundaria y terciaria) con planes continuados y coherentes entre las distintas partes (incluyendo la adecuada preparación docente) fruto de una discusión crítica; un proyecto que atienda el disfrute, la información y la formación del sentido crítico del ciudadano, hasta llegar a las instituciones especializadas en la preparación de instrumentistas, compositores, investigadores y educadores.

Sin embargo, las materias artísticas han tenido un cambio progresivo de perspectivas hacia un ámbito curricular de contenidos menos rígidos, con un “profesor” de música menos omnisapiente, que acepta la lógica experiencia de encontrarse con alumnos que muestran más musicalidad o “condiciones” que él, además de tener presente sus intereses musicales y la enorme cantidad de experiencias



e informaciones que traen consigo.¹⁰⁸ Lo que proviene de la poderosa cultura de masas (con todo lo “bueno” y lo “malo” que ofrezca), antes ignorado o rechazado, pasa a ser material para el aula. La multiplicidad de conocimientos válidos para ser enseñados (incluido el rico universo de la música popular ahora valorizado) hace que nadie pueda “saber todo”. Esto transforma la labor del docente en la de un buen “director técnico”, que debe articular el trasiego de los distintos saberes, incluyendo la valoración del propio aprendizaje de aquello que no conoce y el valiente cuestionamiento de los propios preconceptos.

Como “en educación no hay revoluciones autónomas”,¹⁰⁹ la omnipresencia de la oferta proveniente del mercado global hace que un plan educativo no pueda estar desligado de un proyecto estatal relacionado con la difusión de la música uruguaya en los medios. Hablar de Alfredo Zitarrosa a estudiantes que jamás lo escucharon en los programas de cable que frecuentan, en las cortinas de sus juegos, en Youtube¹¹⁰ o en el Guitar Hero, crea muchas veces la perversa fricción por la cual conocer lo propio tenga que hacerse como una obligación.

108 Estas experiencias aumentan exponencialmente a través del entrenamiento en oír música en Youtube, iTunes, Spotify, Deezer, Rdio, o de comunicarse, a veces simultáneamente, a través de Skype, Facebook, Twitter, Snapchat, Instagram, Whatsapp, etcétera.

109 Julio Castro: “1964-1989. Enseñanza. Educación primaria: presente y futuro”, *Marcha*, Montevideo, 12/6/1964, p. 12 y ss., citado por Gerardo Caetano y Gustavo De Armas: *Educación*, Fascículo 18. Colección Nuestro Tiempo, Libro de los Bicentenarios, Impo, Montevideo, 2013.

110 En 2012 niños y adolescentes promovieron que en la fiesta final de escuelas y liceos del Uruguay (probablemente también en otros países) se bailara el “Gangnam Style” del cantante coreano psy que llegó a tener más de dos mil millones de visitas en Youtube (confirmando la primacía de este medio y las “redes sociales” en relación a la difusión televisiva). Desde ya que aquí sólo se constata el hecho sin cuestionar la calidad de los posibles contenidos.



La enseñanza de la música popular

—¿Cómo se hace para que un músico académico deje de tocar?

—Se le saca la partitura.

—¿Cómo se hace para que un músico popular deje de tocar?

—Se le pone la partitura.

Chiste de músicos

Tradicionalmente, el músico popular tenía formación “oral”: sacaba acordes mirando dónde ponían los dedos otros instrumentistas, “robaba” técnicas, escuchaba con atención. A veces encontraba un maestro que lo aceptaba como aprendiz, para después terminar afianzando sus cualidades en la práctica cotidiana y en los escenarios. Cuando se le preguntaba por sus estudios respondía “no sé música” o “aprendí de oído”, porque por lo general sus conocimientos y habilidades musicales no coincidían con los que eran enseñados formalmente en las academias.

“Además siempre digo: yo no sé nada de música, los que saben son ustedes muchachos. A mí no me pidas nada, nada, nada de música porque yo no sé música. Yo hago este cuento y lo chiflo así, ¿tá?”

José Carbajal en entrevista de Juan Castel para *7 Notas*, 3/1/2002

“En SADAIC¹¹¹ [...] me hicieron socio sin saber que yo no sabía música.”

Alán Gómez en entrevista de Manuel Moreira y Luis Enrique Durante, para el libro *Contame una canción*. Montevideo, edición del autor, 2013

“Comencé a tocar ‘de oído’ a los cuatro años, no sé música.”

Autobiografía del guitarrista Mario Núñez
(<http://musicauruguay.com/musacomp/mnunez.htm>)

“Si hasta los guitarristas clásicos me aconsejan que no aprenda música [...]. No sería feliz si tuviera que guiarme por un pentagrama, si tuviera

111 Se refiere a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de la cual Alán Gómez formó parte.



que seguir una línea musical en la que cada error es una traición a su autor.”

Paco de Lucía en entrevista de Guillermo Pellegrino,
El País Cultural, 20/9/1996

Aprender o saber música se asocia a veces al estudio del solfeo. Recordemos que Carlos Vega decía ya en 1963 que “la música es un invisible juego de vibraciones y su *notación* nada más que el *instrumento gráfico auxiliar*”,¹¹² cuestionando en su manual de solfeo el lugar común de que “saber música” es saber leer notas (algo así como que no puede ser poeta el que no sabe leer letras), instrucción que era priorizada en la educación institucional.

Por su parte, Lauro Ayestarán escribió:

En última instancia la notación es una imagen (fidelísima en los grandes musicólogos [...]) pero no por ello deja de ser una imagen), es decir una transposición. (Además nuestro sistema no fija timbres sino alturas y duraciones). No es la música misma que se produce sino la que se reproduce, de la misma manera que la fotografía en el más perfecto tecnicolor de una pintura o de un paisaje no es la pintura misma ni el paisaje en sí.¹¹³

Muchos músicos populares le envidian al académico la posibilidad de leer notas, así como el académico le envidia a estos una capacidad diferente para incorporar la música, recordarla e improvisarla. Tocar “leyendo” sería la expresión contrapuesta a la habitual tocar “de oído”. Un músico contaba sobre un ensayo en el que un baterista y el *bombista* de murga ensayaban un cierre complejo. El baterista no podía sacarlo y pidió tiempo para escribirlo a ver si de esa manera lo conseguía. El murguista se acercó a un compañero y le dijo: “¡Qué gran artista, mirá cómo escribe música! A lo que este respondió: “Sí, pero no lo puede tocar”.

112 Mencionado en p. 18. Los destacados son del autor.

113 Lauro Ayestarán, citado en el “Prólogo” de *Textos breves*, volumen 196 de la Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas, Montevideo, 2014, pp. xvi y xvii.



Desde ya que en ciertos rubros de la música popular como en el tango, la “tropical” o el jazz,¹¹⁴ siempre existieron artistas que manejaban la escritura e incluso servían de escribas para colegas.¹¹⁵ El problema no es aprender la notación musical sino la forma en que a veces se enseña. Es habitual encontrarse con personas que después de haber aprendido algunas partituras dejaron de tocar el instrumento y pasados los años solo pueden tocar esas mismas piezas, con el agregado de haber generado un fuerte bloqueo para permitirse incursionar por caminos no preestablecidos o “autorizados”. Debido a su formación a través de la lectura musical muchos músicos populares, pianistas o guitarristas, mantienen la costumbre de tocar con la vista fija en las partituras o en las letras de canciones durante sus actuaciones en vivo. Asombrado, Washington *Canario* Luna decía en una entrevista que en carnaval “No podés cantar con atril. Y vos ves que Pavarotti canta con atril, y a veces hasta Mercedes Sosa canta con un atril”.¹¹⁶

En el hogar, existían tradicionalmente cuadernos con letras de canciones. La habilidad con los instrumentos se transmitía entre los miembros de la familia o a través de academias. En los años sesenta, el auge del folclorismo argentino sumó la venta de cancioneros con temas de moda incluyendo los acordes para tocar en guitarra. De a poco también en música popular se fue intentado sistematizar la transmisión de información. A partir de 1968, el Núcleo de Educación Musical (Nemus), fundado por Daniel Viglietti, incorporó la materia “canto popular” en sus cursos. En cuanto a la guitarra de cuerdas de nailon, algunos músicos populares tomaron clases con maestros

114 El dato histórico de cientos de miles de partituras vendidas por año en Argentina y Uruguay durante la primera mitad del siglo xx habla de una sociedad todavía sin radio y tocadiscos generalizados, necesitaba de la existencia de personas formadas en academias, con capacidad de lectura musical básica para interpretar piezas de moda en tertulias hogareñas.

115 El prestigio de lo escrito llevó a que varias composiciones de nuestra música figuraran como coautorías porque fueron registradas como pertenecientes al autor verdadero y a quien pasó la obra al papel. Incluso en la actualidad hay músicos que figuran como *arregladores* de un tema porque escribieron lo que otro les tarareó.

116 Entrevista de Gabriela Vaz, diario *El País*, Montevideo, 2009.



del área culta como Abel Carlevaro y Atilio Rapat, para retransmitir después esos conocimientos que se mezclaban con técnicas populares. Con el tiempo, métodos de *tablatura*, cifrado o armonía dirigidos especialmente al rubro comenzaron a aparecer. Distintas combinaciones se fueron dando entre el aprendizaje oral y el “formal”, y se crearon instituciones como el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP, 1983), la Casa de la Guitarra o la Fundación Eduardo Mateo (2006), incluyendo la actual posibilidad de “tutoriales” en internet. Actualmente, en una reunión, las personas cantan leyendo la letra en el celular.¹¹⁷

La composición de canciones. Academia y oralidad

En la enseñanza de la música popular también se incorporó el rubro composición, especialmente de canciones. Materias relacionadas con un oficio que tradicionalmente se construía en forma oral y espontánea pasaron a estar incluidas en un estudio curricular. Sin embargo, compositores de música popular que han recibido una buena formación académica muestran en su creación menos novedad, hallazgos, poder de comunicación, función social o “ángel”, que la de otro que nunca estudió o que puede recién “estar empezando”. Parecería que manejar técnicas compositivas o “recetarios” de armonía no necesariamente provoca el hallazgo de caminos creativos basados en la propia singularidad y poder comunicativo del estudiante. Incluso, cierta forma de enseñanza con estudios ordenados y sistematizados puede llegar a transmitir conocimientos iguales, en el mismo orden, para personas diferentes.

Apasionado, el niño le dice a la maestra:

—Ayer pasé toda la tarde mirando el pez que me regalo papá. ¿Cómo puede respirar bajo el agua?

—Perdoname, pero eso está en el programa de quinto año.

117 La costumbre en internet de poner sistemáticamente a los intérpretes más famosos de una canción como sus creadores ha ido generando confusiones autorales.



En algunos escritos se habla del a-lumno como alguien sin luz, al que hay que iluminar. Sin embargo, nadie puede no tener luz propia. Lo que sí puede ocurrir es que la llama quede tapada si se la ahoga con leña mal puesta. Muchas veces, quienes trabajan en la docencia en música popular se ven enfrentados a la situación de qué hacer frente a alguien que con frescura se aventura por osados y efectivos caminos creativos precisamente por carecer de un estudio previo de reglas de composición o armonía. Viene a la memoria la frase de Carlos Martínez Moreno comentada por algunos de sus alumnos: "Si escribo bien es porque no sé gramática. Los profesores de idioma español no escriben bien". ¿Habría que detenerlo en su vuelo o encontrar una manera de incorporar paralelamente estudios curriculares sin que se vea afectada la parte provechosa de su espontaneidad? Obviamente, los procedimientos mentales e informaciones que conllevan el aprendizaje sistematizado, académico y escrito con relación al espontáneo y oral, no son incompatibles, e incluso parecería que muchos de los grandes creadores en música popular han conseguido desplegar su singularidad expresiva a partir de escoger su propio "menú", eligiendo de las dos bandejas aquello que necesitan para su "dieta" estilística. En algunos casos, la suma de habilidades en ambos terrenos ha generado personalidades como las de Antonio Carlos Jobim, Ástor Piazzolla o Manuel *Manolo* Guardia. Pero, como nadie sabe *todo*, cada persona tiene que encontrar la manera de percibir cuáles son y dónde están las informaciones necesarias para ser "uno mismo", ya que la identidad colectiva se nutre de lo más singular que puede aportar la identidad individual.¹¹⁸

A veces la excelencia irreplicable de ciertos artistas proviene del hecho de ser portadores de una "espontaneidad estética" que,

118 "Como resultado de las infinitas permutaciones de la herencia, el individuo será inevitablemente único, y esta singularidad, por ser algo que no posee ningún otro individuo, será de valor para la comunidad. Puede ser solo una manera singular de hablar o de sonreír, pero eso contribuye a la variedad de la vida. Pero puede ser una manera singular de ver, de pensar, de inventar, de expresar pensamientos o emociones, y en ese caso la individualidad de una persona puede ser de incalculable beneficio para toda la humanidad." (Herbert Read, *Educación por el arte*, Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 31.)



nacida en el “caldo cultural” en que se formaron, juega a su favor. Jaime Roos decía que Washington *Canario* Luna “no se equivocaba nunca” en sus inflexiones murgueras. Equivale a decir que un pez no se puede equivocar en su “ser pez”, ya que responde a su esencia. Probablemente la voz del *Canario* no fue aceptada en coros escolares y, de haber entrado, las transformaciones exigidas nos hubieran privado de sus inflexiones murgueras. Esta “espontaneidad” cultural es intransferible e imposible de ser enseñada. Es lo que llama la atención en voces entrañables como las de Edith Piaf en Francia, Clementina de Jesús en Brasil o Chavela Vargas en México-Costa Rica, “descubiertas” según cuenta la leyenda cantando en situaciones de calle. Incluso entre las distintas “tiendas” de los géneros populares se producen particularidades estéticas intransferibles en la composición e interpretación, equivalentes a los “acentos” en el lenguaje hablado, que le pueden impedir a un artista moverse con propiedad en terrenos musicales que no han sido vividos como impronta.

El compositor ofreció un recital con sus canciones ante un grupo de estudiantes. En la charla posterior uno de los participantes le hizo notar que componía siempre en una misma tonalidad, que eran todas de temas amorosos y con similares criterios de armonía, estructura y duración. El músico dijo que cuando creaba trataba de dejarse llevar y no analizar mucho por temor a perder la “espontaneidad”. En su caso, parecería necesario replantear los insumos que alimentaban una espontaneidad repetitiva, y por lo tanto sin frescura, que era lo que temía perder. En otras palabras, cuando a través de la “naturalidad” de nuestro quehacer espontáneo no se logran los frutos deseados, conviene replanteársela. Si marchamos espontáneamente hacia un precipicio, conviene detenerse.



Decía Alfredo Zitarrosa:

Yo no podría hacer sino milongas. Cierta vez intenté un tango y no pude con él. Hay todo un proceso cultural, ideológico, vivencial, histórico, que te inhabilita para determinadas formas y te autoriza para otras...¹¹⁹

Pero en otras ocasiones el elogio de la espontaneidad no funciona. El español Joaquín Bartrina expresaba a su manera la defensa del sentimiento frente a la razón: “Si quieres ser feliz, como me dices, / no analices, muchacho, no analices”.¹²⁰ Pero todo es dialéctico y la resolución de falsas oposiciones no se da necesariamente inclinándose por una o encontrando “el justo medio”. A un compositor que repite una y otra vez fórmulas preestablecidas convendría ayudarlo a detenerse, tomar distancia y revisar su dudosa espontaneidad. En ese caso la frase apropiada sería: “Si quieres ser feliz, como pregonas, / reflexiona, muchacho, reflexiona”. Avanzar en la autoconciencia personal no significa perder espontaneidad, sino enriquecerla.

Enseñanza y creación

No se puede “enseñar” a componer. Se puede aspirar a acompañar a alguien en la aventura creativa tratando de apoyar un camino propio, recorrido a un tiempo propio. Cuando alguien viene a “aprender canciones”, es difícil hacerle creer que también puede ver a la música no solo desde el comedor sino desde la cocina, o sea, que puede componer. Es como activar una antena dormida e ignorada. Numerosos fantasmas se interponen. Entre ellos están la autodesvalorización (“si han hecho canciones tantos grandes creadores, quién soy yo para intentarlo”), la duda sobre la propia singularidad (“todo lo que hago se parece a algo”), la autoexigencia (“no me gusta nada de lo que me sale”), las fantasías sobre el aprendizaje (“se precisan muchos años de instrumento, solfeo y armonía, para después tratar de componer una canción”), las fantasías sobre reglas a seguir (“después de este acorde, ¿cuál viene?”) y hasta la pereza exploradora (“está todo inventado”).

119 Saúl Ibargoyen Islas: *Alfredo Zitarrosa, La voz de adentro*, Fundación Zitarrosa, Montevideo, 2005.

120 Joaquín Bartrina (1850-1880) en su poema “Fabulita”.



Una antigua máxima dice que el artista no es una clase especial de hombre, sino que cada hombre y cada mujer son una clase especial de artista. Las personas combinan prendas y colores al vestirse, ingredientes y condimentos al cocinar, toman decisiones de cómo llevar la vida en pareja o sobre la crianza de los hijos, y hasta proyectan formas de hacer revoluciones sociales. Algunos se aferran más a los manuales, a las recetas, a lo acostumbrado, y otros innovan.

Algunos creadores innovan a tal punto que fuerzan el equilibrio entre redundancia y novedad que es lo que permite tener grandes audiencias. Conscientemente o no, sacrifican su masividad al incorporar una mayor proporción de hallazgos válidos.¹²¹ Como contrapartida, son por lo general fuente de materia prima musical para otros creadores durante varias generaciones. Pero también se pueden realizar grandes innovaciones sin perder el entronque con los gustos populares. Por ejemplo, cuando Pedro Ferreira incorporó a fines de los cincuenta la cuerda de tambores del *candombe* a la instrumentación de los géneros “tropicales” que interpretaba su orquesta *Cubanacán*, o cuando Jaime Roos incorporó en la canción popular uruguaya de fines de los setenta el toque de guitarra haciendo el ritmo de *marcha camión* de la murga, o cuando Rubén Lena logró permanentes innovaciones en distintos terrenos de la canción sin que fueran percibidas como “extrañas”.¹²²

Ante el abordaje de la creación se pueden enfrentar distintos tipos de bloqueo que generalmente involucran a toda la personalidad y no siempre se resuelven con un entrenamiento cuantitativo y conocimientos estrictamente musicales. Veamos algunas historias de “diván musical”.

121 Para muchas personas, este es el caso de, por ejemplo, Eduardo Mateo o Jorge Lazaroff.

122 Al comienzo de la canción “Isla Patrulla” Lena incorpora los nombres propios de sus amigos del lugar, procedimiento habitual en las dedicatorias espontáneas y circunstanciales de payadores y cantores criollos, pero que, fijada en una composición, obliga a los intérpretes posteriores a inmortalizar a “los hermanos Fuentes y al Rico Moreira”, entre otros.



Pánico

El muchacho llegó con una carpeta llena de canciones que tocaba y cantaba perfectamente igual a las grabaciones originales. Las tenía ordenadas de acuerdo a las etapas de aprendizaje con cuatro profesores anteriores. Decía que tras muchos años de hacer música había algo que lo tenía insatisfecho. Después de sacar varias canciones que se incorporaron a la nueva sección de la carpeta, le propuse que en vez de hacerlas igual al original buscara su versión, para posteriormente intentar componer algo y ver si su insatisfacción provenía de no permitirse organizar los sonidos y los silencios por cuenta propia. Esto fue provocando un profundo sacudimiento que incluyó otros aspectos de su vida privada.

Autoexigencia

Ana tenía 16 años y estudiaba música desde pequeña. La familia hacía el esfuerzo de enviarla a un liceo privado a pesar de tener una situación económica promedio, exigiéndole a cambio un alto rendimiento. No lograba componer. Un día me dijo que había entendido cuál era su bloqueo. Había escuchado al padre rezongando a su hermano menor por no haberse sacado la mejor nota en un examen. Se dio cuenta de que aunque siempre le salían ideas musicales, las abandonaba por miedo a no sacarse “la mejor nota”.

Políticamente correcta

Durante toda su vida una adolescente había escuchado, cantado y hasta compuesto baladas francesas. Su familia, aun sin tener ascendencia de ese país, amaba todo lo que de allí provenía. Como ahora tenía militancia política de izquierda trataba de despojarse de su afrancesamiento también en el terreno musical. Pasó a componer murgas, milongas y chamarritas hasta que alguien le hizo ver que sus mejores canciones salían cuando mezclaba lo francés con lo local, que no debía pensar en su impronta francesa como una traba si no como una rica fuente de ideas que manaba de su historia única y particular.

Políticamente correcto

Era un joven músico alegre y bullanguero que provenía de un ambiente con gran militancia política de izquierda. Componía



canciones que cantaba en cumpleaños o en actos políticos. Vivía hablando de la necesidad de cambiar la sociedad pero en sus canciones aparecían pocos cambios, pocas novedades musicales. Decía que quería “defender la identidad” y que por eso cantaba sobre personajes y cosas “del pueblo” acompañándose con ritmos locales tocados de la manera habitual. En una reunión mostró otras ideas musicales que “le salían” y todos coincidieron en que eran las más interesantes. Dijo que no las desarrollaba porque se alejaban de la identidad. O sea, no encontraba nuevos caminos musicales simplemente porque no los buscaba, su cabeza funcionaba a través de un concepto erróneo: salirse de lo conocido es traicionar la identidad.

Al igual que lo que ocurre con todo hecho creativo, el camino pedagógico a través del cual se acompaña a una persona para que componga música también tiene su misterio. No hay curso de ventas que enseñe “simpatía”,¹²³ curso de psicología que garantice la entrega y la ductilidad de un terapeuta con su paciente o curso de composición a través del cual alguien se reciba de “artista”.

Ante la pregunta de los ingredientes que se precisan para hacer una canción, *Pepe Guerra* respondió:

No me atrevería a decir qué se precisa para hacer una canción, porque no creo que sea como hacer un asado; aunque hay gente que no sé por qué le queda mejor el asado que a otra. Hay viejas que cocinan y hacen un tuco con menos ingredientes que las de ahora y lo hacen más rico. No sé si me entendés.¹²⁴

123 Basándose en los estudios del psicólogo e investigador estadounidense Howard Gardner sobre las inteligencias múltiples, su colega y compatriota, Daniel Goleman se hizo conocido en los años noventa con su libro sobre “inteligencia emocional”. Se basó en el hecho de que los “triunfadores en la vida” no eran necesariamente los de mayor “coeficiente intelectual”, los más “inteligentes”, sino aquellos que también presentaban otras cualidades humanas como persistencia, capacidad de remontar las frustraciones, empatía con los demás, etcétera. Al final, sus investigaciones fueron siendo aplicadas hacia el “liderazgo empresarial”.

124 Entrevista de Fernando Ulivi para el semanario *Brecha*, Montevideo, noviembre de 1986.



Covers y creación

*Mi fin no es hablar de mi ciudad sino de la vida y de situaciones universales,
pero con un lenguaje montevideano, por sinceridad artística.
Nunca haría nada digno de Disneylandia.*

Jaime Roos

En el volumen 1 de su libro *La música en el Uruguay*, Lauro Ayestarán estudia un cuaderno de 1843 con canciones para piano y guitarra que se cantaban en los salones y hogares pudientes del Montevideo antiguo y que fueran copiadas por José Aniceto de Castro. Su investigación localizó el origen de estas canciones en distintas partes de América y Europa.

