

LA RESISTENCIA Y LA MÚSICA URUGUAYA

Nostalgia versus memoria*



Las últimas tres o cuatro décadas de la vida cultural de este país no constituyen una unidad, sino algo así como lo contrario. Tomadas como tales, son el marco de un quiebre histórico. De un doloroso quiebre histórico.

CORIÚN AHARONIÁN

EN LA MITAD del cuento, se encuentran y se desencuentran tres Uruguays, que hasta ahora no han logrado reencontrarse. Y que la superficialidad posmoderna (y pos-posmoderna) mantiene en un sostenido desencuentro. Quiénes quieren recordar para de ese modo poder perdonar —no es posible perdonar lo que se ha olvidado— son agredidos y acorralados por sus victimarios de ayer, por los cómplices activos o pasivos de esos victimarios, y —para colmo— por legiones de apresurados amnésicos que fueron víctimas, pero que olvidaron en aras de qué principios lo fueron, porque quieren —como diría Masliah— no revolver el pasado creyendo ingenuamente que así van a estar menos angustiados o que van a acomodar mejor sus asentaderas —verás, verás, decía Bonaldi—.

En los 17 años de dictadura —la parlamentaria desde diciembre de 1967 y la francamente militar desde junio de 1973— se construye en Uruguay un país dentro de rejas, el país de los presos políticos. Y se construyen otros dos. Uno de ellos es el país fuera del país, el de los exiliados políticos y el de los emigrados —por angustia o por

simple desesperación económica—. El otro surge del intento de destruir o desfigurar un país fuera de aquellas rejas pero encerrado en otras rejas, no visibles: el país territorial de los 3 millones de uruguayos que se quedan (o que logran quedarse, o que se empecinan en quedarse), divididos, en grandes líneas, en cómplices y resistentes. Es el país, quiérase o no, cuantitativamente real, el país que continúa, el país que permite y condiciona la continuidad.

En 1985, al producirse la transición a la democracia formal, se dan cita los tres países. Pero ocurre que la mayor parte de los repatriados actúa como si Uruguay se hubiese detenido el día que cada uno de ellos se fue, y reiniciara su marcha el día que cada uno de ellos regresó. La mayor parte de los presos políticos también actúa así: la historia se detuvo el día que ellos cayeron presos, y se reinicia el 10 (o el 12, o el 14) de marzo. Ocurre que un país no es ninguno en particular de sus individuos sino la suma de todos. Y especialmente sus mayorías: sus tres millones de permanecedores —voluntarios o involuntarios, complacientes u opositores—.

En el Uruguay de los 3 millones han estado pasando muchas cosas, pero los cientos de miles de “afuera” y de “adentro” no

quieren enterarse. Siempre que hay gente por ahí, nacen niños, por ejemplo. Y en 17 años esos niños se hacen hombres. Y hombres que hacen cosas. Aun los hijos de los complacientes —que ningún fascista está libre de que le salga un hijo revolucionario (y viceversa, claro)—.

Esta situación de desmemoria es dramática —yo diría que brutalmente dramática— en la aplastante mayoría de los casos; y refleja parte de la enfermedad que ha sufrido la sociedad uruguaya en los años posteriores a 1985. En música, por ejemplo, se ha estado dando una demencial negación por parte de quienes “regresan” (del exilio político o económico, o del campo de concentración) de todo lo que ha estado ocurriendo en el Uruguay “real” en materia de música popular en los años oscuros. De lo malo por una u otra razón, y también de lo excelente, de lo que ha tenido un excepcional nivel de calidad a escala internacional.

Este fenómeno se da sobre todo en los sectores de centro e izquierda —de la clasificada como moderada y de la otra—, que suelen tener una idea muy borronada del papel social de la música. No así la derecha, y especialmente la ultraderecha. Los servicios de inteligencia controlados por la CIA a través de su colaborador el comisario Víctor

Castiglioni encarcelan a Daniel Viglietti en 1973, y lo utilizan para medir la capacidad de reacción de la opinión pública lanzando andanadas de rumores morbosos casi a diario. Luego lo exhiben físicamente sano para que la prensa y la televisión complacientes se ocupen por única vez de él en sus titulares con primeros planos de sus manos que, oh curiosidad, no han sido destruidas como esos mismos rumores querían hacer creer. Pocos años más tarde, el presidente de facto general Gregorio Álvarez proclama que no hay que desalamburar. ¿Por qué un dictador se preocupa, en plena lujuria del poder, por enfrentar una consigna-símbolo lanzada por un simple compositor e intérprete de canciones populares? Tanto Castiglioni como Álvarez demuestran ser muy buenos escuchas de Daniel Viglietti y valorar mucho la importancia y el peso social de su figura.