La palabra *cover* (“sustituto o reemplazo de una ausencia”, según una de las acepciones del diccionario) se utiliza habitualmente cuando un músico interpreta una composición de otro de manera muy parecida. Habitualmente, se emplea el término dentro del vasto ámbito roquero. El *cover* se realiza por disfrute y es uno de los primeros pasos de todo aprendizaje musical al tratar de reproducir la magia de aquello que nos maravilló. Algunas personas que estudian pintura suelen dedicar mucho tiempo a copiar cuadros famosos, aprendiendo y “gastando” sus ganas de pintar a la usanza de Van Gogh o Joaquín Torres García. El joven (y el no tan joven) apasionado por la música puede pasarse horas tratando de “sacar” un pasaje musical para descubrir los secretos del acorde o del “punteo” de la canción que lo fascina. Esas horas de concentración son invaluable para el aprendizaje. Con el tiempo, algunos de estos músicos podrán convertir en legítima fuente laboral esos conocimientos tocando *covers* en “boliches” o incluso en salas de espectáculos.

También hace *covers* el cantor de familia y de cumpleaños. El papel que cumple impone que no pueda cambiar nada del original que interpreta porque la “barra” quedará desnorreada ante cualquier agregado que no corresponda, imposibilitando el canto grupal: “Así no es”, será la sentencia. Se valora el total ajuste a la versión conocida e incluso se aplaude la adaptación vocal del intérprete-guía a las características de estilo de cada intérprete original: “Canta igualito”,



se dice admirativamente. Se hace “una de Zitarrosa” tratando de cantar como don Alfredo y “una de Jaime” (Roos) tratando de imitar sus inflexiones. Nuevamente, para un músico estamos ante una fuente invaluable de aprendizaje. Pero suele ocurrir que cuando ese músico intenta una incursión en un ámbito distinto, quizás ya con entrada paga, se vea frustrado ante el rechazo de la gente que ahora piensa o dice: “para escuchar a Zitarrosa o a Roos, pongo un disco”.

La reproducción de una canción ajena por parte de un intérprete puede realizarse como *cover*, pero generalmente y casi sin quererlo su personalidad provocará alguna modificación conocida como *arreglo* o como *versión*, palabras que a veces se usan en forma indistinta. Arreglo es el término usado cuando un compositor agrega –o le pide a otro músico que agregue– a su obra otros instrumentos. A veces el arreglo se transforma en una parte fundamental del éxito. En la historia de la música popular se ha dado muchas veces la conjunción feliz de grandes compositores con grandes arregladores como es el caso de Joan Manuel Serrat con Ricardo Miralles, José Afonso con José Mário Branco o los tropicalistas brasileños con Rogério Duprat. Con el tiempo, incluso el mismo compositor puede interpretar su canción en distintos arreglos.

Cuando un compositor registra una canción en la sociedad de autores debe consignar por lo menos melodía y letra. Un intérprete que decida cantarla mantiene estos dos elementos, pero puede introducir modificaciones importantes en la armonía, ritmo, estructura, etcétera, y la resultante ya se menciona como una versión. Hacer una versión de una pieza musical es como vestir a una persona de maneras diferentes o como hacer distintas “puestas en escena” de una obra de teatro, manteniendo el guión. Es un terreno creativo específico en la música popular a partir de elementos dados como lo son la letra y la melodía de una canción. Incluso hay versiones que obtuvieron mayor éxito o un éxito equiparable a la grabación original.¹²⁵

125 Como “With a little help from my friends” (Lennon y McCartney) por The Beatles y por Joe Cocker o “Adiós mi barrio” (Victor Soliño y Ramón Collazo) por la troupe Oxford y por Los Olimareños.



Históricamente, cuando un área cultural adopta géneros musicales de otra (rock, “tropical”), existe un tiempo de incorporación en que solo se copia lo recibido. Son los *covers* interpretativos. Después de un lapso se comienza a componer “en el estilo”. Son los *covers* compositivos. Incluso son *covers* nombres como Shakers y Mockers o Borinquen y Camagüey. Posteriormente, las vanguardias experimentan con distintos mestizajes musicales hasta que alguna de las búsquedas logra una personalidad propia que además consigue captar el interés del público y proyectarse. Estas proyecciones pueden llegar a dinamizar la identidad musical y ser más útiles a la cultura local que lo realizado por aquellos que se les oponen con el argumento de la defensa de lo propio, entendiendo por esto una permanente copia interpretativa y compositiva de lo ya hecho, o sea, también *covers*, pero del pasado local.

Varias imágenes se han utilizado para expresar una búsqueda creativa que trascienda al mero *cover* compositivo. Expresadas en versión libre: “no copies a tus ídolos, busca lo que ellos buscaban”, “no mires el dedo que señala, mira hacia donde se dirige”, “no te fijas solo en los molinos sino en el viento que los mueve”, “imiten la originalidad”.¹²⁶

Cuando los músicos ya han construido herramientas estilísticas propias suelen volcarlas a la interpretación de las creaciones de colegas. En Uruguay se pueden escuchar discos completos con versiones de composiciones ajenas como *Contraseña* de Jaime Roos, *Fan* de Ruben Rada, *Canciones propias* de Fernando Cabrera o *La viuda* de José Carbajal. Por su parte, Leo Maslíah ha llevado más lejos las “intervenciones” y reelaboraciones sobre canciones preexistentes ya sea creando una letra relacionada con el sentido de la original pero sin cambiar su melodía,¹²⁷ superponiendo elementos musicales de dos canciones ajenas y creando una letra referencial (invitando incluso a

126 Simón Rodríguez (1769-1854), educador venezolano.

127 “La primera sobriedad”, mencionada como versión libre de “La última curda” de Troilo y Castillo.



uno de sus autores a participar quejándose de la “intervención”¹²⁸ o componiendo una canción como “continuación” de otra.¹²⁹

Parodia

A veces las personas descubren que les sale bien la imitación de algún cantor. Han captado sus particularidades. Son habituales las historias de músicos profesionales comentando que empezaron tratando de imitar a su ídolo, como Sandro con Elvis Presley o Eduardo Darnauchans con Bob Dylan. A veces se imita algo pero buscando exponer sus características de manera humorística. Estamos entonces frente a una parodia, del griego *para* (similar) y *ode* (canto, oda). Los griegos la entendían como la imitación en tono de burla de formas de cantar o recitar. Puede ser satírica si busca censurar o ridiculizar. Se pueden parodiar libros (como Cervantes, que en *El Quijote* usa la excusa de parodiar los libros de caballería), películas (como lo hace Hollywood en forma permanente en los últimos años con producciones de todos los géneros) o canciones. El carnaval uruguayo tiene una categoría específica. Mientras los humoristas hacen su espectáculo con tema libre, los parodistas hacen una versión de obras conocidas. Como solo se puede parodiar algo que ya ha desarrollado las características que lo definen, la parodia se convierte en una fuente de información. Al provocar un re-conocimiento, trayendo a la conciencia elementos que se habían estereotipado, se produce la situación humorística. Puede que lo parodiado sufra haber sido caricaturizado, como un mago al que se le descubren los trucos. Les Luthiers desarrollaron especialmente esta veta al capturar los gestos sonoros de diversos géneros y estilos musicales. El grupo juega con la imagen que occidente tiene de la música “rusa” en “Oí gadoñaya”, con la música eclesiástica en “Gloria Hosanna”, con la música de bandas militares en “Ya el sol se asomaba en el poniente”, con la música tropical en “El negro quiere bailar”, con el bolero en “Bolero de Mastropiero”, con lo mexicano en “Serenata mariachi”, con lo brasileño en “La bossa nostra”, con el tango en “Pieza con forma de tango” o con lo folclorístico realizado por grupos vocales en “Si no

128 “Blumenya”, mencionada como suma de “Blumana”, de Ruben Rada y “Anywhere is”, de Enya.

129 “La recuperación del unicornio” en referencia a “El unicornio” de Silvio Rodríguez.



fuera santiagueño”, además de ocuparse de noticieros y de tandas comerciales. En Uruguay, Leo Masliah –entre otras incursiones– ha parodiado al dúo Pimpinela en “Quiero verte morir de muerte natural”, mientras el trío Asamblea Ordinaria lo hace con cierta forma de interpretar el candombe en “Yo nunca fui”, y el Cuarteto de Nos con lo “melódico internacional” en “Solo soy un polaco enamorado”. Por su parte, el humorista argentino Diego *Peter* Capusotto expone los *tics* de diversos géneros musicales a través de personajes que se han hecho famosos como el roquero Pomelo.

Sobre la creación

Siempre hemos insistido en esto: en lid folklórica, crear es deformar. Las grandes especies musicales viven y se ensanchan por sucesivas deformaciones.

Lauro Ayestarán

Para buscar el equilibrio en la estructura de una composición hay que trabajar con elementos de repetición –unificadores, que garanticen la unidad–, y elementos de variación –de contraste, sorpresa, expectativa–.¹³⁰

Para buscar un estilo propio hay que trabajar con elementos de redundancia histórica –que garanticen continuidad– y con elementos de novedad histórica.

No hay fórmulas matemáticas para lograr estos equilibrios. Algunas de las premisas pueden ser estar con los pies en su tiempo y en su lugar, conjugando lo ético y lo estético, abiertos a las opiniones pero también dispuestos a defender lo subjetivo del compositor.

Hans-Joachim Koellreutter

El compositor tiene que aprender a comunicarse con los demás. Siempre hay un destinatario ficto. Eso hace que exista una direccionalidad sociocultural en el producto musical. A veces va a jugar sobre

130 “Allí donde la organización exista, la fijación es fácil; allí donde falte, es difícil. [...] Una melodía es más fácil de retener que una sucesión cualquiera de sonidos, una figura regular más que un amontonamiento de líneas”. Paul Guillaume, *La psicología de la forma*, Argos, Buenos Aires, 1944.



seguro. Si juega demasiado sobre seguro, va a generar –como lo establece la teoría de la información– una redundancia. Para que un producto musical tenga interés y dure algo en la memoria de quien lo escucha, es conveniente que tenga un porcentaje de no previsibilidad. Pero si ese porcentaje es excesivo, se va a producir un bloqueo en la percepción del receptor. De manera que el compositor tiene que aprender hasta cuándo puede agredir la comodidad del escucha.

Coriún Aharonián

Puede tenerse una enorme masa de información, pero si no hay respeto y reconocimiento de la individualidad uno tiende inevitablemente a copiar patrones de la creación. Se pueden hacer copias fantásticas; yo prefiero algo menos fantástico, pero más genuino. Todos los adelantos del mundo han sido hechos por personas que pensaron diferente.

Jorge Risi

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, esta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que tendría que tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; solo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforma en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella e intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus



leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a no ser desinteresada. Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda.

Felisberto Hernández

En mi caso se trata de obsesiones, y no sé de qué se trata. Supongo que escribo para saber de qué se trata. Y casi siempre empieza con una especie de ruido en la oreja, que a veces me hace escribir versos largos, a veces versos cortos; hay un tema de ritmo que es determinante. Y cuando empiezo a escribir tengo muchas dificultades, porque la obsesión anterior me ha dejado algunas herramientas, instrumentos de expresión, que se consiguen en la lucha. Pero en la nueva instancia parto de los instrumentos que me han quedado de antes y es un lío, porque los de antes servían para antes pero no para ahora. Si se trazara una gráfica, yo diría que la obsesión viene del punto más alto y la expresión del punto más bajo. A medida que la expresión va logrando ir expresando la obsesión, esta se va agotando. Entonces la expresión sigue una línea ascendente, la obsesión una línea descendente, hay un punto donde se encuentran, y los poemas, los momentos de escritura más felices son después de ese momento, de ese punto de encuentro. Pero ese momento dura poco, algunos poemas solamente. A partir de ese momento, al menos para mí, se adquiere un instrumento expresivo que permite repetir el tema sin problema ninguno. Pero es ahí donde yo paro, porque esa es la maquineta, no es la poesía. Yo creo, en este sentido, por ejemplo, que de las *Odas elementales* de Neruda, donde hay cosas muy bellas, sobran nueve tomos.

Juan Gelman

A ciertos espíritus les cuesta admitir que una cosa simple pueda ser hermosa. Aun más, les cuesta admitir que una cosa hermosa es necesariamente simple, sin que su simplicidad se comprometa en las operaciones complejas que fueron necesarias para realizarla. Ignoran que la cosa hermosa es simple por depuración y no originalmente; que



fue preciso eliminar todo elemento de brillo y seducción formal (cosa espectacular), como todo residuo sentimental (cosa conmovedora), para que solamente lo esencial permaneciese. Es frente a la evidente presencia de lo esencial que, sin percibirlo o incluso negándose a verlo, el prejuicioso busca lo accesorio que no interesa y fue removido. Cuanto más pura la obra más perpleja la pregunta: “¿Pero era solamente esto? ¿No había nada más? Había, pero el gato lo comió (y nadie vio al gato)”.

Carlos Drummond de Andrade

Cada canción es un objeto complejo. La complejidad de ese objeto original, no estará en su cuerpo visible. Es una complejidad interior, una complejidad coherente e invisible.

Una canción puede interpretarse en uno, dos, tres, cuatro o más planos de profundidad [...] es más rica cuantos más planos de profundidad resista.

La canción tiene que ser como un pájaro y ese pájaro tiene que llamar la atención de la gente. Pero cuando la gente se le aproxime ese pájaro deberá volar, ni tan lejos como para perderse de vista, ni tan cerca como para que pueda ser capturado fácilmente [...].

Rubén Lena

Eliminar cosas de una composición es una de las mejores maneras de llegar al “enunciado” esencial. Sin embargo, probablemente no haya nada más difícil para el artista con experiencia, como también para el principiante.

Shaun McNiff

... hay plazos distintos para resultados distintos y vale la pena el esfuerzo de entender, de esperar el instante inconfundible en que los elementos del caos se ordenan; no hace ruido ese instante, pero se reconoce porque genera luz y un goce delicado que genera adicción [...] [...] la nueva cultura premiaba la pereza, la adicción a lo reconocible, a lo que no depara sorpresas, como dice el lingüista francés Alain Bentolila, “un verdadero culto a lo previsible que considera lo imprevisible como un error de estrategia”. Descubrir y repetir lo obvio da seguridad, un pequeño placer subalterno de sentirse intelectualmente “a la altura”.

Ivonne Trías



Nosotros fuimos a hablar con Violeta y nos dijo: “yo no presento a cualquier conjunto en la carpa”. [...] Nos empezó a dar clases todos los martes desde las siete hasta las doce de la noche. Nos hacía repetir hasta treinta veces una estrofa, nos llegaban a sangrar los dedos, pero teníamos que está ahí hasta que saliera como ella quería. Lo que más nos extrañó es que una vez pasada esta etapa de aprendizaje espartano cambió totalmente. “Ahora tienen que volar solitos —nos decía—. Usen los ritmos como les salgan, prueben instrumentos diversos, siéntense en el piano, destruyan la métrica, libérense, griten en vez de cantar, soplen la guitarra y tañan la corneta. La canción es un pájaro sin plan de vuelo, que odia las matemáticas y ama los remolinos”.

Arturo San Martín del Conjunto Chagual

Arlo Guthrie decía que componer canciones era como pescar en un arroyo, pones la línea y esperas atrapar algo. ¿Cómo has podido atrapar tanto? Probablemente sea la carnada. Tienes que usar alguna carnada. De otro modo esperarías sentado que surgieran las canciones. Forzar la creación es usar carnada. Poniéndote en una situación que te demande una respuesta es como usar una carnada.

Lo más difícil de la composición es tratar de reconectar con una idea iniciada anteriormente. El ambiente para escribir una canción también es importante. Tiene que generarme algo dentro que desee ser sacado afuera. Algo contemplativo, reflexivo. No escribo mentiras.

Bob Dylan

El gran recurso de los poetas ha sido siempre la corrección a posteriori, pero esta puede dañar algo precioso de la obra. Servien¹³¹ cree en la corrección a priori, *no de la obra sino del propio poeta*. Es más que lamentable malgastar el momento creador que no se da todos los días, que pasa, por incompetencia técnica.

Idea Vilariño

Cito a uno de los grandes formalistas que escribió en la época de la revolución bolchevique, Víctor Shklovsky:

131 Pius Servien (1902-1953), seudónimo de Piu-Serban Coculesco, matemático, físico y poeta de origen rumano.



“El arte existe para que se pueda tener la sensación de la vida, para que se tenga la sensación del objeto, para que se experimente que una piedra es una piedra. La finalidad del arte es la sensación del objeto como visión y no como objeto familiar. La técnica del arte consiste en hacer individuales los objetos; el arte oscurece las formas familiares y aumenta la dificultad y la duración de la percepción. En el arte el acto de percepción es un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un modo de experimentar el devenir del objeto: lo ya dado no interesa”.

El proceso artístico es, por consiguiente, “la liberación del objeto del automatismo de la percepción” que distorsiona y restringe la existencia en acto y la posibilidad futura de las cosas. En consecuencia, puede decirse que el arte descubre y crea una nueva inmediatez, que aparece solamente con la destrucción de lo viejo. Esta nueva inmediatez se obtiene con un proceso de amnesia: imágenes, ideas, conceptos, “conocidos” desde hace mucho, hallan en el trabajo del arte su representación y su verificación sensible.

Me parece que el arte como conocimiento y amnesia depende en gran medida del poder estético del silencio; el silencio del cuadro y de la estatua; el silencio que sumerge a la tragedia; el silencio con el cual se escucha música. El silencio como medio de comunicación, la ruptura con lo familiar; el silencio no solamente en algún lugar o espacio de tiempo determinado, sino como dimensión total disponible, que no es usada. El rumor está en todas partes, acompaña a la agresión organizada.

Herbert Marcuse



CUARTA PARTE

GÉNEROS EN LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA

El investigador Lauro Ayestarán publicó en 1953 la primera parte de un estudio global pionero sobre la música uruguaya¹³² que quedaría inconcluso y en el que la música popular no tenía un tratamiento específico. Con el tiempo surgió otra bibliografía, ampliando lo que en principio se reducía a libros de memorias de los protagonistas.¹³³ 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. Paralelamente, aumenta la realización de documentales¹³⁴ así como el interés por conservar registros de los artistas (fotos, videos, notas periodísticas, archivos personales).

La música popular puede ser instrumental o cantada. 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.

132 Lauro Ayestarán: *La música en el Uruguay*, volumen 1, SODRE, Montevideo, 1953.

133 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, Washington Carrasco-Cristina Fernández, Ruben Rada y Carlos Goberna.

134 Como la *Historia de la música popular uruguaya, 1960-1989, Parte 1* (quince capítulos para televisión con dirección de Juan Pellicer), la película *Hit* (dirección de Claudia Abend y Adriana Loeff), el ciclo *Autores en vivo* de Agadu, documentales sobre el tango o sobre grupos y personalidades como Los que iban cantando, Jorge Lazaroff, Carlos Molina, Eduardo Mateo, Gustavo Pena el *Príncipe* o Eduardo Darnauchans.



En América Latina se fue convirtiendo en un espacio clave de su identidad.

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 solo la primera 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 *vals*, 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*, el *malambo* y la *huella*.¹³⁵

Ayestarán habla de cuatro “ciclos” folclóricos en Uruguay:¹³⁶ la música infantil sobreviviente del cancionero europeo antiguo (presente en juegos, rondas, o arrullos como el *arrorró*); la música afrouruguaya del *candombe*; la música fronteriza con Brasil como la *chamarrita* y la *milonga*, y la que se comparte con provincias de Argentina, que incluye a todas las danzas mencionadas y a canciones (que no son danzas): el *estilo* (o *triste*), la *cifra*, la *vidalita* y la *milonga*.

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 de finalizado el siglo XIX, fruto de mestizajes, ya estará 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*.

135 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.

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

Por su parte, Rubén Lena propone un nuevo género con el nombre de *serranera*.¹³⁷

En la década del setenta 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 uruguaya con múltiples variantes: la música “tropical” y el *rock*.

El candombe en la música popular

La vertiente afrouruguaya cobra una especial importancia al ser el único afluente extraeuropeo explícito en nuestra música popular. 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”. El candombe comprende el ritmo que produce la “cuerda” de tambores con sus formas y toques específicos –chico, repique, piano y eventualmente el bombo– su danza, personajes y vestimenta, así como su concepción del hecho musical que incluye formas propias de transmisión y percepción. Progresivamente, los músicos le suman 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 Mastrascusa, 1909-1976) los primeros que incorporaron gestos sonoros del candombe a las milongas tangueras. En la década del cuarenta, 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 habrá que esperar hasta fines de la década del cincuenta para que Pedro Ferreira (Pedro Rafael

137 El prestigio de Lena hará que otros músicos lo comiencen a utilizar especialmente en su variante rápida como en “Del templo” (Lena utiliza también una variante lenta mencionada como media serranera, por ejemplo en “El botellero”, e incluso existe una tercera con perfil apericonado como en “Aunque nadie quiera quiero”). La serranera pasará a ser el primer género con paternidad conocida.



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 (1938-2013), 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” del salteño Víctor Lima. Es el candombe sin cuerda de tambores, que no se piensa para bailar y que circunstancialmente será acompañado con tumbadoras.¹³⁸

En 1967 surge El Kinto y da 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 afrouruguaya y para la música popular uruguaya en general.

En 1969 aparece el disco de Los Shakers que contiene la canción “Candombe”, primer tema editado de ese género en clima roquero.¹³⁹

Entre otros músicos difusores del candombe se encuentran el pianista Alberto *Mike* Dogliotti (1939-2007), con varios discos

138 Previamente se habían registrado experiencias puntuales donde se insinúan formas de acompañamiento relacionadas, como en el temprano “Tango de los negros” de Arturo De Nava –grabado en 1907– o la versión de los Hermanos Gamarra (Guazú y Yamandú) de “Serenata de candombes” (Imperio/Yorio-Gavioli) contenida en el disco *Paseando por América*, probablemente de 1959.

139 *La conferencia secreta del Toto's Bar*, EMI, 1969. El material pionero de El Kinto aparecerá en disco recién en 1971.



dedicados al género desde 1970, y especialmente la cantante Lágrima Ríos (Lida Melba Benavídez, Durazno, 1924-2006). 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. Investigadores como Tomás Olivera Chirimini, Luis Ferreira, Gustavo Goldman, Luis Jure, Olga Picún y Coriún Aharonián se han dedicado a su estudio.

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), contenidas en el disco *Cielo del 69* de Los Olimareños. Eran mencionadas como “canción carnavalera” y estaban acompañadas en guitarra con rasgueo de candombe. Un año después, con la guía de Lena, el dúo grabaría *Todos detrás de Momo*, disco temático inserto íntegramente en la estética del carnaval. Los distintos ritmos utilizados (candombe, milonga, rock, chamarrita, joropo, tango, etcétera) son acompañados por la batería de Nuevos Saltimbanquis.¹⁴⁰ En las fotos de carátula, las caras de los integrantes del dúo tienen maquillaje de murguista. El disco se inicia con una “Presentación” y cierra con una “Retirada”.¹⁴¹

En 1977 se inicia la era *roosiana* cuando en la canción “Cometa de la farola”,¹⁴² Jaime Roos graba por primera vez una guitarra tocando el ritmo de marcha camión. Según Roos, está hecho con un criterio de *murga beat* o *murga pop*, incluyendo instrumentos eléctricos. Por primera vez una batería estilo jazz se enfrentaba a tocar un ritmo murguero, lo que estuvo a cargo de Luis Sosa que había sido baterista de El Kinto. En sucesivos discos de Roos aparecerán nuevas canciones en ritmo de murga. En “Retirada” de 1979¹⁴³ el percusionista

140 En el disco figura como redoblante: Brescia / bombo: “Coco” Portugués / platillos: “Pocho” Silva y “Zurdo” Acosta.

141 Al momento de la edición de este libro no tiene edición digital.

142 Incluida en el primer disco de J. Roos *Candombe del 31*, Ayuí, 1977.

143 Incluida en el segundo disco de J. Roos *Para espantar el sueño*, Ayuí, 1979.



Jorge Trasante, que tenía trayectoria en el rubro, se encarga de tocar toda la batería de murga. Nuevos elementos carnavaleros se aprovechan, como la guitarra inicial marcando la rítmica de los platillos, la voz final hablando con el tono y los modismos de un presentador de tablado o la extensa duración —de aproximadamente tres minutos en el cuerpo de la canción y cuatro en las repeticiones del estribillo final—¹⁴⁴ relacionada con el tiempo que insume una murga en su “bajada” del tablado mientras sigue cantando.¹⁴⁵ “Los Olímpicos”, de 1981,¹⁴⁶ es la primera canción grabada con características de cuplé llevado a formato canción y con ritmo de candombeado de murga. En “Adiós juventud”, de 1982,¹⁴⁷ comienza la incorporación de la voz de Washington *Canario* Luna (1938-2009) que hará “laraleos” de *tercia* al final con su particular timbre de voz de murguero histórico. Posteriormente el *Canario* cantará partes clave de la canción conceptual “Los futuros murguistas” de 1984¹⁴⁸ y tendrá a su cargo la voz solista de “Brindis por Pierrot” de 1985¹⁴⁹. Ante el masivo éxito de “Brindis...”, 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”.¹⁵⁰

Se revaloriza así la emisión de voz histórica de la murga, según Roos “diluida con el tiempo por influencias melódico-internacionales, solemnes, tropicales, etcétera”. Esta dilución ocurrió, entre otras cosas y como una paradoja estética, por la incorporación masiva de la clase media durante la dictadura a las llamadas “murgas pueblo”. En adelante, Roos seguirá cosechando éxitos con nuevas canciones murgueras como “Despedida del Gran Tuleque” (texto de Mauricio

144 Duraciones muy cercanas a la estructura de “Hey Jude” de Lennon-McCartney.

145 “Se va, se va la murga, aunque ya nunca pueda decir adiós. Y a la gentil barriada, va dedicada esta humilde canción”.

146 Incluida en su tercer disco, *Aquello*, Ayuí, 1981.

147 Incluida en su cuarto disco, *Siempre son las cuatro*, Orfeo, 1982.

148 Incluida en su quinto disco, *Mediocampo*, Orfeo, 1984.

149 Incluida en su sexto disco, *Brindis por Pierrot*, Orfeo, 1985.

150 Milita Alfaro: *Jaime Roos. El sonido de la calle*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1987, p. 61.



Rosencof), “Colombina”, “Que el letrista no se olvide” y “Cuando juega Uruguay” (las dos últimas con texto compartido con Raúl Castro).

Por su parte, en 1976, el sanducero Omar Romano registra su canción “El farolito”,¹⁵¹ en donde se combinaba la percusión murguera de Jorge Trasante, con el color de voces de murguistas y una guitarra rasgueando candombe. Posteriormente, O. Romano retoma el camino de José Carbajal, que había grabado una antigua retirada en 1972¹⁵² y acompañado por el grupo Los del Altillo obtiene gran repercusión con el disco *Carnaval* (1980), que contiene canciones murgueras tradicionales y propias. La creación de Los del Altillo, así como la de Los del Pueblo, Los 8 de Momo o Los Mareados, plantea una novedad histórica al ser una “selección” de murguistas que acompañan a un cantor o se presentan en forma independiente fuera del ámbito carnavalero.

El grupo Rumbo (1979-1986) tendrá en su repertorio numerosas canciones murgueras que irán desde un tratamiento experimental en “Escenario Babalú” (Mauricio Ubal) hasta el empleo del ritmo en una de las canciones emblemáticas de resistencia a la dictadura: “A redoblar” (M. Ubal-Rubén Olivera).

A partir del 2000 se dio un nuevo paso con la incorporación progresiva en los circuitos de la música popular uruguaya de destacados murguistas que componen o interpretan a partir de 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*, Freddy *Zurdo* Bessio, Rafael Antognazza o Alejandro Balbis.

Tangueces

Junto a la canción criolla, el tango se fue convirtiendo en el género más popular del Río de la Plata a partir de su nacimiento a fines del siglo XIX. Voces como la de Carlos Gardel y obras como “La

151 Incluida en el segundo disco de Omar Romano *Cánticos*, Sondor, 1976.

152 “Retirada” 1969 de Asaltantes con patente, incluida en su disco *Abre tu puerta vecino y saca al camino tu vino y tu pan*, LP Columbia, 1972 y CD Ayuí, 2011.



cumparsita” de Gerardo Matos Rodríguez, sobrevuelan el imaginario del país. La nacionalidad uruguaya de muchos músicos de tango queda a veces escondida ante la potencia del mercado argentino, donde buscaron radicarse para ampliar la fuente laboral. Además de los ya mencionados, citemos como ejemplo al guitarrista José María Aguilar (Canelones, 1891-1951), a los cantantes Carlos Roldán (Carlos Belarmino Porcal, 1913-1973), Romeo Gavioli y Nina Miranda (Nelly María Hunter, 1925-2012) y a directores de orquesta como Francisco Canaro (San José, 1888-1964), César Zagnoli (Durazno, 1911-2002) y Donato Racciatti (San José, 1918-2000). Posteriormente el tango buscaría nuevos caminos a través del Quinteto de la Guardia Nueva y Camerata de Tango (después Camerata Punta del Este) –conjuntos donde sobresale la figura de Manuel *Manolo* Guardia–, Luis Pasquet, Ariel Martínez, Edelmiro *Toto* D’Amario o Luis Di Matteo, mientras desaparecía tempranamente la aplaudida voz de Julio Sosa (Canelones, 1926-1964).

A mitad de los setenta 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, la de Antonio Cerviño, la de Donato Racciatti, la de Walter Méndez, la de Jorge Cirino, la de Miguel Villasboas, la de Darwin Curutchet, la de Rogelio Coll “Garabito”, la de Mouro-Maqueira, la Don Horacio, la de Julio Arregui o la de Oldimar *Pocho* Cáceres, 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 o Alberto Rivero. Después de los ochenta 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 Angel Trillo, Jorge Malvarez, Leonel Gasso; los pianistas Ruben De



Lapuente, Luis Etchebarne; los guitarristas (todos con discos individuales) Mario Núñez, Hilario Pérez, Julio Cobelli y Ledo Urrutia –también cantante–; los violinistas Pedro Severino y Mario Beretta; y el contrabajista Vicente Martínez, entre muchos otros.

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

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 1964 graban “Jacinto Vera” –con letra de Líber Falco–. Con el tiempo, *Pepe* Guerra, Santiago Chalar y Laura Canoura, grabarán discos dedicados al género. A fines de los setenta, 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. Un antecedente había sido el disco *Poeta al sur* de 1972, donde Yamandú Palacios (Montevideo, 1940) musicaliza textos de Ignacio Suárez (Rocha, 1944) y surgen canciones como “Los boliches”, “María de las esquinas” y “Poeta al sur”, donde las guitarras tocan milonga pampeana y las letras tratan temas ciudadanos con aire tanguero.

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”.¹⁵³ En distintas etapas incursionarán en el género bandas como Opus Alfa, Los Estómagos, Los Traidores y especialmente La Trampa. En 2002 se dio el paso electrónico, con Bajofondo trabajando con sonoridades y *samples* tangueros.

En 1998 se produce el debut discográfico de Malena Muyala (San José, 1971). Su labor es el inicio de una presencia juvenil femenina en el repertorio tanguero, con importantes voces como Francis Andreu, Giovanna, Valeria Lima, Gabriela Morgare y cantautoras como Mónica Navarro (exintegrante de La Tabaré), Maia Castro y Colomba Biasco.

153 Incluida en *La conferencia secreta del Toto's Bar*, EMI, 1969.



También se suman las destacadas voces de Ricardo Olivera, Francisco Falco, Tabaré Leyton y Jorge De Brun, aparecen pianistas y directores de orquesta como Álvaro Hagopían y grupos integrados por gente joven como La Mufa, el Cuarteto Ricacosa (guitarras, guitarrón y canto), Caníbal Troilo o Malajunta.

El rubro se apoyará en instituciones como el Club de la Guardia Nueva (fundado en 1954), Joventango (fundada en 1977) –que desde 1988 lleva adelante el Festival Viva el Tango–, la Federación Uruguaya del Tango (Futango, fundada en 2005) 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.

La música tropical

La influencia musical cubana y puertorriqueña trae la aparición de conjuntos como el de Pedro Ferreira y su Cubanacán, (creado probablemente en 1956), sonoras como Ruben Darelli y su Sonora Latina (de donde saldrá Grupo Latino), Sonora Cienfuegos, Carlos Goberna y su Sonora Borinquen, Raúl Noda, Combo Camagüey, 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 setenta, 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 radicalización promovida por 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” (así como se habla de un “rock uruguayo”) y que a esta no se la puede medir con la misma vara que a quienes buscan caminos vanguardistas.¹⁵⁴

154 En algunos momentos, “vanguardia” y “esparcimiento” tuvieron su encuentro histórico, como cuando P. Ferreira, con una lógica pero novedosa



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 esmoquin, 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.

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 comienzan a integrar a la gente, y se incluyen vestimenta informal y composiciones de cuño propio, con letras que salen del romanticismo para volverse humorísticas. Las fusiones musicales incorporan momentos de candombe y de 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 parte de Chocolate, que viajará por el mundo logrando 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

propuesta, intentó que todos los uruguayos bailaran candombe.



Sonido Cristal y la floridense Calipso (dirigida por Carlos *Chacho* Ramos), entre numerosos 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 Revancha, КGB, La Incontrolable, Kilovatio, 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, Keguary; 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 cien mil 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.¹⁵⁵

La música para niños

Las vivencias infantiles cambian con las distintas épocas históricas, con los estratos sociales y con las distintas franjas etarias (entre el bebé y el púber). Lauro Ayestarán estudió que tenemos más de cien canciones y juegos infantiles recibidos por tradición oral y que son transmitidos por fuera de las instituciones.¹⁵⁶ Empiezan con los padres cuando cantan el “Arrorró” (cuya melodía Ayestarán rastrea hasta el “Códice de las Cantigas” de Alfonso el Sabio en 1250 y es uno de los treinta fragmentos de antiguos romances hispánicos devenidos en repertorio infantil), el “Caracol col col”, “Qué linda manito”,

155 Declarado en 2012 Ciudadano Ilustre de Montevideo.

156 Están por evaluarse los cambios sociales producidos por la cultura de los medios electrónicos que promueven el sedentarismo y el aislamiento infantil.



“Este dedo encontró un huevito”, etcétera. Siguen con la transmisión entre los propios niños de canciones como “A la rueda rueda”, “Arroz con leche”, “Mambrú”, “Se va la lancha”, “Tengo una muñeca” o “La farolera”, dramatizadas en rondas y complicadas escenas coreográficas. A su vez, los niños también están expuestos a lo que escuchan los mayores en los medios masivos (incluidos los omnipresentes *jingles* publicitarios) y lo que el sistema educativo selecciona para ellos.

En distintas épocas el sistema escolar ha sugerido repertorio o ha utilizado cancioneros aprobados oficialmente. En los sesenta se incorporaban las primeras canciones de perfil nacionalista como “El zorzal” de Juan Burghi y Walter Alfaro, que interpretaba Amalia de la Vega, o “Río de los pájaros” de Aníbal Sampayo. Además del himno nacional, forman parte del imaginario infantil oficial la solemne música de piano para la “entrada de los pabellones”, la marcha “Mi bandera” (N. Bonomi, J. Usera y J. Usera) usada para retirarse, el “Himno a Artigas” (Ovidio Fernández Ríos y E. Santos Retali)¹⁵⁷ y el “Pericón Nacional” (según la transcripción de Gerardo Grasso estrenada en 1887).

A nivel internacional, la industria musical también se “ocupó” de los niños. A fines de los sesenta llegaban productos como Las

157 Dedicadas a la afirmación y exaltación de la nacionalidad, las canciones patrióticas abundan en fórmulas que en otro contexto serían consideradas como anacrónicas para el público infantil, desde el lenguaje neoclásico mezclado con referencias religiosas (“El padre nuestro Artigas, señor de nuestra tierra / que como un sol llevaba la libertad en pos / hoy es para los pueblos el verbo de la gloria / para la historia un genio para la patria un dios”) hasta menciones necrófilas cuando niños pequeños cantan que no ambicionan otra fortuna que morir por la bandera. A veces también entra fugazmente en la conciencia la terminología del lenguaje neoclásico en la letra de los himnos nacionales latinoamericanos (épicos o románticos), por lo general escritos por poetas todavía mimetizados con la metrópolis: “Libertad en la lid clamaremos” (Uruguay), “Oíd mortales el grito sagrado” (Argentina), “Oh gloria inmarcesible”, (Colombia), “... y tu frente radiosa más que el sol contemplamos lucir” (Ecuador), “Que tu pueblo con ánima fiera” (Guatemala), “Tu bandera es un lampo de cielo” (Honduras), “... el acero aprestad y el bridón” (México), “... y desde el Empireo el Supremo Autor un sublime aliento al pueblo infundió” (Venezuela), “Bolivianos: el hado propicio”, “Con que Chile en tus aras juró”.



Ardillitas, que usufructuaban el descubrimiento de la audición de voces a partir de una cinta acelerada. A fines de los setenta ya existían grupos como el español Parchís que, “producidos” a través de *casting*, podían actuar en vivo, aunque generalmente cantando sobre grabaciones. De Argentina llegaban las canciones de María Elena Walsh. Posteriormente, además de ecos del repertorio utilizado dentro de programas televisivos como el de Carlitos Balá y *Pipo* Pescador, se oírían las propuestas del Conjunto Pro Música de Rosario y de Piero.

En Uruguay encontramos a partir de los años sesenta varios discos enfocados hacia el público infantil –como los producidos por Kurt Pahlen, Rubén Carámbula o la propia enseñanza primaria–, que recurrían al canto de niños, intérpretes varios o conjuntos para la ocasión como la Orquesta Ritmolandia. Desde 1973, a través del programa televisivo “Cacho Bochinche”, se editaron varios discos infantiles hasta el fin del ciclo en 2010. En 1977 la educadora duraznense Margarita Merklen edita *El disco de Peguí*. 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 Venencio, Horacio Buscaglia, Susana Bosch, Nancy Gúguich, Jorge Bonaldi, Gonzalo Moreira, Carlos Vicente, Gustavo Ripa, Jorge Lazaroff y Cecilia Prato. Incorporados a fines de los setenta 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, convocando a casi 20.000 personas. En democracia continúan su actividad y conducen un programa de televisión hasta su disolución en 1990. Jorge Bonaldi, que venía realizando en paralelo su trabajo para niños como solista (con importantes grabaciones) formará dúo con Adriana Ducret. También continuarán, con trabajo docente, grabaciones y exitosas presentaciones, Nancy Gúguich con el grupo Cantacuentos y Susana Bosch.

Compositores para adultos como Rubén Lena visualizaron al público infantil. Lena unió su intención de trabajar por la



construcción de un cancionero local con su profesión de maestro. Temáticas históricas como la de “A don José” o lúdicas como la de “El mangangá amarillo” alimentaron el cancionero de chicos y grandes indistintamente. Por su parte los padres incorporaban y promovían canciones puntuales como “Príncipe azul” (H. Buscaglia y E. Mateo) o “Érase una vez” (J. A. Goytisolo y Paco Ibáñez). En 1979 aparece *Gurí. Folklore para niños*, donde se recogía a través de una selección de varios intérpretes canciones para adultos que podían ser aceptadas por los niños. Algunos compositores han grabado discos especialmente para los más pequeños como Héctor Numa Moraes en un proyecto pionero de 1972 (editado en 1985), Vera Sienra 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. Por su parte, aunque Ruben Rada ya era autor de canciones muy disfrutadas por el público infantil, a fines de los noventa se dedica a grabar temas especialmente para niños y a realizar concurrencios 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 la que 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 Ingrid Stefen, Marcelo Ribeiro, Eduardo Yaguno, Roy Berocay, Marta Harte, Marcos Abramovich, Silvina Gómez, Yábor, Érika Büsch, y los grupos Palacatún, Encanto al alma, Gato Peludo y Agua Clara & Cía (Paysandú).

Completemos el breve panorama mencionando que varios compositores de música culta incursionaron en la composición para niños como Luis Cluzeau Mortet con “El picaflor” (letra de Fernán Silva Valdés) y Eduardo Fabini con “Barquito” (letra de Adela Marziali). Algunas de estas canciones fueron grabadas por el coro femenino del sodre y editadas en partitura por la Asociación de Educadores



Musicales. Por otra parte la última obra sinfónica de Fabini “Mañana de Reyes”, estrenada en 1938, se basa en la utilización de melodías del cancionero infantil tradicional.



QUINTA PARTE

DOCE MÚSICOS¹⁵⁸

La identidad es un concepto móvil y heterogéneo. Especies como milonga, tango, murga o candombe, no pueden reclamar para sí ser más “nuestra” una que otra. Y lo mismo ocurre con los artistas, que viajan en bandadas. Algunos se vinculan más, ya sea por pertenecer a una misma generación, por cultivar una similar línea estética o por su visión política. Aunque todos tengamos nuestras preferencias e incluso algunos miembros de la bandada no se vinculen entre sí, solo se puede entender cada aporte en una etapa histórica si la visualizamos en su conjunto, en sus interacciones.

En la década del sesenta las artes y los artistas se buscaron, animados por la posibilidad de un cambio social que se intuía cercano. Los compositores de canciones revisan con esmero la poesía local (Líber Falco, Humberto Megguet, Circe Maia, Romildo Riso, entre otros) e internacional (Rafael Alberti, César Vallejo, Nicolás Guillén, entre otros); crearon en interacción con poetas (como Washington Benavides, Mario Benedetti, Idea Vilariño o Ignacio Suárez); se conectaron con los plásticos que diseñaron sus carátulas (como Gustavo Alamón con Numa Moraes, Áyax Barnes y Miguel Bresciano con Daniel Viglietti y Carlos Palleiro con Los Olimareños), con fotógrafos (como Jaime Niski con Alfredo Zitarrosa o Isabel Gilbert con Daniel Viglietti), con actores (como Dahd Sfeir o Julio Calcagno), con salas teatrales (como El Galpón o el Teatro Circular de Montevideo) y con instrumentistas del área culta (como la fagotista Ana Crespo). Idea Vilariño escribe la presentación para un disco de El *Sabalero*, Francisco *Paco* Espínola para uno de Anselmo Grau, etcétera. Se incorpora el repertorio de autores uruguayos del pasado como “En blanco y negro” (Fernán Silva Valdés y Néstor

¹⁵⁸ Adaptación de notas publicadas en el *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, 2010, con la coordinación y biografías de Inés Bortagaray.



Feria), “Mi vieja viola” (Humberto Correa/Osvaldo Frías y H. Correa) o “Adiós mi barrio” (Víctor Soliño y Ramón Collazo).

A veces los músicos se vincularon por afinidades políticas: “Todos nos habíamos convertido en monjes con guitarra y cada cual predicaba su evangelio”, decía *El Sabalero*.¹⁵⁹ Sin embargo, no podían evitar que la época los uniera en la creación. Solo en 1971, por ejemplo, se editaron discos tan importantes como *Todos detrás de Momo* de Los Olimareños, *Canciones chuecas* de Daniel Viglietti, *La patria compañero* de Héctor Numa Moraes, *Tótem* del grupo homónimo y la canción *Milonga de pelo largo* de Gastón Dino Ciarlo. En ese mismo año, desde el extranjero llegaba *Mediterráneo* de Joan Manuel Serrat, *Los unos por los otros. La poesía española de hoy y de siempre* de Paco Ibáñez, *Imagine* de John Lennon y *Construção* de Chico Buarque.

En estas notas se tocarán aspectos biográficos y estéticos de algunos compositores/intérpretes de nuestra música popular cuya labor transcurre básicamente a partir de la segunda mitad del siglo xx, y que han utilizado para su obra elementos del folclorismo rural.

Ellos son, ordenados por fecha de nacimiento: Amalia de la Vega (María Celia Martínez, 1919-2000), Osiris Rodríguez Castillos (1925-1996), Aníbal Sampayo (1926-2007), Carlos Molina (1927-1998), Anselmo Grau (1930-2001), Alfredo Zitarrosa (1936-1989), Santiago Chalar (1938-1994), Daniel Viglietti (1939), Marcos Velásquez (1939-2010), Los Olimareños –duo integrado por Pepe Guerra (1943) y Braulio López (1942)–, José Carbajal (1943-2010) y Héctor Numa Moraes (1950).

En todos los casos, su labor creativa estuvo signada por la búsqueda de caminos de lenguaje propio como contrapartida a la avasallante presencia del folclorismo argentino¹⁶⁰ del momento, a lo que posteriormente se sumará la intensa politización que produjo

159 “Pa’l que se va”, homenaje a Alfredo Zitarrosa en *Cuentamusa*, Orfeo, 1995.

160 Debido a esto, varias de las canciones dedicadas a los departamentos del Uruguay fueron compuestas sobre el ritmo argentino de zamba: “Lejos de Treinta y Tres” (Eustaquio Sosa), “Adiós mi Salto” (Victor Lima), “Durazno tal vez en el alma” (José María Santini), “En tu imagen” (Lucio Muniz, dedicada a Rocha).



la revolución cubana. Sus carreras (salvo en Amalia de la Vega y Santiago Chalar) continuaron mientras hacían frente a forzados exilios de distinto carácter (actividad que podría constituir un capítulo aparte de estudio) o incluso larga prisión (Aníbal Sampayo). Provenientes de diversos departamentos del país, realizaron composiciones, musicalizaron poesía, integraron al cancionero uruguayo temas de nuestro pasado, recogieron como intérpretes los afluentes de importantes colegas generacionales, investigaron sobre géneros locales (a veces con rigurosidad de musicólogo) e incluso muchos se dedicaron a tareas de periodismo y difusión para lo cual construyeron ricos archivos. Todos sintieron la necesidad de escribir en las contratapas de sus discos –o en las de colegas que se lo solicitaron– reflexiones sobre su concepción del arte y de la creación. De esta manera afirmaron personalidades propias a través del desarrollo de formas musicales, sonoridades y letras que reflejaron al Uruguay, a la vez que lo construían.

Amalia de La Vega

La exuberancia discreta de la cantora

Lo primero que llama la atención al escuchar a Amalia de la Vega (María Celia Martínez) es la belleza de su voz y su gran técnica vocal. De ahí la sorpresa cuando manifestaba que nunca estudió canto. Pero el asombro mayor llega al darnos cuenta de que, a pesar de su extensa obra (más de diez discos en distintos formatos) y de una fuerte presencia en los medios sobre todo en las décadas del cuarenta y del cincuenta (en fonoplateas y actuaciones en vivo), sigue luchando contra el olvido. ¿Será por la falta de reediciones digitales de sus discos?¹⁶¹ ¿Será por su antivivismo y proverbial timidez, que la mantuvieron alejada por largos períodos hasta el definitivo adiós de los ochenta, veinte años antes de su muerte?¹⁶² ¿Por su prescindencia política en los años duros? ¿Por la conocida dificultad del país para conservar y celebrar la memoria de su pasado artístico expresada,

161 Discografía en cd: *El lazo de canciones de Amalia de la Vega*, Sondor, 1997 y *Lo que quisiera tener*, Sondor, 2006.

162 Su último disco es *Poetas nativistas orientales*, Orfeo, 1982.



entre otras cosas, en la triste figura de las humillantes y modestísimas “pensiones gratias” a artistas como Carlos Molina, Marcos Velásquez, Aníbal Sampayo, Osiris Rodríguez Castillos, Anselmo Grau y la propia Amalia de la Vega?

Además de cubrir un amplio repertorio latinoamericano, doña Amalia se acercó a poetas locales para musicalizar sus textos y componer lindas milongas, recibió el apoyo de importantes figuras como el pianista y compositor Walter Alfaro o el musicólogo Lauro Ayestarán (que le brindó temas recogidos en sus investigaciones) y realizó las versiones más convincentes que se conocen de canciones compuestas por músicos “nacionalistas” del área “culta” (Eduardo Fabini y Luis Cluzeau Mortet, entre otros). A esto se suma su “legado” a Alfredo Zitarrosa: la sonoridad del conjunto de guitarras que la acompañaba. Quizás, en otra situación histórica podrían haber sido las guitarras “de Amalia”, en vez de las guitarras “de Zitarrosa” (por supuesto que la tradición de guitarristas-guitarreros tocando solos, en dúo, trío o cuarteto, tiene una historia previa –recuérdese a Roberto Rodríguez Luna y al propio Néstor Feria– y paralela a la masividad lograda a través del potente eje zitarrosiano).

Fue una tenaz difusora y fina intérprete de los géneros locales, y su nombre se asocia a conceptos como criollismo y nativismo. Y como nada es casualidad, cuando un periodista conseguía llegar a las preguntas justas, la Amalia que se decía tímida y monosilábica declaraba con precisión y firmeza “...en mi casa con los músicos ensayábamos hasta que saliera todo como me gustaba. Si hacían firuletes, ya no me gustaba”.¹⁶³ En la misma entrevista manifestó su gran admiración por la exuberancia discreta del modelo estético que fue Carlos Gardel, y agregaba: “... muchos dicen que su ídolo es Gardel. ¿Por qué no llegan entonces a esa sencillez?”. Al igual que su admirado Carlos Gardel, Amalia de la Vega sentó precedentes de calidad sobre los cuales seguir construyendo modelos de identidad.

163 Amalia de la Vega: la voz magistral de lo nativo. Entrevista de Carlos Cipriani López, diario *El País*, 4/4/1999.



Osiris Rodríguez Castillos

Canciones que “alumbran como un candil”

A pesar de que su primer disco es de 1962¹⁶⁴ (un año después del primer disco (EP, doble) de Santiago Chalar, el mismo año del primer simple de Los Olimareños y del primer larga duración de Anselmo Grau, un año antes que el primer larga duración de Daniel Viglietti, así como posterior a las grabaciones de Amalia de la Vega y Aníbal Sampayo), Osiris Rodríguez Castillos ya era conocido en el medio como escritor y recitador –en fonoplateas y actuaciones en vivo–, o a través de otros recitadores. Habla bien de su obra que con solo cinco discos larga duración, dos discos dobles y unas veinticinco canciones difundidas¹⁶⁵ (en su cuarto LD vuelve a grabar muchas del primero y en el quinto muchas del segundo), su influencia sea tan pronunciada, incluso en Argentina. A esto se suman los once años de radicación en España, la casi inactividad en los escenarios a su regreso y el halo de personaje con carácter difícil.

Su preocupación por la música local se manifiesta en el título de su primer disco *Poemas y canciones orientales*, preocupación que también encontramos en Anselmo Grau (*Folklore oriental*) y en Daniel Viglietti (*Hombres de nuestra tierra*, ciclo de canciones uruguayas, compartido con Juan Capagorry).

En Osiris Rodríguez Castillos se entrelazan el poeta, el recitador, el compositor, el cantor y el guitarrista. Es un poeta-letrista de alto vuelo, buen melodista y cantor con estilo personal. Y es uno de los artistas que sientan en la música popular uruguaya las bases de calidad guitarrística tan admirada en el exterior. Quizá no sea menor el papel cumplido por Atilio Rapat –como en otros casos lo será el de Abel Carlevaro–, con quien Osiris estudió (al igual que Viglietti

164 De sus cinco LD y dos dobles (dos canciones por lado), solo se han editado hasta el momento en CD *Cimarrones* (Sondor, 1996) y *El forastero* (Ayuí, 2008).

165 Incluso con temas no grabados por Osiris como “Leyenda del palmar”, “Décimas de Jacinto Luna” (grabada como “Décimas a Jacinto Luna” por Alfredo Zitarrosa), “Tata Juancho” y “Tiempo del jacarandá” (con música de Eduardo Falú).



y Grau), sumando las enseñanzas de ese maestro al correspondiente aprendizaje por transmisión oral.

Por otra parte, su costumbre, no habitual en la música popular, de escribir en partitura lo compuesto, facilita hasta el día de hoy la reproducción fotocopiada de su obra y es uno de los pocos repertorios “criollistas” disponibles para uso didáctico por parte de alumnos de guitarra. Las introducciones de sus canciones, y las partes instrumentales en general, tienen una gran singularidad. A tal punto Osiris las consideraba como no modificables, que se cuentan innumerables anécdotas de su molestia cuando otros intérpretes las cambiaban o simplificaban (“estaba mal como yo lo hice”, era su comentario, aunque, de no modificarse el arreglo de guitarra, las dificultades técnicas de algunas de sus canciones –escúchese “La galponera” incluida en *Cimarrones*– hubieran reducido a un mínimo los guitarristas capacitados para reproducirlas).

Y está el Osiris recitador, “camuflado”, al incorporar introducciones habladas en sus canciones –y haciendo dudar a sus intérpretes de si era una parte estructural de la composición– o explícito, al incluir en sus grabaciones numerosos poemas recitados. Ya en su primer disco Osiris reúne en una sola persona las dos vertientes tradicionales de cantor y recitador criollo, constituyendo, si no el primero, el documento histórico más representativo de la segunda vertiente. Expuso sus teorías en entrevistas y, con retórica poética, en las contratapas de sus discos. Allí muestra su preocupación de investigador al escribir que cree haber llegado a establecer las bases de un nuevo género de “poemas para guitarra y recitante”, componiendo música específica para acompañar cada texto. A las facetas de cantante y recitador se suma, en las presentaciones en vivo, la de coloquial amenizador que incorpora anécdotas e historias, reuniendo a la platea en torno a un imaginario fogón.

Vestido de traje y corbata en sus presentaciones, fue uno de los paradigmas del cantor criollo ilustrado.



Aníbal Sampayo Acodado en el río

Ya en 1963 Aníbal Sampayo recibía el Disco de Oro al compositor más popular en su género. Sus canciones se interpretaban en ambas orillas del Plata y “Río de los pájaros” comenzaba a sumar versiones –más de treinta al día de hoy—.¹⁶⁶ El reconocimiento era fruto de una ya larga trayectoria.

Desde fines de los años treinta, casi niño aún, Sampayo cantaba en grupos. En la década del cuarenta recorrió Uruguay y el litoral argentino, y posteriormente con músicos paraguayos hizo presentaciones en Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay. Su música tendrá siempre sonoridades de acordeón y de arpa –siendo el caso más conocido de un músico uruguayo que aprende a tocarla, la incorpora y graba discos instrumentales con ella—. En la década del cincuenta actuó en fonoplateas de Montevideo y Buenos Aires. De 1956, en Argentina, son sus primeras grabaciones.

Su extenso repertorio quedará desperdigado en discos grabados en Argentina, Paraguay y Uruguay a lo largo de cincuenta años. Nacido en Paysandú, su aporte a la música uruguaya no podía ser otro que a través de la “visión litoraleña”. Sus textos borbotean con las aguas del río Uruguay a la vez que narran los dolores humanos que lo pueblan. Pero su visión crítica nunca se manifestó por el volumen alto o la sentencia directa. Por el contrario, con ternura infantil en su canto, tendía un manto de compasión sobre las duras realidades que narraba. Un mundo poblado de diminutivos (“Cieguiño cantor”, “... biguacita de la costa...”, “gurisito pelochuzo...”, “... barriguita chifladora...”), metáforas líricas acodadas en el río, suaves ritmos de litoraleña, rasguido doble o chamarrita –géneros que ayuda a incorporar a “lo uruguayo”–, hicieron su repertorio especialmente apto para ser cantado en las escuelas (de Uruguay y del litoral argentino). Y como los creadores se vinculan a través de su arte, José Carbajal comentó

166 Discografía uruguaya en cd: *Antología* (Sondor, 2006), *Hacia la aurora*, Aníbal Sampayo y Los Costeros (Montevideo Music Group, 2008), *Lo mejor de Aníbal Sampayo* (Ayuí, 2009).



en una entrevista que probablemente haya sido una chamarrita de Aníbal Sampayo el disparador de su gusto por el género.

Sampayo incorporó elementos de su lugar de origen en las letras: pescadores, río y campo. Le gustaba ir por las escuelas explicando a los niños que “Ky chororó” era el canto de la perdiz llamada Tataupá, y que el “sabor a mieles ruanas” era un símil del color amarillo del caballo ruano. Con el tiempo publicaría estudios como el librito *Toponimia, flora y fauna guaraní en el Uruguay*. Una característica común a todo un sector de creadores en la música uruguaya es, además de publicar poesía o narrativa, interesarse por la investigación y la recopilación de documentos musicales. En 1964 Sampayo presentó en un simposio realizado en Misiones, Argentina, los trabajos que había publicado sobre *El origen de la canción social*. Es que también el compromiso social fue una característica común a muchos músicos. Como fino poeta, el compromiso de Aníbal Sampayo no se agotó en las líricas metáforas. Sufrió la prisión y el posterior exilio. La segregación de sus lugares habituales de actuación fue progresiva. En el Festival de Cosquín, Córdoba, Argentina, no podía tocar desde 1968, a pesar de haber sido uno de sus fundadores. Ese año, cuando estaba a punto de subir al escenario, un funcionario policial se le había acercado para preguntarle qué era eso de “Vea patrón” (o “Patrón”) que figuraba en la planilla. La respuesta fue: “escuche y verá”. Fue su última actuación en Cosquín. Es que la ternura no tiene por qué ser confundida con la blandura. Y por suerte los uruguayos no tienen que avergonzarse de sus artistas. Sus aportes no solo enriquecieron los modelos musicales, sino también los modelos éticos. Y, entre otras cosas, eso fue Aníbal Sampayo.

Carlos Molina

Como echando el alma

En muchas partes del mundo se cultivó o se cultiva el arte de improvisar, ya sea en forma solista o de contrapunto con un contendiente. Esta impresionante expresión poético-musical tiene una antigüedad conocida no menor de tres mil años, al decir de Lauro Ayestarán. En la segunda mitad del siglo xx, el “arte del payador” (trovador o repentista), tiene su gran figura rioplatense en Carlos Molina. Este



hombre de sonrisa y ternura de niño, que al cantar se volvía un gallo de riña con rulo rebelde en el copete mientras paseaba la mirada fija y chispeante preparando la respuesta, se convirtió en el payador uruguayo por antonomasia. Fue el Gaucho Molina, el Payador Libertario, El Bardo del Tacuarí. No renegaba de la canción compuesta y de hecho grabó varios discos de estudio,¹⁶⁷ pero su pasión estaba en la improvisación, y dentro de ella en el enfrentamiento de la payada de contrapunto. Decía que se precisaba conocer de métrica, leer mucho e ir entrenando el oficio. Y odiaba los versos “guillados” (memorizados previamente).

Según la cantidad de versos, una payada puede cantarse en cuartetas, sextillas, octavillas. La más utilizada es la décima o “espinela”, con sus diez versos octosílabos y su compleja estructura de rimas en espejo. Puede acompañarse por géneros como cifra, estilo, vals, cielito. El más usado –aparentemente desde comienzos del siglo XX, impulsado por el argentino Gabino Ezeiza– es la milonga. Se toca en mi menor, con el pulgar colocado en punta, pulgar volador del payador que llega hasta las primeras cuerdas, las “primas”, las más débiles, que tocadas por el dedo más fuerte llegan casi hasta el chasquido, el “cerdeo” –ruido molesto e impuro para la técnica guitarrística académica–. El arpegiado de las guitarras funciona como un reloj que marca, implacable, el paso del tiempo para el contrincante que prepara su respuesta. Es curioso cómo muchos payadores quieren estudiar guitarra para mejorar su técnica y muchos guitarristas académicos querrían aprender a volar con el pulgar, manteniendo diez, quince, veinte minutos –o hasta donde cuente la leyenda–, la maquinita imperturbable de la milonga payadoril. Y sobre la guitarra, el canto. Muchos payadores mantienen la limpia y lírica emisión de voz del estilista (cantante de estilos), la del primer Gardel, la de Ignacio Corsini o José Razzano. Pero Molina cantaba, recitaba, o “cantaba diciendo” con certera afinación imprecisa, como echando el alma, casi escupiendo a veces, con una gran proyección en su

167 Discografía en cd: *De muy adentro*, Ayuí, 1983 (canciones) y *Carlos Molina: El arte del payador*, Ayuí, 1982 (contrapunto con Gabino Sosa).



volumen –que los micrófonos no consiguen registrar–, con energía guerrera, no falta de delicadeza y humor.

Así como rechazaba poner su canto al servicio del dinero (“usted está hablando con un hombre que nunca alquiló su guitarra”, le dijo a un periodista)¹⁶⁸ o del mero entretener, tampoco aceptaba hacerlo en favor de una tradición idealizada o conservadora. Molina defendía al payador como “institución histórica” a la cual había que dignificar logrando, según sus palabras, que fuera “un elemento que corra parejo con la historia”. Hasta el momento, los distintos gobiernos y la sociedad no han encontrado la forma de que este arte viva fluidamente entre los uruguayos más allá del 24 de agosto (día del nacimiento de Bartolomé Hidalgo y, desde 1996, Día del Payador), de las Semanas Criollas anuales o de programas radiales a las seis de la mañana.

Sin embargo, tan inasible, tan movilizador y tan “de repente” puede ser el arte repentista que cuando en 1984 Molina cantó en el recibimiento a Alfredo Zitarrosa enseguida fue emplazado a concurrir a la policía. En la aún viboreante dictadura, debía explicar por qué no había mandado las letras para el trámite de censura. Detrás de una mampara otros músicos lo escuchaban explicándole al funcionario que él era payador y por lo tanto no podía mandar previamente lo que tenía que ser creado en el momento. Como burocráticamente el funcionario insistía, le respondió con una copla: “Cuando pulso un instrumento / y me pongo a improvisar / ahí ya me empiezo a olvidar / mi copla muere en el viento”.

Anselmo Grau

Por la música de la Banda Oriental

Anselmo Grau reúne las características de varios de los solistas en la generación del sesenta: buen intérprete de guitarra (nuevamente aparece Atilio Rapat como maestro del instrumento), cantor sin grandilocuencia –que hace sus primeras incursiones en la fonoplatea de radio *El Espectador*–, escritor de poemas y cuentos además

168 “Los caminos de Carlos Molina. Un hombre de Paya”. Entrevista de Carlos Cipriani López, diario *El País*, 28/7/1996.



de canciones, interesado en el aprendizaje y la investigación dentro del terreno de las tradiciones folclóricas (nuevamente aparece Lauro Ayestarán como consultor y referencia), y un buscador consciente de elementos musicales con los cuales desarrollar un camino musical “a la uruguaya”.

Uno de los retos que enfrentó su generación fue el de evitar la mera repetición del folclorismo argentino –a pesar de la admiración manifestada hacia músicos como Atahualpa Yupanqui–, folclorismo que llegaba masivamente promovido por las transnacionales del disco. En 1959, el mismo año en que Rubén Lena descubría en una estadía en Venezuela que los uruguayos tenían escaso repertorio propio para cantar, a Anselmo Grau le ocurría lo mismo durante un viaje a Chile. *Folklore oriental* se llamaría uno de sus primeros trabajos.

Esta preocupación por difundir “lo uruguayo” lo lleva a visitar escuelas y liceos, conducir programas radiales y estar al frente de programas televisivos. El estudio se llenaba con invitados y concurrentes de todas las edades, mientras los fabricantes de guitarras se esmeraban en aumentar su producción. El gran poder de la televisión y casi diez años de vigencia de los programas a su cargo amplificaron no solo la difusión de su música sino también el paciente trabajo pedagógico que se había propuesto. Grau le insistía a los participantes –en un mensaje que obviamente se trasladaba a los televidentes–, sobre la importancia de no usar tanto bombo legüero y armar menos grupos que clonaran a Chalchaleros y Fronterizos, al mismo tiempo que los motivaba a conocer sobre formas musicales uruguayas e intérpretes locales. Con personalidad cálida y seductora, elementos que se trasladaban a su música, condujo estos programas pioneros en la promoción de un perfil musical propio.

A la vez, atento a lo que ocurría en su entorno, interactuaba con sus colegas grabando y difundiendo el repertorio de Osiris Rodríguez Castillos, entre otros. Aun sin cultivar exclusivamente la temática del litoral, sus litoraleñas “Río Uruguay” (“Puñal de plata que entró...”) y “Esperanza cañera” (“...correntina, te voy a buscar...”) marcaron hitos de popularidad y calidad musical. En sus primeras grabaciones volvemos a encontrar nombres como los de Mario Núñez, Nelson Olivera,



Ciro Pérez, Hilario Pérez, Julio Cobelli y Gualberto López, destacados guitarristas que, en algunos casos, habían acompañado a Amalia de la Vega y que simultáneamente comenzaban a acompañar también a Alfredo Zitarrosa.

En 1975 llega el exilio por asfixia económica y presión política. Y, tras una década sobrellevando el peso del desarraigo y las dificultades para componer, retorna a un país que ya no lo reconocía por la calle. La mayoría de las cintas originales de sus grabaciones se habían perdido o habían sido destruidas por las propias compañías discográficas atemorizadas por la dictadura.¹⁶⁹ Igual continuó su tarea docente con alumnos particulares y programas de radio.

Un texto de su amigo Francisco *Paco* Espínola, incluido en la contracarátula del disco *Entonces sabrás*, lo describe exactamente: “... Anselmo Grau quien, como los pájaros canoros nuestros, que apenas si por contraste se evidencian entre el botánico esplendor es, a la vez, modesto y hondamente sugeridor de lo que esencialmente somos”.

Alfredo Zitarrosa

La voz esencial

Alfredo Zitarrosa irrumpió masivamente en el Uruguay de mitad de los sesenta con un disco doble. Dos canciones de tema amoroso (“Milonga para una niña” y “Recordándote”) y dos canciones de tema “social” (“El cambia”, adjudicado en el disco a Gilberto Rojas y “Mire amigo”) ya establecían el criterio de una de sus máximas: “la mejor canción es la más política y viceversa”. Un país todavía mayoritariamente asustado de todo aquello signado como “de izquierda” tuvo que acostumbrarse a un cantor manifiestamente alineado con ella, que hacía buenas canciones sobre cualquier temática que abordara y que seducía con una voz distinta a todo lo escuchado hasta el momento.

Y si la identidad, por definición, se construye en forma mestiza, nadie como Alfredo Zitarrosa para confirmar este enunciado: rasgos aindiados, peinado gardeliano, vestimenta y estampa tanguera, canto

169 Hasta el momento solo se encuentra en CD la antología *Canta el Uruguay*, Ayuí, 1998.



con oscilaciones de *cantaor* de flamenco (¿influencia de su abuela andaluza, que lo incitó a aprender a tocar milonga en la guitarra?), gestos “flamencos” cuando esperaba parado frente al micrófono que transcurriesen las introducciones e intermedios de las guitarras (pies juntos, ojos cerrados, cabeza ladeada, castañeteos de dedos o golpes de palma a un costado de su oreja), grupo de guitarras como instrumentos acompañantes (por lo general tres guitarras tocadas con púa y un guitarrón tocado con dedos; en su trayectoria se contabilizan más de cincuenta guitarristas que cultivaban indistintamente tango y “folclore”, algunos de los cuales venían de tocar con Amalia de la Vega como antecedente inmediato). La asociación de su voz con el sonido de las guitarras acompañantes generó una referencia histórica tan potente que a partir de allí al público le cuesta escuchar a esas guitarras tocando en forma instrumental (“parece que en cualquier momento va a aparecer...”). Y cantaba “por milonga”.

Podría bastar con pensar que “su voz era el mensaje”, pero Alfredo Zitarrosa construyó una poética consistente, realizó una transición desde el folclorismo argentino componiendo zambas “a la uruguayaya”, renovó la temática en la milonga y abarcó numerosos géneros locales incluyendo el candombe. Como ocurrió con Los Olimareños, su fuerte figura amplificó la difusión del repertorio de músicos con destacada e independiente trayectoria. Al igual que otros colegas generacionales, su interés social y artístico no se restringió al papel de cantor: escribió y publicó cuentos y poesía, fue locutor profesional (al igual que Daniel Viglietti) y apoyó el movimiento de música popular uruguayo difundiendo como periodista y conductor de programas de radio y televisión.

Hipercrítico y obsesivo con su compromiso social como cantor, cuando su legado parecía asentarse, perfeccionó una nueva manera de recitado (con “Guitarra negra” como ejemplo máximo), buscó caminos para impulsar la valoración de formas instrumentales (“Melodía larga”) y esbozó lo que llamó “Contracanciones”.

Alfredo Zitarrosa, barítono de registro amplio, con graves cautivantes y vibrato dosificado, tenía una gran sensibilidad para comunicarse con distintas emisiones de voz (“dulce” en “Adagio en mi país” o desafiante, “metálica” y de gesto campero en “Mire amigo”).



Para los admiradores, su voz es uno de los más bellos sonidos que el hombre agregó a la naturaleza y aun hoy sigue siendo “la esencia de lo uruguayo”. Porque “el flaco” siempre vuelve, “por milonga”.

Santiago Chalar

La fineza del canto criollo

Nacido en Montevideo y radicado en Minas, Lavalleja, Santiago Chalar (Carlos Paravís) es uno de los músicos que a partir de adoptar –y ser adoptados– por una comarca distinta a la de su nacimiento, resignificaron su mirada artística (Osiris Rodríguez Castillos, montevideano que se sentía duraznense; Víctor Lima que manifiesta su cariño por Salto y por su adoptiva Treinta y Tres). Con una presencia intermitente en el medio a comienzos de los sesenta debido a su trabajo de médico y a las dudas sobre si profesionalizar o no su vocación musical, terminó conviviendo con los dos oficios. A partir de 1974 –casi diez años después de la edición de sus tres primeros discos–, comienzan las grabaciones para el sello Sondor, que son las que hoy se encuentran en formato digital. Chalar recibió la influencia y el consejo de Osiris, trece años mayor. No es casual que su segundo y tercer disco lleven por título canciones de Osiris - “Como yo lo siento” y “Yo no canto por la fama” -, o que Osiris le haya cedido para estrenar canciones que él aún no había grabado. Pero, el alumno se diferenciò. Chalar trató con más liviano lirismo los temas criollistas en relación al gesto desolado de Osiris. Y su forma de tocar la guitarra se acerca más a la de Atahualpa Yupanqui, un “color” cálido y “mate”, debido a no utilizar casi la uña, así como “cerdeos” de cuerdas no corregidos en las grabaciones, mostrando una clara preferencia por una expresividad ajena a la limpieza aséptica del sonido. A esto se le suma en algunos casos la opción por afinar la guitarra un poco más bajo que lo habitual, dándole al instrumento una sonoridad más pastosa. Sus introducciones y acompañamientos tienen un gran atractivo y, aun siendo menos “barrocos” que los de su admirado Osiris, presentan una alta dificultad promedio. Logró además un difícil equilibrio: tocar con destreza académica pero con sabor de músico popular.



A su repertorio incorporó canciones de Rubén Lena, Lucio Muniz y Eustaquio Sosa, a la vez que, siguiendo a Yupanqui, saldó la deuda uruguaya de musicalizar a Romildo Riso. Su asociación con los poetas Santos Inzaurrealde y Wenceslao Varela - musicalizándolos o actuando en vivo -, aparece como una posibilidad reiterada en la música uruguaya (recuérdese a Daniel Viglietti con Juan Capagorry y Mario Benedetti, y a Héctor Numa Moraes con Washington Benavides). Fue, junto a Los Olimareños, de los músicos más convincentes en su acercamiento al tango, al que interpretó con criterio de “estilista”.

Desde un punto de vista sociológico, para una sociedad politizada y atravesada por el período dictatorial como la uruguaya, Chalar es un caso particular. Considerado por muchos como un gran ejemplo de cantor criollo, es poco conocido por el público sesentista consustanciado con los cantores con “compromiso político”. Como fuera, la calidad musical de Santiago Chalar no admite duda. Los seguidores del canto criollo disfrutaban profundamente la fineza de este músico que, con la ya habitual austeridad uruguaya y con emocionante sobriedad poética, cubre un importante lugar en el panorama de nuestra música popular.

Daniel Viglietti

El riesgo y las “canciones humanas”

Cuando se intenta analizar lo creado por importantes músicos a menudo se toman en cuenta los antecedentes familiares. En la sutil trama de las influencias, la afición a cantar de la madre o la imagen de un tío que toca el piano, pueden dar el ingrediente secreto para forjar el estilo o la postura frente a la vida de un reconocido artista. Esto se vuelve más determinante si, como Daniel Viglietti, se es hijo de un destacado guitarrista y estudioso como Cédar Viglietti y de una destacada pianista como Lyda Indart.

Alumno de Atilio Rapat y de Abel Carlevaro, y guitarrista con gran futuro como concertista, se decide por el camino de la canción popular. Y nuevamente encontramos, a partir de un amplio compromiso político, la vocación de difusor a través del periodismo escrito y de la conducción de programas radiales y televisivos. Como pocos en su generación, cultiva la vocación afectiva, pero también conceptual,



de acercarse y ofrecer su apoyo. A través de Viglietti, la incipiente Nueva Trova cubana vio difundidas sus canciones en el disco *Trópicos* (1973) y Violeta Parra, todavía poco conocida en América Latina, tuvo sus canciones versionadas por primera vez en la región. Al volver del exilio, Viglietti invita a jóvenes cantores de las nuevas generaciones a compartir el escenario en sus recitales argentinos multitudinarios (Jorge Lazaroff, Leo Masliah, Luis Trochón, entre otros) e incluso, con vital apertura, en el disco *Esdrújulo*, el “maestro” se dejará influir explícitamente por aquellos que, a su vez, se consideraban sus “alumnos”.

Fue también a través de Viglietti que Uruguay tuvo a partir de 1968 en el Nemus la primera institución dedicada a la enseñanza musical que incluía como parte importante a la música popular. Entre otras cosas, a través del Nemus se generó un fluido puente de transmisión de la “técnica de Abel Carlevaro” a buena parte de los futuros cantores populares. Su virtuoso guitarrismo se cuida de ser explícitamente virtuoso y posibilita que muchos estudiantes aprendan sus canciones desde el inicio.

Una temprana conciencia de que al buscar solamente repetir el pasado uno puede estar en su lugar pero no estará en su tiempo, lo lleva a trabajar con el “gesto sonoro” y no con la “anécdota” musical. Esto lo acerca a los “contenidos” y lo aleja de las simples fórmulas de lo considerado como “nuestro”. Viglietti hace canciones basándose en el ritmo de huellas y gatos, milongas experimentales, canciones teatralizadas (“Masa” y “Pedro Rojas”, por ejemplo, ambas sobre texto de César Vallejo). A fines de los sesenta y comienzos de los setenta, sus discos tenían el mismo volumen de venta que los de Los Olimareños y los de Alfredo Zitarrosa. En cuanto a los textos, fue de los primeros en musicalizar poetas republicanos españoles y poesía contemporánea uruguaya, así como en trabajar “a dos voces” al presentarse en vivo con escritores (como Juan Capagorry, Mario Benedetti y Eduardo Galeano). Junto con Capagorry realizó *Hombres de nuestra tierra* (1964), uno de los primeros álbumes temáticos en la música latinoamericana. Su pluma se fue consolidando como la de uno de los mejores letristas-poetas de nuestra canción. Y jamás



sacrificó la calidad musical o letrística para transmitir simplificados “mensajes” políticos.

Daniel Viglietti sigue sembrando nuestro mundo de Anaclaras, Martinas, Pablos, y, parafraseando a su admirado Vallejo, acompañándonos con sus necesarias “canciones humanas”.

Marcos Velásquez

Cantor criollo y cuentista “mentiroso”

Debido a su formación con cantores criollos y payadores, Marcos Velásquez es un referente de las formas históricas de tocar y cantar en ese terreno. En su concepto, la arraigada denominación de “folcloristas” (con o sin *k*) es una costumbre, y por lo tanto una construcción histórica, adquirida a partir de la década del cincuenta a través de la industria discográfica argentina. Velásquez se autodenomina cantor criollo y se enorgullece de que cantores criollos hayan sido sus maestros.

Conocedor por dentro de aquello que cultivaba, y consustanciado con la búsqueda de un perfil uruguayo, al igual que la politizada generación de músicos a la que pertenecía, intentó afirmar sus conocimientos poniéndose en contacto con Lauro Ayestarán. A partir de allí, el joven Marcos Velásquez manejará con propiedad y no con criterio de festival o batea de disquería, conceptos como “tradición” y “folclore”. En conferencias y entrevistas dirá que los hechos folclóricos no son necesariamente “autóctonos”, exclusivamente rurales o datos fosilizados o de museo destinados simplemente a ser conservados: “muchacha supone que hacer canciones populares y tradicionales implica estancarse o renegar de todo lo nuevo. El folclore es un fenómeno de carácter funcional y plástico...”.¹⁷⁰ En Velásquez se despierta un interés por el rigor de la investigación que lo llevará a efectuar una labor de registro y recopilación. Precisamente en 1966 gana un festival con la canción “La rastrojera”, cuyo estribillo recogía una copla anónima. Esto le permite editar un disco doble (dos canciones por lado). Un año después, en 1967, edita su primer larga duración, que lleva el significativo título de *Raíz y copa*. Allí se

170 Entrevista a Marcos Velásquez por Miguel Aguirre, diario *El País*.



especifican los géneros que se interpretan, como para que no queden dudas de lo que se pretende. Un ciclo de recitales posterior se llamará explícitamente “Cantos, músicas y poesías del pueblo oriental”. Entre el premio a su polca “La rastrojera” y su partida al exterior en 1969, transcurren cuatro años de intensa actividad. Retorna en 1987. Los casi veinte años de ausencia explican que sus canciones pasaran a ser más conocidas que su nombre. Y, como ocurrió con Osiris Rodríguez Castillos, habla bien de su obra que un pequeño y consistente núcleo de canciones –las editadas hasta ese momento–, hayan logrado tan fuerte arraigo y permanencia en el cancionero uruguayo.¹⁷¹

Marcos Velásquez es un cantor criollo que arrastra en su canto sabores tangueros, fruto del intercambio de áreas musicales en momentos de gestación. Velásquez canta y compone con giros melódicos de, por ejemplo, el “estilo”, pero con energía payadoril a la manera de un Carlos Molina o de ciertas modalidades tangueras. Siguiendo una rica y disfrutada tradición uruguaya cultiva el humor que aplica por ejemplo a las historias de animales, a través de las cuales trata temáticas sociales o costumbristas (“El sapo y la comadreja”, “El cascarudo”, “El tero tero”, “El gallo pato”). Pero sus canciones también se vuelcan a lo amoroso (“Nuestro camino”), la semblanza de personajes (“Aquilino y su acordeón”) o la reflexión existencial (“La lluvia”), siempre con vuelo poético. A la vez, continúa difundiendo las canciones de sus maestros elaboradas sobre géneros criollos como la cifra, el estilo o la mazurca.

Fuera de la música, traslada la veta humorística a la palabra hablada, no como recitador sino como cuentista sin instrumento acompañante, línea que solo él ha desarrollado entre los músicos populares. “Diplomado” como “mentiroso”, cultivó “cuentos de mentirosos” a través de su personaje Tintoreto. Y como en la vida hay que ser coherente con las artes que se ejercen, Marcos Velásquez llegó a mandar una carta a Dios, “por correo aéreo, como es lógico”. La dirección decía “Señor Dios. Rey del Cielo. Cielo”. Se la devolvieron

171 Actualmente se encuentran en cd la antología *Nuestro camino* (Ayuí, 1996) y *Fábulas y otras realidades*, Sondor, 2011 (reedición de una grabación realizada en Francia en 1982).



con un sello que decía “Dirección desconocida”. Entre otras cosas imponderables ese fue Marcos Velásquez, o sea, Marquitos.

Los Olimareños

El crisol de la canción

Una de las conjunciones más felices en la historia de la música uruguaya se dio en el departamento de Treinta y Tres a comienzos de los años sesenta, cuando Rubén Lena (1925-1995), Víctor Lima (1921-1969), Braulio López y José Luis “Pepe” Guerra entrelazaron su labor.

Por supuesto que el terreno de cultivo de esta contundente combinación es más complejo. Esto se ve en la cantidad de artistas de todos los rubros que había en el departamento, incluyendo la anónima escuela de los guitarreros locales. Para los estudiosos de la pedagogía musical debe dar mucho que pensar el hecho de que Rubén Lena, reconocido como uno de los compositores más importantes del continente, no hubiera pasado la prueba de ningún conservatorio si de cantar o tocar la guitarra se tratara. Y también es un “enigma” —al decir de Lena— la personalidad de un Víctor Lima que llega a Treinta y Tres desde su Salto natal a dar conferencias sobre poesía española y se queda mientras canta en las escuelas *a cappella* y se visita con Lena, quien observa su dedicación para trabajar sus textos y admira la poética de sus zambas *uruguayizadas* y de sus milongas. Y seguramente también admira sus novedosas búsquedas con el candombe, su intención de componer canciones para que los niños cantaran en las escuelas o sus polcas de humor pueblerino.

Más jóvenes que ellos, desde la “vuelta de la esquina” se suman Los Olimareños, que, además de actuar como sus “traductores” musicales, forjarán un perfil musical propio y crearán excelentes canciones. Las guitarras, precisas, tocan milonga “meta pulgar”, lo que les da una sonoridad absolutamente uruguaya que lleva a decir al maestro Atilio Rapat, cuando el dúo le pide consejo: “Muchachos, eso del pulgar es solo suyo, no lo cambien, porque es de tierra adentro”. Los punteos son exactos, fáciles de tocar para un guitarrista “medio”, pero siempre con carácter. Los Olimareños son el gran crisol de la música popular uruguaya, incorporando el candombe, la murga, el tango, además de los géneros folclóricos rurales y ritmos latinoamericanos. Son ellos



quienes por primera vez graban candombe en guitarra, ritmo que van perfeccionando hasta lograr una manera “socialmente útil” de rasguearlo, que será adoptada por numerosos guitarristas. En 1970, en dos canciones de su disco *Cielo del 69* –“Al Paco Bilbao”, de Lena, y “A mi gente”, de José Carbajal–, por primera vez una batería de murga suena en la música uruguaya fuera de carnaval. Un año después, darán un nuevo paso con el vanguardista disco temático *Todos detrás de Momo* –letras de Lena, músicas de Lena y Los Olimareños–. Mención aparte merece la “serranera” impulsada por Lena, quizás la única especie que nuestra historia registra con un creador concreto. El prestigio de Lena hace que los músicos la adopten y reproduzcan, dándole permanencia.

Como si esto fuera poco, Los Olimareños, a través de contactos personales y de opciones musicales, incorporan al repertorio uruguayo canciones de otras regiones, especialmente venezolanas y cubanas. En lo local, amplifican la difusión del repertorio de colegas, realizando versiones “modelo” de temas de Alan Gómez, Marcos Velásquez, Pancho Viera, José Carbajal, Aníbal Sampayo, Héctor Numa Moraes, entre otros. Y están las voces: la forma de cantar de Braulio López ha sido imitada por cantores de todo el país y la voz de Pepe Guerra es mencionada hasta en letras de canciones (“Que el letrista no se olvide”, de Jaime Roos). La “química” lograda por ambos músicos ha creado una de las sonoridades más identificables de la historia uruguaya. Sorprende la precisión de las entradas, así como la capacidad para, juntas, expresar lo dramático, lo alegre, lo pícaro. La riqueza de las “segundas voces” que Pepe le hace a la voz de la melodía, llevada generalmente por Braulio, darían para una tesis universitaria. Con sus guitarras y voces mueven el corazón y la cabeza, y las piernas. Y se podrían sumar innumerables pequeñas e importantes cosas, como la de crear o socializar expresiones populares como “¡Opa!” o “¡Ah, Tololo!”, a través de las cuales los uruguayos pudieran reconocerse.

Y como nada es casualidad, daría para un libro de “arte poética” lo que Rubén Lena fue teorizando en escritos y entrevistas sobre su creación. Lena cumplió la tarea que se propuso, ya que, a pesar de la densidad existencial de su poesía, sus canciones se hicieron



populares. Escribió que su padre, sastre, decía algo que era aplicable a los artistas: “el oficio del zurcidor es el más triste, porque cuando un zurcido ha quedado perfecto se hace invisible, y lo invisible es la condición de su perfección”.¹⁷²

Dicen que a veces se alinean los planetas; parece que en Treinta y Tres se alinearon los artistas.

José Carbajal

Un cronista que canta y cuenta

José Carbajal, *El Sabalero*, es el único de la generación –salvando al correspondiente *Pepe* de José Luis Guerra– que es nombrado popularmente con un apodo, que, sin el artículo, surgió de su disco doble de debutante. Sus grabaciones son un poco posteriores a las de la mayoría de sus compañeros de generación. Pero ya existía una vinculación con algunos de ellos, como se aprecia en su primer larga duración llamado *Canto popular*,¹⁷³ donde Los Olimareños lo acompañan en guitarras (además de su coterráneo Roberto Cabrera y de Yamandú Palacios). Pocas veces un primer disco tuvo tantas canciones que pasaran a ser clásicos de la música uruguaya: “A mi gente”, “Chiquillada”, “La sencillita”, por citar solo algunas.

El Sabalero aparece con textos cuya tierna poética costumbrista de pueblo chico se ajusta perfectamente al tranco del ritmo de chamarrita que utilizaba mayoritariamente y que probablemente fuera inspirado por Aníbal Sampayo. Pero también trabaja sobre otros ritmos, al punto de que “A mi gente”, una de las canciones más populares de la música uruguaya, es un candombe. Y ya en sus primeras grabaciones estaba *El Sabalero* “decidor”, prologando sus temas con introducciones poéticas. Pero José Carbajal lleva a terrenos diferentes la palabra hablada. Sus historias contadas van dando lugar a un teatralizado narrador que, con calidez de padre, hace cuentos mientras arropa a los hijos. El decir se traslada al cantar y a veces ya

172 Citado en Guillermo Pellegrino: *Rubén Lena. Maestro de la canción*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2009, p. 48.

173 *Canto popular*, Orfeo, 1969. Para algunos, este es el origen de la denominación que en épocas de dictadura algunos medios utilizaron para nombrar lo que hacía cierto sector de las nuevas generaciones de músicos.



no se sabe si el cantor canta o cuenta. Y a nadie le importa. Y uno se deja llevar por la comunicación lograda. Con el tiempo, en las nuevas versiones de sus chamarritas el ritmo se volverá más lento, adecuado para un Sabalero que cada vez paladea más las palabras. Alguna vez José Carbajal habló de su admiración por los fraseos que Aníbal Troilo hacía en su bandoneón, así como por las “indecisiones” en el canto de Roberto Goyeneche (no muy distintas, en realidad, a las del bandoneón *troiliano*). El cantor-narrador, acompañado por sus músicos, camina entre el público, es un actor compenetrado y creíble mientras canta-dice con voz aireada sus historias, con emotivas “indecisiones”, logrando la sensación de que se escucharan por primera vez. Con el tiempo, compone nuevos temas de gran éxito e incorpora repertorios afines –del argentino Higinio Mena, así como boleros y rancheras mexicanas– que la gente integra junto a los temas “de siempre”.

José Carbajal decía ser solo el “cronista de su época”, el que cuenta “las nostalgias que hacen bien”.

Es habitual que los cantantes populares digan palabras sueltas en forma hablada dentro de una canción, pero a veces la composición incluye partes extensas que se recitan como introducción o intermedio. Es el caso de Carlos Gardel en “El día que me quieras” (con texto de Alfredo Le Pera), Alfredo Zitarrosa en “Del que se ausenta” (Sergio Villar), José Luis *Pepe* Guerra en “Orejano” (texto de Serafín J. García), Eduardo Darnauchans en “Entre el micrófono y la penumbra”, Joan Manuel Serrat en “Poema de amor” y José Carbajal en “No te vayas nunca compañera”. Todos ellos se fueron “encontrando” como buenos “decidores” y se animaron a incursionar en ese terreno.

En ocasiones el recitado incluyó hallazgos de formato. Es el caso de Osiris Rodríguez Castillos al introducir muchas de sus canciones con recitados criollos (quedando estos como parte estructural de la composición), de Daniel Viglietti que trasladó al disco un decir con gestos teatrales en temas creados para ese ámbito como “Masa” y “Pedro Rojas” (ambos con texto de César Vallejo), de Alfredo Zitarrosa que incorporó lenguaje urbano y un formato de gran extensión en “Guitarra negra”, de Rubén Lena que escribió largos recitados en canciones como “El matrero”, de José Carbajal que desarrolló progresivamente un cantar-diciendo o un decir-cantado para todo su repertorio, de Eduardo



Mateo que se basó en las entonaciones de la lírica murguera para “recitar” en “Flor de murga”, de Fernando Cabrera en “Menores”, de Leo Maslíah en “El unicornio”, de Jorge Lazaroff en “El ojo”, etcétera. Por su parte, Maslíah fue incorporando a su repertorio monólogos de características teatrales. En otras latitudes, el rap y el hip hop han desarrollado nuevos géneros a través de la palabra casi entonada o casi hablada.

Numa Moraes

Del amor, del pago, del hombre

Como ocurre con el proceso de constitución de Los Olimareños –con relación al “micromundo” del departamento de Treinta y Tres–, para ubicar a Héctor Numa Moraes tendríamos que mencionar la singular actividad cultural de su Tacuarembó natal, sobre todo a partir de su vinculación con el profesor y poeta Washington Benavides. Benavides desarrolla un trabajo de formación e integración de artistas promisorios –como Eduardo Darnauchans, Eduardo Larbanois o Carlos Benavides– que con el tiempo se convertirán en algunos de los más destacados exponentes de nuestra música popular.

Numa Moraes será uno de los músicos más jóvenes entre quienes actuaron con gran incidencia antes de la dictadura. Con dieciocho años grabó su primer disco de vinilo y ya se mostraba como un cantor de potente y singular emisión de voz y un sorprendente guitarrista que utilizará, en esa primera etapa, solo en forma circunstancial otros instrumentos acompañantes. Numa Moraes nace al canto en épocas turbulentas. Es una etapa de permanente interacción y sus colegas mayores difundirán algunas de sus canciones.¹⁷⁴ Por otra parte, Daniel Viglietti escribió en la contratapa de su segundo disco¹⁷⁵ y el antropólogo Daniel Vidart en la del tercero.¹⁷⁶ El primer disco llevó un nombre distinto en cada cara: “Del amor, del pago, del hombre” y “La alarma”. Y así era. Y así sería. En los tres larga duración grabados antes del exilio, las canciones de “alarma”, con texto

174 Daniel Viglietti graba “Ding-Hug, juglar” con texto de Benavides y Los Olimareños “Cielo del 69” con texto de Mario Benedetti.

175 *Canto pero también puedo*, Orfeo, 1970.

176 *La patria compañero*, Orfeo, 1971.



“social”, alternan con las que, con mirada poética, sacan del anonimato a pájaros, árboles y rincones de nuestro paisaje.

Numa musicalizó a poetas de todo el mundo e incluyó a importantes escritores tacuareboenses como Circe Maia y Walter Ortiz y Ayala. Pero el horcón donde se apoya es el mundo poético de un Washington Benavides que celebra nuestra flora y fauna, a la vez que recorre alegrías y dolores humanos, creando, con hondura existencial, algunas de las mejores letras-poemas de nuestro cancionero. Así rodeado, Numa es uno de los contados casos generacionales que no hace textos propios, deteniéndose en su papel de musicalizador e intérprete. También es el solista que más se ha dedicado a cultivar el repertorio riograndense, manejando con solvencia los ritmos y el humor norteño. De sonido fuerte y pulido, su guitarrismo ha ido cumpliendo etapas de cada vez mayor virtuosismo sin perder el gusto popular para tocar polcas y milongas. No es posible acceder totalmente a su profusa discografía, ya que se encuentra desperdigada en varios países, además de tener originales extraviados. Cumple el papel de difusor de la música uruguaya a través de programas radiales para lo que ha recopilado un importante archivo. Querido por todos, sigue cultivando los valores de solidaridad y entrega de sus primeros años como cantor.



SEXTA PARTE

MISCELÁNEA¹⁷⁷

La canción “política”¹⁷⁸

—Tun tun.

—¿Quién es?

—No sé... es un tipo que viene con un acorde medio raro,
no sé qué hacer, si dejarlo entrar o no.

—Y bueno, hacele un test.

Preguntale por ejemplo si él entre una cosa buena y una cosa
mala cuál elegiría, si la cosa buena o la cosa mala.

Si te dice la cosa mala no lo dejes entrar porque

no está de nuestro lado, pero si te dice la cosa buena

dejalo entrar porque evidentemente es un compañero.¹⁷⁹

Transitando todavía por la conmoción histórica de lo sufrido (exilio, cárcel, torturas, desapariciones) y lo celebrado (acceso posterior al gobierno en varios países), uno de los posibles terrenos de estudio en torno a la izquierda latinoamericana es el de la importante presencia del cancionero que acompañó los procesos sociales.

Nova Cançó en Cataluña, Canción Portuguesa, Nueva Trova en Cuba, Canto Nuevo en Chile, fueron algunos de los nombres de movimientos musicales surgidos en la década del sesenta cuando la crisis económica, las dictaduras y la revolución cubana abonaron el terreno

177 Se reúnen aquí algunos temas tratados en programas de “Sonidos y silencios” bajo el nombre con que Lauro Ayestarán tituló uno de los apartados de su libro *La música en el Uruguay*, volumen 1, SODRE, 1953.

178 Este artículo toma como base otro del mismo nombre publicado por el autor en *La del Taller*, revista de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, Montevideo, 1986.

179 Versión con letra “intervenida” de Leo Masliah de “La muralla” de Nicolás Guillén y Quilapayún.



de cultivo para que surgiera en muchos países una militancia política de izquierda y con ella un público ávido de propuestas que lo representara, interactuando con una nueva música que buscaba un público interesado.

En Uruguay, en la segunda mitad del siglo xx, se puede hablar de dos etapas con duraciones casi idénticas en que “lo político” signó parte de la canción popular: 1960 a 1973, período previo a la dictadura formal, y 1973 a 1985, durante el período dictatorial. En 1967 varios cantores uruguayos asistieron en Cuba al Encuentro Internacional de Cantores de Protesta, creando a su regreso el Centro de Cantores de Protesta. Este nombre terminó por adjuntársele al movimiento aunque los músicos renegaron de él. Daniel Viglietti respondía que lo suyo no era canción “de protesta” sino “de propuesta” y Alfredo Zitarrosa agregaba “la mejor canción es la más política y viceversa”. Para el segundo período se afirmó la denominación de “canto popular” y nuevamente fueron muchos los músicos que no la adoptaron. Pero eso refiere a las nomenclaturas, que por supuesto también nos dicen cosas. En ambas etapas, amplios sectores de la clase media se sumaron a la lucha política. Esta clase media era generalmente portadora de una formación institucional de corte europeo con el correspondiente desprecio al “barro”, lo “terraja”, lo “reo”, que contenían ciertas estéticas populares como las de la música “tropical” e incluso las del candombe y la murga.

A partir de los años cuarenta el candombe había sido tratado con calidad por músicos blancos del ámbito tanguero en el marco de la milonga ciudadana, creando un cancionero conformado mayoritariamente con textos costumbristas que no escapaban a cierto paternalismo.¹⁸⁰ A fines de los cincuenta el músico negro Pedro Ferreira crea un nuevo repertorio en el que incorpora el toque de candombe a las sonoridades de la música tropical, experiencia que, a pesar de dejar un cancionero que ha sido versionado, no se fijó masivamente en la memoria popular, ni ha sido reeditado en formato digital. Por su parte, los integrantes del dúo Los Olimareños cuentan que, con el

180 “La luna pintó las calles / es la fiesta del tambor / los negros son ya resorte / con su cuerpo de carbón [...] en los ojos de los negros hay un fuego de pasión”. “Fiesta del tambor” (Imperio/Yorio-Gavioli).



argumento de que eran “folcloristas”, fueron criticados a mediados de los sesenta por hacer candombes. La influencia argentina en la época provocaba la asociación del folclore solo con “lo rural” e impedía que se percibiera el candombe como folclore urbano. A través de la visión vanguardista de Rubén Lena,¹⁸¹ fueron los mismos Olimareños quienes se encargaron de incorporar en 1971 elementos del género murga a la canción popular (como ya se dijo, el ritmo de *marcha camión* de la murga tocado en guitarra recién aparecerá grabado en 1977).¹⁸² Por el contrario, parte de la atracción que tuvieron para cierto público de izquierda experiencias como la de los grupos vocales y *cameratas*, y composiciones nombradas como *cantatas* o *suites* que aparecieron en Latinoamérica, provino muchas veces de la asociación con una “elevación del nivel” del material de origen popular. Es así que grupos argentinos como Las Voces Blancas tomaron las zambas de Atahualpa Yupanqui para armonizarlas a cuatro voces y, con emisión de voz camarística, darles aires de madrigal renacentista.¹⁸³ La adjudicación de “mensaje” solo a la letra olvidaba al lenguaje musical como portador de sentidos.

A la vez, como cierto público de los años sesenta veía como “sospechosa de frivolidad” toda letra que no tocara temas sociales, muchas veces se aprobaba el llamado “panfleto”, que tiene la forma de un producto artístico pero se agota en una función que, aunque pueda ser de utilidad, es circunstancial. La preocupación por la “elevación” del texto genera el rechazo de canciones populares de gran efectividad que logran sintetizar pensamientos populares o frases de intención lúdica. Los compositores de canciones repiten con insistencia que ellos no hacen poemas sino “letras” en función de la

181 *Todos detrás de Momo*, Orfeo, 1971.

182 En “Cometa de la farola” contenida en el disco *Candombe del 31* de Jaime Roos, Ayuí, 1977.

183 Cuando se le pedía opinión sobre otros músicos interpretando sus canciones Yupanqui era famoso por sus sentencias sarcásticas: “me asfaltaron el ‘Caminito del indio’ en relación a la versión por Los Quilla Huasi, “parecen un camión de peronistas” o “parece que uno canta y los otros le hacen burla” en relación a algunos “grupos vocales”, “esos muchachos que lloran en re menor” en relación a Los Visconti.



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

En la época, la situación política exacerbaba la vieja contradicción ideológica que porta todo hecho artístico al poder provocar en el público, en distintas medidas y combinaciones, la *atención* o la *distensión*. Cuentan los integrantes de El Kinto y de Tótem que muchas veces cuando tocaban en bailes la gente dejaba de bailar para acercarse a escucharlos.

En 1970 concurrí a un tablado donde, además de los conjuntos carnavaleros, actuarían diversos cantores. Entre ellos, el más aplaudido fue un muchacho que cantaba “viva la patria” y “llegará el amanecer” haciendo delirar al público. Después le tocó a Ruben Rada que cantó “Las manzanas”. Algunas personas aplaudieron fríamente comentando por lo bajo sobre la falta de compromiso de la letra. Lo paradójico era que Rada estaba revolucionando la historia de la canción candombera mientras que su colega manejaba un compendio de lugares comunes en música y texto. Al finalizar su actuación el muchacho había dicho: “soy un cantor comprometido”, consiguiendo nuevos aplausos. No se sabía si comprometido con su novia o con la idea que quería tener de sí mismo. Eran los tiempos en los que Caetano Veloso le gritaba al público que abucheaba la actuación de los integrantes del movimiento Tropicalia¹⁸⁴ en un Festival de la Canción: “Si en política ustedes son como en estética, estamos jodidos”.

A partir de los años noventa, la izquierda llegó al gobierno por vía electoral en varios países de América Latina dentro de los marcos de una socialdemocracia que tendrá que sobrellevar las limitadas posibilidades correspondientes a países pobres y dependientes. En

184 El término *tropicalia* proviene de una “instalación” que había realizado el artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980).



el terreno de la canción se presentó la nueva situación de la coexistencia del cancionero politizado de los años sesenta y setenta con el nuevo contexto. Al ser canciones queridas tanto por sus creadores como por el público que creció con ellas, se siguieron interpretando y escuchando como íconos evocativos de las razones por las que se batallaba. Pero muchos de los textos manejan reclamos sociales que permanecen históricamente incumplidos, solo que ahora insertos muchas veces en actos formales y oficiales.

En suma, si ante la pregunta “masliahna” del comienzo respondemos “la cosa buena”, quizás igual habría que pensar un poco antes de abrirnos la muralla.

La canción en dictadura. Censura ¹⁸⁵

*Los pensamientos son todos míos,
pero mi lengua ya no es tan mía*

“Dedos” (R. Rada y E. Useta), 1971

En Argentina, el grupo Serú Girán grabó en 1981 “Peperina” de Charly García. La canción habla de una chica “típicamente pueblerina” que “no tenía huevos para la oficina, subterráneo lugar de rutinaria ideología”. Fue esa misma ideología la que hizo que el censor de turno hiciera sustituir, quizás por primera vez, la palabra “huevos” por el pitido que después se haría familiar en programas televisivos argentinos cubriendo términos potencialmente ofensivos. El fantasma que en su momento persiguió los lunfardismos de Discépolo continuaba en guardia.

En Brasil, en 1982, a partir del poema “El gran circo místico” de Jorge De Lima, Chico Buarque creó letras y Edú Lobo las musicalizó. En la grabación del disco un coro de niños canta “Ciranda da bailarina”: “buscando bien todos tienen marca de vacuna, cáscara de herida, solo la bailarina no tiene; fijándose bien todos tienen lagaña, tienen...”, aquí se produce un silencio abrupto y la canción continúa: “solo la bailarina no tiene”. La palabra censurada y omitida en la

185 Transcripción parcial de un programa de “Sonidos y silencios”.



grabación era “pendejos”, que todos tienen, menos, por supuesto, la bailarina idealizada. Hasta aquí algunos casos de censura moralista.

Hostigado por su oposición a la dictadura, Chico Buarque registrará canciones con el seudónimo de Julinho de Adelaide y hará otras con “doble sentido”, o a las que el público se lo adjudicará como “A pesar de você”, “A Rita” y “Acorda amor”. Por su parte, a Milton Nascimento le censurarán la letra de la canción “Hoje é dia de El-rey” escrita por Márcio Borges. Dejaron sin tachar solo las dos palabras iniciales: “filho meu” (hijo mío). El tema queda registrado en vivo en el disco “Milagre dos peixes”. Allí, después de cantar las dos palabras permitidas, Milton continúa tarareando la melodía logrando un potente clima emocional.

En Uruguay en 1969 la censura no legalizada ya hacía de las suyas a través de una llamada telefónica que ordenaba cortar la salida al aire de Daniel Viglietti en Canal 5 mientras iba a mitad de su tema “A desalambrar”. En 1978, ya en plena dictadura, la censura le pedía a los cantores que enviaran previamente las letras que iban a interpretar. Como las partituras no eran solicitadas, el grupo “Los que iban cantando” realizaba una versión instrumental de la prohibida “Milonga de pelo largo” de Gastón Ciarlo, *Dino*, haciendo un doble contrabando al comenzar con la introducción de la también prohibida “Milonga de andar lejos” de Daniel Viglietti. Algunas disposiciones de la censura parecían responder a un criterio centralizado, como la prohibición de cantar en vivo en forma permanente para Eduardo Darnauchans, y otras parecían erráticas, como prohibir circunstancialmente temas como “Agua” de Fernando Cabrera, aduciendo que contenía una estrofa dudosa: “agua que saca de quicio la valiente paciencia de todos mis hermanos”. Los músicos navegaban por metáforas sobre el “amanecer” y exploraban el “doble sentido” que la gente buscaba hasta donde no existía. Y otras veces sí existía, como cuando Luis Trochón cantaba su bolero “No tengo palabras”:

No tengo palabras para decir lo que hoy siento / no es la emoción ni el pensamiento / es que no dejas, cariño, hablar. / Yo no estaré nunca a tu lado / aunque me encierres o me persigas. / Siempre es igual, siempre callar / tú tienes la verdad y a los demás humillas sin razón / entiende, tienes que aceptarlo, ya



es hora de cambiar. [Recitado]: Cariño, ya no grites ni amenazas, termina con esta tortura, ¿o no te das cuenta que lo nuestro nunca existió?, es mejor que vuelvas donde estabas, sí, donde estabas, con tu soledad.¹⁸⁶

También aparecieron formas populares de resistencia como entonar con más volumen el “tiranos temblad” del himno nacional, a pesar de las vigilantes miradas de directores en liceos o de la policía en estadios de fútbol.

En ocasiones se daban situaciones risibles como cuando Carlos Molina cantó improvisando coplas en el retorno de Alfredo Zitarrosa y fue llamado a Jefatura de Policía a declarar por qué no había mandado previamente las letras para ser autorizadas. Largo rato precisó Molina para explicarle al funcionario que no podía haber mandado antes las letras porque como payador las improvisaba en el momento.

Algunos símbolos en vez de ser censurados fueron utilizados por la dictadura. La emisión de los comunicados 4 y 7 fueron sonorizados con la marcha “25 de Agosto” pero también con “A don José” de Rubén Lena cantada por Los Olimareños. No faltaron los contrasentidos, como el del coronel que, al inaugurar un puente en Paysandú, declamó: “El Uruguay no es un río, es un cielo azul que viaja...”, como dijo un poeta de la patria”, sin advertir que el poeta de la patria al cual se refería, o sea Aníbal Sampayo, se encontraba preso en el Penal de Libertad y sus canciones estaban prohibidas.

Un exilio forzado de la normal vida cotidiana fue para muchas personas la prisión por su militancia política. Algunos fueron artistas y entre ellos hubo músicos como Aníbal Sampayo, Ricardo Collazo, Mauricio Vigil, José María Santini o Henry Engler.

Que por mayo era por mayo / cuando hace la calor / cuando los trigos encañan / y están los campos en flor [...] Cuando los enamorados / van a servir al amor [...]. Si no yo triste y cuitado / que vivo en esta prisión / que no sé cuándo es de día / ni cuando las noche son...,

¹⁸⁶ Fragmento de “No tengo palabras”



dice el anónimo “Romance del prisionero” musicalizado por varios cantores como los españoles Paco Ibáñez y Amancio Prada, o los uruguayos Henry Engler, Adolfo Wasem y Jorge Estela. Uruguay estuvo primero en América Latina en cuanto a la cantidad de presos políticos en relación con la población. La simbología de los cielitos de Bartolomé Hidalgo se revitalizó. Detenido en Jefatura de Policía, Daniel Viglietti compone el “Cielito del calabozo”:

Cielito cielo que sí / cielito del calabozo / adonde nos han metido
/ pa’ sacarnos el antojo. / Cielito cielo que sí / el antojo me lo
guardo / porque me sobran razones / y porque soy uruguayo.

Aníbal Sampayo, preso entre 1972 y 1981, compuso en la cárcel el “Cielito del prisionero”:

Cielito del prisionero / cielo de la dignidad / brasita que sopla el
viento / antes que ahogarse / se enciende más.

Los gobiernos autoritarios tuvieron una obsesión con las manos de los cantores y guitarristas. En 1948, durante el primer gobierno peronista, le quiebran el índice de la mano derecha a Atahualpa Yupanqui en la cárcel de Villa Devoto.

... pusieron sobre mi mano una máquina de escribir y luego se
sentaron arriba, otros saltaban. Buscaban deshacerme la mano
pero no se percataron de un detalle: me dañaron la mano dere-
cha; y yo para tocar la guitarra, soy zurdo. Todavía hoy, a varios
años de ese hecho, hay tonos como el si menor que me cuesta
hacerlos. Los puedo ejecutar porque uso el oficio, la maña, pero
realmente me cuestan.

“Atahualpa Yupanqui: Cantando en el viento”,
diario *La República*, Montevideo, 24/5/2002

Cuando Daniel Viglietti estuvo detenido en 1971 los servicios de inteligencia hicieron circular la versión de que le habían lastimado las manos, cosa creíble en el ambiente de torturas sistemáticas con el que se convivía. La posterior conferencia de prensa armada en Jefatura, con periodistas de todos los medios —que no estaban autorizados a hacer preguntas— y con cámaras de televisión que le enfocaban las manos, confirmó la existencia de un operativo que buscaba desestimar las múltiples denuncias de tortura.

Braulio López, integrante del dúo Los Olimareños, viajó a Argentina en 1977. Allí lo detienen. Al igual que Yupanqui fue a parar a Villa Devoto.

En una requisita en la celda le rompieron el dedo anular de la mano derecha. Después de un año lo expulsaron del país.

Los sonidos de la política¹⁸⁷

Jingle bells, cantaba Frank Sinatra desde una antigua canción estadounidense. *Jingle* es tintineo, de campanas, como en la canción, o de esa cancioncita, generalmente tonta, que como tintineo subliminal nos trata de “vender” productos comerciales o candidatos políticos.

En 1942 comenzó a emplearse en forma habitual en Uruguay la musicalización de textos para ser empleados como parte de la campaña de candidatos políticos en elecciones. Desde entonces, los *jingles* políticos, ya sea en parlantes (fijos o móviles), en radio o sumándose a la imagen televisiva, inundan los meses preelectorales instalando una alta polución sonora que se suma a la visual. Mucho tiempo ha pasado desde los cielitos hostigadores de Bartolomé Hidalgo o desde que Eduardo Fabini compusiera en 1922 el himno del Partido Colorado (que “victoriosamente va”).

En 1942, a pedido del herrerismo, el argentino autor de tangos Rodolfo Sciammarella fue el primero que compuso *jingles* políticos para Uruguay.¹⁸⁸ Parecen haber sido las campañas de Luis Alberto de Herrera hasta 1954 las que trabajaron sistemáticamente en *jingles*. Versos dichos con curiosa sintaxis¹⁸⁹ alternaban con textos cantados sobre géneros del momento: raspa,¹⁹⁰ milonga, zarzuela, baión.

187 Publicado en el semanario *Brecha*, Montevideo, 18/11/1994.

188 “A votar, a votar / a votar con optimismo / a votar, a votar / al herrerismo, al herrerismo. / Un gran gobierno / Herrera ha de hacer / por su talento / por su honradez. / A votar, a votar / a votar al herrerismo / que además de hacer patria / es la defensa para usted mismo”. Sobre la canción del propio Sciammarella “Salud, dinero y amor”: “... el que tenga un amor que lo cuide, que lo cuide...”.

189 Recitado: “Larga ha sido la espera / pero ahora ha llegado / la hora de Herrera. // Los beneficios / que al pueblo le han negado / si gobierna el herrerismo / serán dados”.

190 “Herrera, Herrera, Herrera / Herrera debe triunfar / Herrera, Herrera, Herrera / al pueblo ha de gobernar. // Con Herrera presidente / vivirá mejor la gente / con Herrera en el poder / cuántas cosas se van a hacer. // Con



A veces se le pregunta a los candidatos por sus *jingles*. Generalmente responden que no pueden decir mucho porque han sido sus asesores quienes los propusieron y realizaron. Los que nunca sonrieron deben empezar a hacerlo, los de sabia imagen jurídica deben mostrar algo de pasión, quienes siempre salieron con la corbata torcida deben tener quien se la acomode, los flojos en oratoria se entrenan en las giras y a muchos se les sugiere esforzarse por mostrar aunque sea una pizca de ternura o de simpatía. En el fisicoculturismo electoral no hay lugar para los pudorosos o los humildes. El candidato está obligado a pavonearse por la pasarela exhibiendo sus bíceps políticos. En las entrevistas pueden darse gestos o pequeñas situaciones desequilibrantes, por eso se prefiere la comunicación prefabricada de la publicidad. El *jingle* usa, en distintas combinaciones, el lenguaje de la imagen (placa fija o filmación) con el de los sonidos (instrumentales, con voz cantada o con voz hablada de candidato o locutor). Se supone que el contenido a transmitir se encuentra solo en los textos con consignas fácilmente masificables, pero en la elección de lo sonoro también se compromete la imagen del candidato. Las melodías pueden ser de músicas conocidas o creadas especialmente. Las producciones son generalmente buenas y dan trabajo a una gran cantidad de técnicos. Para las agencias que llevan adelante las campañas el candidato es el “producto” o “cliente”. El tipo de sonoridad utilizada es la misma que para los *jingles* comerciales. Si a esto se suma que también los compositores son los mismos, se entiende que los productos comerciales y los electorales suenen muy parecidos. En las elecciones de 1989 el *jingle* central del Frente Amplio (“Estuvimos juntos en la noche cerrada...”) llega a su pico climático con un “Vamos” que por contexto musical bien podría ser Pepsi (“Vamos / vamos de Frente / la vida puede ser diferente”). La forma de canto del “Podemos ir a más” de Juan Andrés Ramírez podría ser el de un anuncio de Phillips, y la baladita de “La gente vota la 30” un anuncio de pantalones vaquero.

Herrera habrá vivienda / con Herrera bienestar / con Herrera, con Herrera,
/ va adelante el Uruguay.”



El musicólogo inglés Philip Tagg ha realizado numerosos estudios en torno a la “retórica” musical que ha establecido el cine y la televisión y que también será utilizada en las propagandas.

La cortina musical es abierta pero no arbitraria. Se pueden hacer muchas cortinas válidas para una serie de televisión dedicada al suspenso pero ninguna de ellas va a funcionar para una serie romántica. La retórica musical no forma parte de un sistema natural sino que se basa en convenciones que se fueron dando históricamente. Empezaron desde los pianistas del cine mudo que tenían una sola partitura cuyos títulos eran “incendio”, “asesinato” o “beso”. La fórmula básica de Hollywood podría ser: lo que funcionó antes puede funcionar ahora.¹⁹¹ Tagg analiza las convenciones de películas “de amor” y encuentra que muchas utilizan un patrón de velocidad cercano al promedio del pulso en un adulto y “gotitas” de piano para la melodía alternadas con “colchones” de violines, entre otras constantes (“Historia de amor” o “Verano del 42”, por ejemplo). El sonido ambiente también tiene sus convenciones, como aceptar el ruido de motores y explosiones en naves del espacio aun cuando no podría haber sonido en el vacío. Los períodos europeos conocidos como clasicismo y romanticismo aportan los patrones para películas dramáticas y románticas mientras la “áspera” música del siglo xx nutre a las películas de ficción y de misterio. Para las películas de terror se usaron desde variantes de las sonoridades medievales a lo *Carmina Burana* de Carl Orff hasta el pacífico y espiritual canto gutural de los monjes tibetanos convertido en satánico por Hollywood. Muchos de esos estereotipos serán consagrados en *ringtones* de celulares.¹⁹²

191 Federico Monjeau y Gabriel Senanes en “La cortina musical”, diario *Clarín*, Buenos Aires, 14/1/1999.

192 El silbido del “lejano oeste” de Ennio Morricone para la película “El bueno, el malo y el feo”, el compás irregular de Lalo Schifrin para “Misión imposible”, que renueva al prototipo de músicas de películas de espías que había establecido John Barry para James Bond, el chirrido de violines de Bernard Herrmann para películas de terror psicológico como “Psicosis”, el grandilocuente neorromanticismo de John Williams para películas de aventuras, etcétera.



El autor teatral Bertolt Brecht hace un uso crítico de estas convenciones. Brecht quería romper la hipnosis del espectador que hace catarsis adhiriendo a la causa de los personajes “buenos” para salir “descargado” al final con las soluciones felices. El llamado “teatro épico” trabaja con el concepto de “distanciamiento” por el cual se busca “interrumpir” la acción a través de elementos como diapositivas y carteles que comentan la escena y no dejan que el espectador sea arrastrado pasivamente por la trama, según el análisis de la compositora, docente e investigadora Graciela Paraskevaïdis. No se muestran personajes buenos y malos sino a las circunstancias sociales que los envuelven. No se quiere que el espectador “viva” la acción sino que la analice, no se quiere que las sensaciones lo cubran sino que tome conciencia de los hechos. Las canciones además de ser usadas para “interrumpir” la acción también tienen un tratamiento crítico: no se cantan en forma operística, no se utiliza el *leitmotiv* donde se sabe que entra el héroe o heroína (asociados en lo operístico con los registros de tenor y de soprano) porque una música característica lo precede. El procedimiento musical nunca es obvio, si se trata de una canción la letra puede estar diciendo cosas terribles mientras la música suena engañosamente romántica.¹⁹³

En 1971 Jorge Pacheco usó un malambo con la sola repetición de su nombre y Aguerondo hizo equilibrio con la rima (“vienen los orientales cargando a fondo con Aguerondo”). El incorporado Frente Amplio utilizó canciones de músicos populares y un *jingle* central basado paradójicamente en una canción estadounidense y cantado con acento extranjero por el también estadounidense e internacionalista Dean Reed (“No nos moverán”).

193 La capacidad del capitalismo de transformar en mercancía incluso lo disidente hace que los derechos de las obras de Brecht sean cobrados por la transnacional BMG. Los derechos del discurso de Martin Luther King conocido como “Tengo un sueño” fueron vendidos por la familia a EMI en 2009, la que se los vendió a Sony en 2011, y es utilizado en diversas propagandas comerciales. En 2014, la familia de Bob Marley cedió la utilización del nombre del músico jamaiquino a Private Holdings, primera empresa estadounidense que invirtió en el comercio legal de cannabis a partir de su legalización en varios estados de ese país.



En 1984 la lista 85 colorada (que “la gente vota y no otra”) quedó muy contenta con su *jingle* con base de candombe. El ritmo de candombe ya había sido utilizado en 1966 por el Frente Izquierda de Liberación promoviendo la reforma constitucional. El de la lista 85 es quizás el único caso actual de lo que en las décadas del cuarenta y del cincuenta no parecía ser muy extraño, o sea la utilización de un mismo *jingle* en más de un período. En 1994 usaron base de candombe, entre otras listas, la 503 de Carlos Julio y la de Carminatti. En 1989 los *jingles* aumentaron en duración y en cantidad por sector. Se tornó habitual hacer distintas versiones de la canción central (con o sin texto), generalmente una alegre y bailable y otra calma como cortina de mensajes más poéticos en clima de FM nocturna. También se compusieron cortinas para tandas específicas: músicas triunfalistas para candidatos concentrados en su trabajo, trascendente para las filmaciones de los encuentros de Sanguinetti con otros presidentes, piano lírico con flautas o violines sintetizados para la mirada tierna de García Costa a los niños que juegan al fútbol o para el pensativo Nin Novoa, y clima tétrico para la “seguridad amenazada” a la que apelaban Pacheco y Millor. El tipo de música escogida se basa en los “segmentos” de población (como se les llama) a los cuales se pretende llegar. En estos distintos públicos quizás pensaban los asesores de Jorge Pacheco cuando en la campaña de 1989 llegaron a utilizar un abanico de *jingles* que abarcaba un tango, una murga, el “Yo tengo fe” de Palito Ortega, un payador cantando décimas y una balada pop especialmente compuesta (“Solo hay una esperanza... Pacheco”). Sin embargo, en 1989 lo novedoso fue el claxon del “Profesor Paradójico” interpretado por Horacio Buscaglia. Ese mismo año, en la campaña por el “voto verde”, se usó “La bamba” y música compuesta en el género salsero (“Yo firmo para que el pueblo decida...”). En 1994 encontramos desde el estilo juvenil con emisión quebrada y rugosa a lo Redonditos de Ricota en el *jingle* central del Encuentro Progresista, hasta la música con texto reciclado y populista de la telenovela brasileña “Mujeres de arena” usado por la lista 2000 de Sanguinetti, pasando por “Piel canela” del Partido Demócrata Cristiano (“Me importas tú...”) o por una temprana murga de Pablo Millor. Mención aparte para las formas humorísticas que tomó el *jingle* de Jorge Batlle



(que “Te canta la justa...”) y para un primer *jingle* en total silencio del intendente Andújar.

En las décadas del cuarenta y del cincuenta la emisión de canto utilizada era la de zarzuela tanto en el hombre como en la mujer. A comienzo de los sesenta la lista 15 de Luis Batlle usó canto e instrumentos de murga y la melodía de la retirada 1940 de la murga Línea Maginot (parte de la tradicional polca europea “El barrilito de cerveza”). En 1966 Washington Beltrán, percibiendo los cambios musicales de la época, incorporó por primera vez un *jingle* con base roquera dirigido a la juventud, incluyendo la emisión ronca al estilo Iracundos que se imponía.¹⁹⁴

Como actualmente se pregona el respeto y la tolerancia, ya no se escuchan textos agresivos como en el pasado. Precisamente el recién mencionado *jingle* murguero de la Lista 15 de Luis Batlle, decía “... se van los Chicotazo / y los UBD se van. // Después de cuatro años / de tenerlos que aguantar / votando la Lista 15 / ya no volverán jamás”. Por su parte, un *jingle* de Herrera con base musical de baión brasileño decía: “Eduardo Blanco Acevedo / con César [Batlle Pacheco] y Don Andrés [Martínez Trueba] / en este gran contrapunto / sonarán juntos el veintiséis” y “Los primos del diario *El Día* / y el primo del diario *Acción* / van a quedar en la vía / con alegría de la nación. // Ay, ay, ay, ay, son son / ay, ay, ay, ay, son son / qué pena, qué yeta / los de la mosqueta difuntos están”.

El timbre o color de voz y los estilos de hablar también juegan un papel. Pacheco y Magurno hablaban con lengua pesada y voz de viejito; Arana con estilo coloquial y descontraído; Carlos Julio Pereira y Seregni murmurando y moviendo poco los labios; Millor hablaba siempre con gesto de cejas levantadas como diciendo “¿no se dan cuenta de que esto es obvio?”; De Posadas levantaba una sola ceja y la voz sonaba soberbia y aristocrática; Rafael Michelini hablaba siempre como enojado; Sánchez Padilla, enojado y peleador; Sanguinetti, un poco fanfarrón, y Tabaré Vázquez, paternal y un poco monocorde.

194 “Juventud, juventud / a Beltrán todos irán / a Beltrán cuatrocientas veces / con Beltrán. // El Uruguay del mañana / está pidiendo la reforma / el nuevo Uruguay exige a Beltrán. // Somos un país en marcha / y con nosotros marcharán / quienes luchan por la auténtica / revolución oriental.”



En el interior ocurren cosas distintas. En estas elecciones,¹⁹⁵ en Artigas varios políticos hacen propaganda en portugués. Así, Carlos *Alma* dos Santos, candidato a intendente por Volonté, utilizó una propaganda brasileña de la bebida Caninha 51 (“Mais que boa ideia, che!”) con música gaúcha.¹⁹⁶ También en Artigas, los candidatos locales de la fórmula Sanguinetti-Batalla hicieron un *jingle* con la música de “Pa’l que se va” de Alfredo Zitarrosa y utilizaron un cantor que lo imita.

Quizás en algún premio similar a las Campanas de Oro a la publicidad se añada el rubro electoral. Vale la pena recordar en este esbozo del tema que lo que se gasta en publicidad electoral en un par de meses (fondos que generalmente no se sabe de dónde provienen) podrían solventar varios de los proyectos que en el Parlamento no se aprueban por razones de presupuesto.

En 1992, el escritor Julio César Castro, *Juceca*, leyó con humor sus sugerencias al 71.º Congreso del Partido Comunista de Uruguay. En un tramo dijo:

Debemos agudizar nuestro ingenio para hacer finanzas. Ahora que las sesiones del Parlamento suelen transmitirse por televisión, sería interesante vender nuestras propias intervenciones. Por ejemplo, el diputado León Lev puede decir: “Pido la palabra, señor presidente, en una presentación exclusiva de Grandes Tiendas Montevideo”. O, en el Senado, Leopoldo Bruera puede pedir la palabra de la siguiente manera: “Pido la palabra, señor presidente, para solicitar un cuarto intermedio que nos permita comer una hamburguesa McDonald’s”.¹⁹⁷

195 Este texto es de 1994.

196 “Mais que boa ideia,che! / Sou un gaúcho nacido nesta fronteira / Trabalhador de sol a sol, homen común / e pra bem deste norte que eu tanto quero / neste novembro eu voto a 51. // Mas que boa ideia, che! / A boa ideia ja percorre o nosso pago / e o pobreiro tá disendo entusiasmado / que van votar a Volonté pa’ presidente / e aquí o ‘Alma’ vai sair de deputado. // Vamos votar 51, che!”

197 Tomado de <www.uypress.net/uc_18166_1.html> (última consulta: agosto de 2014).



De exilios y exclusiones¹⁹⁸

*Lejana tierra mía bajo tu suelo, bajo tu suelo,
quiero morirme un día cor tu corsuelo, cor tu corsuelo.
Y oír el carto de oro de tus carpanas que sierpre añoro
no sé sí al contemplarte al regresar, sabré reír o llorar.*

Carlos Gardel cantando "Lejana tierra mía",
con letra de Alfredo Le Pera

Dice un viejo *Correo de la UNESCO*:

... en tiempos lejanos, excluir a un miembro de la comunidad era prácticamente condenarlo a muerte. Se le privaba del vínculo con sus antepasados, ya no tenía puntos de apoyos psíquicos que le dieran seguridad. Perdido para la comunidad también estaba perdido para sí mismo.¹⁹⁹

Hay exilios individuales y colectivos, por guerras o catástrofes naturales, económicos o políticos. Se puede ir a otro país o a otro continente. También a otro lugar dentro del país de nacimiento. Los que se quedan piensan que el que se va no debería olvidar:

"No te olvidés del pago / si te vas pa' la ciudad / cuanti más lejos te vayas / más te tenés que acordar".²⁰⁰

Generalmente, los recuerdos del pago duelen:

"Tú que puedes, vuélvete / me dijo el río llorando / los cerros que tanto quieres, me dijo / allá te están esperando".²⁰¹

Para los que se quedaron no hay mayor ofensa que el que se fue olvide, o peor, haga como que no recuerda:

Regresó Nenena de Montevideo / en donde estuviera dos años y pico / pero esta Nenena ya no es la muchacha / con quien penitencias y juegos partimos. // Está tan cambiada que ayer por la tarde / cruzó junto al Gringo / y sólo porque éste le gritó ¡Nenena! / airada le dijo "no sea atrevido".²⁰²

198 Transcripción parcial de un programa de "Sonidos y silencios".

199 Bahgat Elnadi y Adel Rifaat "Los mundos del exilio", *El Correo de la Unesco*, octubre de 1996, p. 8.

200 "Pa'l que se va", Alfredo Zitarrosa.

201 "Tú que puedes, vuélvete", de Atahualpa Yupanqui.

202 "Nenena", de Olintho María Simoes y Numa Moraes.



Pablo Estramín pondría los puntos sobre las íes de la palabra “exilio” dentro del propio país, cuando este no es voluntario:

Si te tienen que operar morís en la capital / cuando quieras estudiar morís en la capital / cuando quieras progresar morís en la capital.²⁰³

A veces también se puede “morir” en otro país o continente:

Uruguayos, uruguayos / dónde fueron a parar / por los barrios más remotos / de Colombes o Amsterdam

mientras se sufren las contradicciones del exilio económico:

el que se fue no es tan vivo / el que se fue no es tan gil.²⁰⁴

A veces hay reclamos:

No te olvides, Miguel, que si te vas del todo entrás a la nada [...] Adiós Miguel, no me mandes una foto desde el frente de tu casa...²⁰⁵

Sigue diciendo la revista de la UNESCO:

... una minoría que dispone de poderosas palancas económicas, obtiene poderes, libertades y medios de expresión sin precedentes en la historia. Pero, paralelamente, cientos de millones de mujeres y hombres son expulsados gradualmente de los campos, las regiones o los países de que proceden, por la ruina económica, el terror político o la guerra. Los privilegiados se sienten en su casa en todas partes, pero los desamparados se consideran doblemente excluidos: de su país de origen, donde hubieran preferido quedarse y al que sueñan regresar un día, y de su país de acogida, donde por lo general, son mal mirados.²⁰⁶

Por su parte, la publicación *La Vergüenza* editada en Barcelona, dice:

París, 2002. Un trabajador migratorio argelino se pasea por las calles con una pancarta que dice: “Estamos aquí porque ustedes estuvieron allá”.

203 “Morir en la capital”, de Pablo Estramín.

204 “Los Olímpicos”, de Jaime Roos.

205 “Adiós Miguel”, de Leo Maslíah.

206 Bahgat Elnadi y Adel Rifaat en “Los mundos del exilio”, o. cit., octubre de 1996, p. 9.



El conjunto de los 25 países de la Unión Europea necesitará 44 millones de inmigrantes hasta 2050 para resolver sus problemas de empleo y de envejecimiento de la población.²⁰⁷

Cuenta que el país hacia donde han ido más inmigrantes es Estados Unidos de Norteamérica, con cuarenta millones, un 20% de la población. El inmigrante que cruza la frontera lo que más siente es miedo: miedo a la policía, aunque tenga todos sus papeles en regla, miedo al patrón, aunque trabaje más que los demás. Desde los Estados se responde con leyes hijas del miedo para contener a los “sin voz”. Estados Unidos levanta muros para contener a los mexicanos y España para contener a los africanos. Otros naufragan en barcos sobrecargados.

Buscando visa para un sueño.
Buscando visa de cemento y cal
y en el asfalto, ¿quién me va a encontrar?
Buscando visa para un sueño,
buscando visa, la razón de ser,
buscando visa para no volver.²⁰⁸

Hay viajes por propia voluntad que pueden ser sanadores. Víctor Lima exaltaba los viajes del “espíritu”, por propia voluntad, en busca de aprendizajes o de autoconocimiento, porque, según sus palabras: “debe irse quien ve que no está en su centro”:

Adiós mi Salto te dije un día / mirando el último naranjal [...] Hoy
el camino tiene mil huellas / para mis ansias de caminar. // Nadie
camina mejor, te juro, que aquel que aprende sobre su andar.

“Adiós mi Salto”, de Víctor Lima.

Con el tiempo manifiesta su afecto por Treinta y Tres, su departamento por adopción:

Entre presencia y ausencia / de dos pagos de mi flor / siento
ese amargo dulzor / que da la ausencia y presencia / lo digo sin
complacencia, / tal vez, complaciéndome / eso sí que no lo sé
/ porque todo peregrino / se entiende con el camino / sin pre-
guntarse por qué.

“Las dos querencias”, de Víctor Lima.

207 *La Vergüenza*, n.º 1, 2006, p. 2.

208 “Visa para un sueño”, de Juan Luis Guerra.



El poeta griego Constantino Cavafis escribió "Itaca":

Cuando emprendas tu viaje a Itaca / pide que el camino sea largo, / lleno de aventuras, lleno de conocimientos [...] // Aunque la halles pobre, Itaca no te ha engañado. / Como sabio en el que te habrás convertido, entenderás qué significan las Itacas.

En su musicalización de "Itaca",²⁰⁹ el músico catalán Lluís Llach agrega texto propio y canta:

Más lejos, / vayan siempre más lejos / más lejos del presente / que ahora los aprisiona. / Más lejos del mañana que ya se está acercando. / Y cuando crean que han llegado / sepan encontrar nuevas sendas.

Lo paradójico es que la mirada temerosa, indagante, incriminadora con que un europeo o un estadounidense en su Primer Mundo lanza sobre el exiliado, sobre el inmigrante que llega del mundo de tercera categoría, del Tercer Mundo, esa mirada tiene mucho de parecida con la que la burguesía o la clase media lanza sobre las personas de estratos sociales bajos que se atreven a cruzar la línea de su exclusión. En Europa el inmigrante vive generalmente en barrios apartados. Se lo aleja, así como nuestros gobiernos reinstalan más lejos a la gente que vive en los ranchos de lata próximos a aeropuertos o a nuevas rutas para que no se vean desde la carretera. El polizón que muere ahogado en las bodegas de un barco o de un avión quizás tenga un destino tan predeterminado como el de los bebés que mueren por el frío que en invierno atraviesa las paredes de lata o en los incendios provocados por estufas precarias y padres ausentes.

El pedagogo argentino Carlos Skliar escribe:

Ese "otro" excluido nunca es una parte activa en los intentos oficiales para que salga de su situación [...]. El excluido es citado, mencionado, iluminado, encajado en estrategias de imagen-contraimagen [...], es demonizado, infantilizado, medicado, medido, estudiado, institucionalizado, castigado, perdonado, expulsado, integrado y vuelto a asesinar [...]. Pero nunca se cita a sí mismo,

209 En el disco *Viatje a Itaca*, de 1987.



nunca se menciona, nunca puede interferir en los juegos de imágenes y contraimágenes establecidos.²¹⁰

De a poco los uruguayos incorporan nuevas expresiones como “frío polar”, “madrugadas gélidas”, “planes de invierno”.

Al pasar estos ranchos, una noche de San Juan me dije con versos de Santa Teresa de Jesús: Piecitos de niños... azulados de frío... como os ven y no os cubren... ¡Dios mío!²¹¹

La canción popular mira y comenta, trata de abrazar, consuela.

Abraze, negrita Martina / la copla chiquita que el rey le dejó / y ponga motita en almohada / que usted está cansada de tanto esperar.²¹²

Lamentablemente, cualquier estadística confirma qué lugar ocupa la comunidad negra en los índices de pobreza. “Negrita”, decía Viglietti y aunque Daniel Magnone dice “Negrazo”, también genera un clima infantil, como para aumentar la nostalgia de un mundo en el que, para estar en paz, no haya que apagar el informativo.

Ay, negro negrito negrazo negrote / me vas a asustar cuando seas grandote. // Porque negrito toda tu tristeza / se ve en tus ojitos al mirar la mesa.²¹³

Una tristeza invisible. Cuando a Ruben Rada le piden fotos de su infancia para ilustrar las entrevistas contesta que no tiene porque “los pobres no se sacaban fotos”. “Capaz que ahora ha cambiado o es más fácil”, agrega. Tampoco tienen muchos espejos. Pero sí televisión. Que no los refleja.

Últimamente, a los niños y a los jóvenes de “apariencia dudosa” no se los deja entrar en los *shoppings* o se los hace seguir por guardias, de apariencia tan dudosa como la de ellos.

Mismo les pegamos / la tevé les pega / poniendo en sus ojos valores / que nunca podrán comprar. / Que nunca podrán comprar / porque nunca tendrán trabajo ni educación ni modales. / Nosotros los empujamos. // Reducir la mayoría / la edad

210 Carlos Skliar: “¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2007, p. 90.

211 “Los maderos de San Juan” de Osiris Rodríguez Castillos.

212 “Negrita Martina” de Daniel Viglietti.

213 “Negrazo” de Daniel Magnone.



para ser grande / piden los mayores/ que estudiaron derecho /
¡Derecho! ¿Quiénes son los insociales pregunta un imparcial? /
La pobreza es tan caliente que nos quema de vergüenza.²¹⁴

En pleno siglo XXI se calculan en veinte millones los niños que trabajan en el mundo, a pesar de que, como dice una canción: “los niños dan trabajo, pero los niños no trabajan”.²¹⁵ Y –contradicciones de la realidad–, cuando las campañas de la Unicef sobre el tema dan resultado, sus familias pasan hambre. El 50% de los niños que nacen en Uruguay lo hace en condiciones de pobreza. Es que las estadísticas bajan y suben, pero niños y jóvenes se revuelven como pueden, e inundan los semáforos, para dar una función que dura segundos mientras levantan el dedo pidiendo una moneda, antes que cambie la luz.

Las botellas girando sobre la cebra,
las antorchas brillando entre la niebla
Trapevistas de semáforo y cantero,
los artistas del hambre y del sombrero
pasan ligero en tu sonrisa.
Mirá que tenés diez segundos para la ilusión,
mirá que tenés diez segundos locos.
Diez segundos locos antes que cambie la luz.
La ciudad subió la ventanilla
y a nosotros nos queda la amarilla.
la manito saludando en el asiento de atrás.²¹⁶

Cuando “la pobreza nos quema de vergüenza”, queremos hacer algo, ya sea por solidaridad o por el egoísmo de sentir que uno no puede estar en paz si ve a otros seres sufriendo. Esa indignación fue la que parió a los detenidos desaparecidos, a los presos políticos, a los exiliados. Es lo que hace que muchos en algún momento se acerquen a barrios y casas donde se vive muy mal. “Trabajo social”, se le puede decir. Pero la mayoría de los que van por lo general aguantan el contacto un solo día. Otros, semanas, meses, ¿un año? A veces este acercamiento asistencial sirve para el currículo y para redimirse un poco de la culpa. Desde adentro ven llegar a muchísimas personas

214 “Menores” de Fernando Cabrera.

215 “Los niños no trabajan” de Paulo Tatit y Arnaldo Antunes.

216 Fragmentos de “Antes que cambie la luz”, de Mauricio Ubal.



que se acercan con aires de salvadores y piensan: “ya vienen estos a joder con la esperanza”.²¹⁷ Personas que se irán, casi siempre se irán, dejándolos un poco más solos. Probablemente su destino sea el de “El Chueco Maciel” de la canción de Daniel Viglietti, o el de “La Criolla”, apodo de un amigo del compositor Hebert Perdomo. Como dijo en una entrevista un preso del Comcar: “mi error fue haber nacido en el lugar equivocado”.²¹⁸

Criolla era el nombre más mentado allá
allá por el Borro barrio en jaque,
es el destino un pesado lastre
la muerte nació antes que el matón.
Hermano de infancia te recuerdo yo
andar por la calle con paso compadre
Criolla a caballo por el cante
tu gesto infantil, sonrisa feliz.
Criolla guapeando, matón desarmao
sembrando la fama a solo coraje
Criolla, los guapos no son inmortales
la vida no vale nada por el callejón.
La mano homicida lo encontró en la esquina
y con tres disparos su vida segó
tras de la leyenda está Raúl Gadea
con veintiún años dos hijos dejó.
Me mataste mal, me mataste mal,
me mataste mal, le dijo al matón...²¹⁹

Son el “enemigo público”.

¡Qué hipocresía,
si el dueño de la alcancía y toda su cofradía

217 Frase de un habitante de cantegril, mencionada en Adrián Arias, Mario Cayota, Marcelo Morales: *Infantilización de la pobreza*. Konrad Adenauer-Stiftung, Montevideo, 2002

218 En todos los estratos sociales el sistema capitalista puede producir personas insensibles, lisiados emocionales al sufrimiento de los demás: los “lisiados de la pobreza” matan a otro por una moneda y los “lisiados de la riqueza” pueden arruinar un país solo para obtener un poco más de ganancias.

219 “La Criolla”, de Hebert Perdomo.



naciste y ya te fichó!
No quiero mitos ni apologías
no me contagia tanta insanía
ni justifico tu proceder.
Pero sé bien quien es el causante
de esta debacle ya sin levante
y sé también que puedo perder.
Hay más violencia que tus violencias
maldad más grande que tu maldad,
vos sos más víctima que victimario
aunque de última siempre marcás.²²⁰

La canción busca márgenes para poder decir algo. En la música uruguaya hay algunos artistas con características “brechtianas”, o sea que logran un efecto crítico a través de usar elementos contradictorios. Esto en la canción puede significar juntar una música festiva a una letra que llora.

En un conventillo, como un pobre diablo,
como a un pendejo, con sus doce años.
como una basura la madre lo echaba de la pieza por las noches.
Como un salame, con su osito azul,
como un babafría, llorando suplicaba:
“gringo dejame entrar, te lo pido por esta noche”.
Como una bestia violó a la maestra.
Como una bolsa lo arrastraron a patadas.
Y en el patrullero escuchaba que decían:
“A estos de chiquitos habría que castrarlos”.
Como una piltrafa una tarde lo encontraron,
como una desgracia, en un baldío de la rambla,
como una basura, entre la basura.
Alguien dijo: “Esto parece como un montón de huesos”.
Como un angelito, como un pobre diablo, como una tumba.²²¹

A veces los gobiernos plantean políticas que implican mano dura, instrucción militar o baja de la edad de imputabilidad. En un dibujo de Quino (humorista argentino), aparecen policías recorriendo un

220 “Enemigo público” de Mario Carrero y Eduardo Larbanois.

221 Fragmentos de “Como la luz de tus ojos”, de Luis Trochón.

cantegril y colocando bebés adentro de una camioneta. Uno de ellos le dice a otro que ante las críticas por la “seguridad”: “el gobierno está implementando una campaña de prevención a largo plazo”.

“Los pibes cumplen condenas
entran y salen las penas
entran y salen las penas
de su niño corazón”.²²²

Sonidos y silencios²²³

—Gritá “¡Viva Hitler!. —¡Muera Hitler!” —gritó la muchacha. —Gritá “¡Muera Fidel!. —¡Viva Fidel y la revolución cubana!” —respondió. A Soledad Barret, paraguaya de 16 años, la secuestraron en Montevideo en 1961 con algunos de los procedimientos que después serían habituales: se apagó la luz, la arrastraron del pelo, la encapucharon y la metieron en un auto. Como no lograron que gritara lo que ordenaban, le tatuaron esvásticas en los muslos con una hoja de afeitar y la tiraron a la calle.

Según el agente cubano infiltrado en la CIA Manuel Hevia,²²⁴ Dan Mitrione probaba obsesivamente la aislación sonora del sótano de su casa en Malvín, donde instalaría un pequeño anfiteatro para impartir cursos de tortura. Sentado en la sala, trataba de percibir el sonido del tocadiscos que a todo volumen Hevia prendía en el sótano. También le pidió que disparase en el lugar con una Magnum. No se oía nada. Quedó satisfecho. Ruben Sassano escuchaba una voz con acento estadounidense que explicaba lo que hacía mientras lo torturaba. Cuando desesperado rompe los tientos que lo atan y se saca la capucha ve al “profesor”, después identificado como Mitrione, con un grupo de oficiales-alumnos parados a su alrededor.

Lo que más se repite en los testimonios sobre tortura es el recuerdo de una o varias radios prendidas a gran volumen para cubrir los gritos. El dolor no admite órdenes de silencio. Hablar

222 “¿Cómo que no?” de Gustavo Pena, *Príncipe*.

223 Publicado en el semanario *Brecha*, Montevideo, 13/5/2005 y en *Navegar la Brecha, 25 años de periodismo independiente*, Colección Del Aprendiz, Brecha-Antel, Montevideo, 2010, pp. 223 y siguientes.

224 Manuel Hevia Cosculluela: *Pasaporte 11333*, TAE, Montevideo, 1989



estaba prohibido, salvo para responder el interrogatorio. Los detenidos eran inmediatamente encapuchados. El sonido pasaba a ser un arma psicológica. Uno de los manuales de tortura de la CIA es específico cuando sugiere que la puerta que se cierra tras el detenido debe hacer mucho ruido, para dar sensación de enclaustramiento, de desprotección. En Argentina una tortura era acercarse sigilosamente a los encapuchados para tocar a su lado un silbato ensordecedor. También en forma sorpresiva se aplicaba la tortura conocida como “teléfono”: con las manos ahuecadas golpeaban ambos oídos, produciendo un gran dolor, mareos y pérdida de equilibrio. Muchos recuerdan la risa de los torturadores cuando, por ejemplo, el cuerpo al que se aplicaba electricidad hacía “piruetas”.

En dictadura, todos los sonidos fueron sospechosos. Cuando un informativista radial tosió después de mencionar a un general, la policía lo llamó enseguida para averiguar “qué había querido decir”.²²⁵ A fines de los setenta los pequeños casetes eran un buen vehículo para hacer llegar las voces clandestinas de los cantores en el exilio. Mientras tanto, los viejos discos seguían escondidos. Nada desaparece mientras sea defendido. La cinta que contenía la grabación del discurso dado por el Che en el Paraninfo de la Universidad en 1961 fue enterrada en 1973 y desenterrada en 2003. Treinta años después su voz seguía intacta y actual. Pero el órgano auditivo también era fuente de datos. Los sobrevivientes de Automotores Orletti confirmaron el lugar por el sonido de la cortina de enrollar que se levantaba, el tren que pasaba, los niños de la escuela cercana. A veces, los sonidos fueron realmente culpables de complicidad. De resistencia. El “tiranos temblad” del himno uruguayo se esperaba con ansiedad para ser cantado con una intensidad difícil de reprimir. Al ser sacada del juzgado esposada, una presa política escucha que un joven caminando en la vereda de enfrente empieza a silbar. Silba “La Internacional”. Años después la ex presa cuenta la historia en un comité y la persona que tiene enfrente le dice: “ese hombre era yo”.²²⁶

225 Fabio Guerra: “La radio durante la dictadura. Explíqueme por qué tosió”, semanario *Brecha*, Montevideo, 4/8/2000.

226 *Memorias para armar, volumen 1*. Senda, Montevideo, 2001.



Hay sonidos y sonidos. Las cacerolas que rechazaban a Allende a comienzos de los setenta se escucharon después en Uruguay contra la dictadura. Hay silencios y silencios. En 1985, diariamente se filmaba el juicio a los nueve integrantes de las juntas militares que habían comandado la dictadura en Argentina. Pero desde el gobierno se había hecho el acuerdo de brindar a los medios solo tres minutos diarios, sin audio. Entre otras cosas, para no irritar más a los militares. Era un silencio temeroso. Cuando se casó una hija de Gavazzo, familiares de desaparecidos se instalaron en la puerta del registro civil con los carteles. En silencio. Era un silencio valiente, veterano de esperas en juzgados y ministerios, de innumerables viernes instalados en la plaza Libertad, de enfrentar llamadas anónimas amenazantes. Los guardaespaldas se acercaron y a los gritos los rompieron.

Ana Victoria Fellini fue la hija de un detenido-desaparecido en Argentina. Murió joven, de un cáncer en la boca. Se enteró tardíamente de la historia de sus padres y, aturdida, nunca quiso hablar sobre el tema. En la búsqueda de terapias alternativas una bruja le dijo: “Vos quisiste gritar y no pudiste”.²²⁷

“Marcha del Silencio” se llama la caminata que, contra la impunidad, los 20 de mayo de cada año realizan miles de personas desde 1996. En las bajadas, todos miran para atrás y calculan la cantidad de concurrentes. A más gente, mayor es el peso del silencio. Con los años, las caras en los carteles se van volviendo conocidas. Uno intenta imaginar otros gestos en ellas o cómo habrían envejecido. Es un silencio que está lejos de la “discreción”, de la “medida para sellar la paz”, de la “prudencia para no instigar”. A veces la gente charla en voz baja. En voz baja, como León Duarte le pidió, en medio del fugaz abrazo de despedida, al “Perro” Pérez que no volviera –“andate, estos son unos asesinos”—²²⁸ en voz baja, como entre la oscuridad de las capuchas los secuestrados se daban ánimos o intercambiaban sus datos por si alguno sobrevivía; en voz baja, como una abuela de Plaza

227 Cristina Zuker: *El tren de la victoria*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

228 Washington “Perro” Pérez es secuestrado en 1976 por Hugo Campos Hermida y José Gavazzo, entre otros, para usarlo de intermediario con el Partido por la Victoria del Pueblo (PVP) en un intento de canje de Duarte y Gerardo Gatti por dinero.



de Mayo escuchó de boca de su marido —el día en que este falleciera de un ataque al corazón, mientras las multitudes aturdían festejando la Copa del Mundo obtenida por Argentina en 1978—: “¿Vos te creés que no sé que me estoy muriendo de pena...?”.²²⁹

“Educación popular”: ¿materia pendiente de la izquierda?²³⁰

Asentada en una formación académica de cuño europeo, la izquierda latinoamericana fue elaborando desde la segunda mitad del siglo xx maneras de conceptualizar que derivaron en la política electoral de los “frentes populares” o en nuevos intentos guerrilleros rurales y urbanos. Habitualmente, ambos tipos de lucha (incluyendo una historia de heroísmo, con su propia épica) tuvieron una dificultad similar para poder ver más allá de sí mismas, para encontrar maneras no paternalistas e iluministas de hablar por el todo, para no manejar una visión instrumental del poder por la que solo se perciben estructuras e instituciones a controlar. Parece necesario un nuevo paso dialéctico que integre lo logrado, lo aprendido y lo sufrido, que no se quede en la mera leyenda de lo pasado (lucha, dictadura, resistencia), que interpele a la realidad desde una posición políticamente más “humilde” (reconociendo la fácil reproducción de las pautas del sistema en su propio seno), que recupere la real participación de los “excluidos” (muchas veces también tratados por los militantes de izquierda solo en su calidad de “masa” o de votantes), que recomponga el concepto de participación popular (cosa bien distinta a las movilizaciones dirigidas).

La denominación “educación popular” puede hacernos evocar cosas diferentes que van desde la historia de la educación formal (alfabetización, cursos nocturnos, extensión universitaria) hasta campañas estatales de información puntual. A pesar de su ambigüedad se ha afirmado en América Latina —junto a otros nombres complementarios como “acción cultural”— para referirse a una forma

229 Julio Nosiglia: *Botín de guerra*, Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1985.

230 Publicado en el semanario *Brecha* como introducción de La Lupa sobre “Educación popular” a cargo de Gabriel Kaplún y Ricardo Cetrulo, 10/01/03.



de trabajo político que ya tiene un desarrollo teórico y práctico de varias décadas.

Las experiencias revolucionarias que buscaron terminar con la “explotación del hombre por el hombre” siempre se enfrentaron a un enemigo “externo” y a otro “interno”. El externo son las fuerzas del sistema capitalista que bajo distintas formas como invasiones, ayudas militares, dictaduras, desapariciones, espionaje, presiones económicas, etcétera, se mueven enloquecidas cuando algo amenaza sus ganancias. El enemigo interno es la fácil reproducción de las pautas de funcionamiento del sistema en lo que se busca como nuevo. La dura constatación de esto último promovió la necesidad de una teoría que se preocupase no tanto por si la salida al capitalismo debía darse a través de la lucha armada, electoral o insurreccional, sino por la cualidad de ese cambio avalada por la real participación popular que lo llevase adelante.

Un personaje de una película de Akira Kurosawa visita en la cárcel a un hombre que había colocado carteles contra las disposiciones de un señor feudal abusivo. Ante la pregunta de por qué lo había hecho en forma solitaria el prisionero responde que la gente no había querido seguirlo. El visitante le dice que entonces no había sabido transmitir su verdad. Las acciones “ejemplares” como única actitud política (pintadas, asonadas, etcétera) pueden estar manifestando la incapacidad para encontrar vías que comuniquen la “verdad” alternativa que se defiende.

El espacio cultural (entendido este en su sentido amplio y no en su reducción a lo artístico o al cultivo de conocimientos) volvió a mostrarse como un terreno estratégico. Cobraron actualidad las primeras discusiones dadas en la izquierda contra el economicismo, según el cual había que tomar el poder, cambiar la economía y sentarse a esperar que cambiara lo demás. Se confirmó la necesidad de una visión menos ingenua respecto a la difícil erradicación del autoritarismo en el individuo y en la sociedad, dato que ya era bandera de lucha tradicional del anarquismo libertario. Fueron revalorizados teóricos europeos como Antonio Gramsci, y estudiados muchos otros como Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Mijail Bajtin, Cornelius Castoriadis.



Tradicionalmente, la izquierda pensaba que su actuación en la sociedad debía concentrarse en los espacios de la producción. En cuanto al individuo, debía concentrarse en el terreno de su pensamiento. Los nuevos estudios sociales, semióticos y psicológicos, fueron confirmando cómo las relaciones de dominación se despliegan cruzando los distintos planos de la sociedad (sí el sindicato, pero también la familia, el tiempo libre, etcétera) y los distintos planos en los que se manifiesta el individuo (sí el pensamiento, pero también las prácticas y sentires). Lo involucrado era la totalidad del ser humano.

Focalizado el múltiple terreno de acción (en la sociedad y en el individuo), faltaba encontrar una metodología de trabajo político militante acorde con la dignidad del fin. La participación popular pretendida estaba lejos de la habitual búsqueda puntual y rápida por parte de la izquierda de disciplinados adherentes a un candidato o partido.

En 1971, aun durante las cruentas luchas sociales de la época, se publica en nuestro país *Pedagogía del oprimido* del brasileño Paulo Freire, basado en sus experiencias sobre la alfabetización de adultos. Conceptos y términos como “introyección del dominador” explicaban la facilidad con la que un militante social podía equivocarse al pensar que esa persona silenciosa que aceptaba sus palabras lo hacía en forma libre y crítica, cuando en realidad lo que estaba aceptando era un nuevo “guía”. Lo que allí se escribía podía ser aplicado a la educación formal, pero también a cualquier situación en la que un militante social buscara acercarse para convencer, “formar” o “cientificar” a alguien. En su práctica, los militantes reproducían el “despotismo ilustrado”, reforzando la idea, interiorizada por ambas partes, de la incapacidad de los sectores populares para gestar sus propios cambios. El concepto de “educación bancaria” recordaba a la izquierda la peligrosa costumbre adquirida en la formación curricular del sistema al pensar en un sujeto pasivo sobre el cual se actúa desde afuera “depositando” informaciones y contenidos. Muchos militantes se sentían cómodos en este sistema que los eximía de enfrentarse con la contaminación de sus propios conocimientos. El concepto del “intercambio de saberes” planteó la idea de que el militante no puede



salir siendo el mismo luego de participar del “juego de espejos” con los estratos sociales “subalternos” con los que se vincula, en donde aparece su propio condicionamiento de clase. La “toma de conciencia” se vio como una construcción colectiva, progresiva, no lineal, conflictiva, contradictoria, permanente y de ámbitos múltiples. Se le dio importancia a los procesos y a los tiempos necesarios (tanto dentro de la sociedad como de los individuos) para que estos se desplegaran por caminos propios, lejos de los planes de manual.²³¹

América Latina aportó numerosos teóricos y prácticas para desarrollar estos y otros muchos aspectos de una teoría que empezó a conocerse como “educación popular”. Hicieron sus aportes el argentino Néstor García Canclini y el español-colombiano Jesús Martín-Barbero, entre tantos otros. Con la llegada de la dictadura parte de las inversiones de las instituciones socialdemócratas europeas fueron para ONG e instituciones locales que trabajaban con las herramientas de la educación popular. Se generó así una historia propia con contradicciones y discusiones dentro de la propia corriente. También se generaron recordados y apasionados teóricos uruguayos como Mario Kaplún y José Luis Rebelatto. Con la salida de la dictadura pasó el momento de apogeo de la educación popular. Pero allí están los centros de formación en la materia, la bibliografía, la documentación de las experiencias y todo el bagaje teórico que aparece como uno de los eslabones desaprovechados para que la izquierda cambie hacia la izquierda, incorporando elementos claves para enfrentar este crítico comienzo de milenio. La educación popular sigue siendo “un espacio específico dentro del proceso político cuya tarea consiste en la acción cultural, es decir, el esfuerzo por transformar la cultura de

231 Paulo Freire: *Pedagogía del oprimido*, Tierra Nueva, Montevideo, 1970. “Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión.” (p. 35) El convencimiento de los oprimidos sobre la necesidad de trabajar por su liberación no es una “donación hecha por el liderazgo revolucionario sino el resultado de su concientización”. Deben llegar a estas conclusiones “como sujetos y no como objetos” (p. 69), logrando incorporar no un saber enseñado sino un saber aprendido, ya que: “En vez de comunicarse, el comunicador hace comunicados y depósitos que los educandos, meras incidencias, reciben pacientemente, memorizan y repiten” (p. 76).



la dominación imperante, cultura que da estabilidad y permanencia a la formación social actual".²³² De lo contrario, el discurso político de izquierda tenderá a mimetizarse con el de la derecha para ser aceptado dentro de las estructuras de poder. Es oportuno recordar el caso del hombre que se ponía siempre al lado de una estatua, en su misma posición, para enseñarle a caminar, hasta que notó que era a él a quien le costaba moverse.

²³² Ricardo Cetrulo: *Alternativas para una acción transformadora*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2001, p. 37.





BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA SOBRE MÚSICA POPULAR URUGUAYA

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* Edición del autor, Montevideo, 2000.
- CAPAGORRY, JUAN y RODRÍGUEZ BARILARI, ELBIO: *Aquí se canta. Canto popular 1977-1980*, Arca, Montevideo, 1980.
- DONAS, ERNESTO y MILSTEIN, DENISE: *Cantando la ciudad*, Nordan, Montevideo, 2003.
- FABREGAT, AQUILES y DABEZÍES, ANTONIO: *Canto popular uruguayo*, El Juglar, Buenos Aires, 1983.
- 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 alternativa*, ClaeH-Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986.
- MUÑOZ, CARLOS y CASTILLO, RUBÉN: *El Uruguay de nuestro tiempo: Las artes del espectáculo*, ClaeH, Montevideo, 1983.
- NAZABAY, HAMID: *Canto popular. Historia y referentes*, Ediciones Cruz del Sur, Colonia, 2013.
- PINTO, GUILHERME DE ALENCAR: *Los que iban cantando. Detrás de las voces*, Ediciones del TUMP, Montevideo, 2013.

Rock y afines

- BARIZZONI, LEO: *Buitres después de la una. El cielo puede esperar*, Aguilar, Montevideo, 2010.
- BOSCH, MAURICIO: *Porcinismo. Larga vida a la Chancha*. Entrevista a Juan BERBEJILLO, Estuario, Montevideo, 2012.
- CAMPODÓNICO, MIGUEL ÁNGEL: *Estamos seguros. Los Delfines*, Edición del autor, Montevideo, 2011.
- FIGARES, DANIEL: *Biografía oficial*, Planeta, Montevideo, 2014.
- y ABAL OLIÚ, ENRIQUE: *Mateo y Trasante. Treinta años 1976-2006*, Ediciones de la 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*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2006.
- PINTO, GUILHERME DE ALENCAR: *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*, Ediciones de la Pluma, Montevideo, 1994.
- RIVERO, TABARÉ: *La Tabaré. Diez años al dope*, Yoea Aymarâ, Mvdeo, 1996.
- RODRÍGUEZ, MAURICIO: *En la noche. El rock uruguayo posdictadura (1982-1989)*, Fin de Siglo, Montevideo, 2012.

Colectivos

- BORTAGARAY, INÉS y OLIVERA, RUBÉN: "Paisaje sonoro", en *Almanaque BSE*, Banco de Seguros del Estado, 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*, Edición del autor, Montevideo, 2013.
- PAMPILLÓN, ANDRÉS: *Ellas. Mujeres uruguayas*, E. Flor Negra, Montevideo, 2012.
- RÍOS, MARY: *Guía de la música uruguaya*, Arca, Montevideo, 1995.
- SOCIEDAD URUGUAYA DE INTÉRPRETES (SUDEI): *Guía de artistas nacionales*, Edición del autor, Montevideo, 2000.

Sobre músicos

Entre otros, existen libros sobre Horacio Buscaglia, Fernando Cabrera, Laura Canoura, Eduardo Darnauchans, Rubén Lena, Víctor Lima, Juan Pedro López, Los que iban cantando, Gerardo Matos Rodríguez, Eduardo Mateo, Juan José de Mello, Ruben Rada, Lágrima Ríos, Osiris Rodríguez Castillos, Jaime Roos, Aníbal Sampayo, Julio Sosa, Mauricio Ubal, Eduardo "Pitufu" Lombardo, Daniel Viglietti, César Zagnoli y Alfredo Zitarrosa.

Musicología

- AHARONIÁN, CORIÚN: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Tacuabé, Montevideo, 2001
- *Introducción a la música*, Tacuabé, Montevideo, 2002
- *Educación, arte, música*, Tacuabé, Montevideo, 2004
- *Músicas populares del Uruguay*, Tacuabé, Montevideo, 2010



- *Hacer música en América Latina*, Tacuabé, Montevideo, 2012.
- VIGLIETTI, CÉDAR: *Folklore en el Uruguay*, Edición del autor, Montevideo, 1947
- *Folklore musical del Uruguay*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1968.

Análisis de textos

- BASILAGO, JORGE y PELLEGRINO, GUILLERMO: *La canción de Mario. Benedetti musicalizado*, Seix Barral, Montevideo, 2012.
- MOREIRA, MANUEL: *Contame una canción*, Edición del autor, Montevideo, 2013.
- SABAJ, SILVIA: *Oficio de Zurcidor. Eduardo Darnauchans*, Rebeca Linke, Montevideo, 2012.
- SALINAS, MÓNICA: *Poesía y mito. Alfredo Zitarrosa*, Seix Barral, Montevideo, 2006.
- ZAZ, DIEGO: *No me vengas con historias. Una colección de canciones uruguayas*, Fin de Siglo, Montevideo, 2013.

ÍNDICE

Introducción.....	13
Primera parte. Espacio sonoro.	
Paisaje sonoro, lenguaje verbal, lenguaje musical.....	25
Paisaje sonoro.....	26
Lenguaje verbal.....	32
Lenguaje musical.....	38
Los idiomas de la música	39
Música del mundo	41
Estados Unidos toma la batuta	47
Segunda parte. El ser humano en contexto.....	53
Acepciones de la palabra cultura	57
Cultura “popular” y “cultura”. Cultura de masas.....	59
La identidad	65
Proyectos y azares de la identidad	71
Tercera parte. La enseñanza de la música.....	77
“Esquema conceptual referencial” y música.....	77
La enseñanza de la música popular	84
La composición de canciones. Academia y oralidad	87
Enseñanza y creación	90
Pánico.....	92
Autoexigencia	92
Políticamente correcta.....	92
Políticamente correcto.....	92
Covers y creación	94
Parodia.....	97
Cuarta parte. Géneros en la música popular uruguaya	105
El candombe en la música popular	107
La murga en la música popular	109
Tanguetes	111
La música tropical	114
La música para niños	116
Quinta parte. Doce músicos	121
Amalia de La Vega. La exuberancia discreta de la cantora	123
Osiris Rodríguez Castillos.	
Canciones que “alumbran como un candil”	125
Aníbal Sampayo. Acodado en el río	127
Carlos Molina. Como echando el alma	128



Anselmo Grau. Por la música de la Banda Oriental	130
Alfredo Zitarrosa. La voz esencial	132
Santiago Chalar. La fineza del canto criollo	134
Daniel Viglietti. El riesgo y las “canciones humanas”	135
Marcos Velásquez. Cantor criollo y cuentista “mentiroso”	137
Los Olimareños. El crisol de la canción	139
José Carbajal. Un cronista que canta y cuenta	141
Numa Moraes. Del amor, del pago, del hombre	143
Sexta parte. Miscelánea	145
La canción “política”	145
La canción en dictadura. Censura	149
Los sonidos de la política	153
De exilios y exclusiones	160
Sonidos y silencios	168
“Educación popular”: ¿materia pendiente de la izquierda?	171
Bibliografía complementaria sobre música popular uruguaya	177





Se terminó de imprimir en el mes de octubre del 2015
en Mastergraf s.r.l., General Pagola 1823, 11800 Montevideo.
Depósito legal 365384.
Edición amparada en el decreto 218, Comisión del Papel.

Se imprimió con papel ahuesado 90 g y con cartulina de 300 g.

Diseño de carátula: Maca
Puesta en página: nap
Fotografía de contratapa: Andrés Fernández
Se utilizaron las tipografías Quiroga y Libertad, de Fernando Díaz
Logotipo de Áyax Barnes.