Así como el gobierno nazi utilizaba la Quinta Sinfonía del republicano y revolucionario Beethoven como marco de sus anuncios a la población, los comunicados 4 y 7 de las Fuerzas Armadas son difundidos de la mano de grabaciones de Los Olimareños, el símbolo uruguayo “nacional y popular” por excelencia entre 1966 y 1974, portavoces como Viglietti de la lucha armada por la justicia social. La deseada

confusión acerca de la verdadera filiación ideológica del golpe es conseguida sobre todo con la manipulación de este símbolo comunitario. Claro que, muy poco después, Los Olimareños van a ser los primeros y únicos músicos populares en merecer un decreto entero de prohibición por parte del Poder Ejecutivo. Los civiles no estaremos autorizados a escuchar a Los Olimareños, ni siquiera a poseer sus discos. Los soldados rasos y los suboficiales serán descubiertos en sus cuarteles por algún civil de pasada —obligatoria— escuchando, a pesar de todo, a Los Olimareños. Muchos oficiales (y altos oficiales) serán descubiertos después de la dictadura por sus propios hijos poseyendo colecciones completas —a menudo malhabidas— de Los Olimareños o de otros protagonistas de la música popular.

Afirmada la ultraderecha en el poder, sus servicios compartidos con la CIA (con el oficial Adolfo Sentena de Alencastro** como adjunto de Castiglioni, a cargo de la cultura y al mismo tiempo... de las iglesias) se encargan de una manera u otra de prohibir, de hecho, a casi toda la generación de músicos populares que cantaba hacia 1973. Se produce entonces un gran silencio, sólo llenado autorizadamente por el nativismo fascista de los Hugo Ferrari o por el bombardeo extranjerizante disfrazado de acné juvenil de los Rupenián, todos ellos celebrados y premiados hoy día por algo que pretende ser una democracia, al mismo tiempo que premia de hecho y de derecho a los asesinos y torturadores de la dictadura.

Los civiles fascistas se encargan de rayar uno a uno los discos de la Discoteca Nacional que no les agradan.*** Los soldados visitan las editoras y se toman el mismo paciente trabajo —a veces durante días— con los materiales del *rock*.

En 1974 las voces creativas quedan aisladas, y sólo logran cantar sin ir presos los muy jóvenes, todavía no fichados ni por los servicios uruguayos ni por los estadounidenses. Ni por los franceses, que hacia 1977 se han sumado alegremente a la tarca de vaciamiento y de fascitización forzada del país. Apenas un par de supervivientes de los que ya estaban cantando queda actuando por ahí, en lugares pequeños y en la mayor discreción posible. En 1977, precisamente, se producirá el *boom* del nuevo movimiento creativo, aglutinado especialmente en torno a la aparición inesperada del grupo Los que iban cantando. Hacia 1980 hace ya tiempo que los músicos llenan estadios cerrados, sustituyendo a otros actores sociales que deberían provocar esos actos cívicos. Por esa época ya hay un grueso informe de inteligencia sobre la canción popular uruguaya, que recomienda prisiones y acallamientos, y distingue peligrosos de menos peligrosos, e indomables de asimilables. Astutamente, la lista no sólo se ocupa de creadores e intérpretes, sino también de organizadores de recitales.

Es que la canción popular es muy peligrosa, entienden los dirigentes de la dictadura: no sólo comunica consignas de resistencia en entrelíneas que logran eludir los implacables y sádicos mecanismos de censura, sino que, sobre todo, sostiene la esperanza y alimenta en forma permanente, por lo tanto, esa resistencia. Y además, gana terreno constantemente, a pesar de todas las trabas y a pesar del viejo silencio ominoso de las radios y los canales de televisión. Hacia 1982 Jaime Roos (nacido en 1953) ha ganado la batalla de la popularidad masiva, tras cinco años de lucha, y tres años más tarde logra conquistar una popularidad equiparable a la que tuvieron más de diez años atrás Los Olimareños.

En el área de la composición de música



culta, el disparate del desencuentro de los tres Uruguayes es menos grave y menos traumático, quizás. Ha habido también una producción excepcional, resistente contra la barbarie. Como en la música popular, la obsesión por la calidad ha sido central en buena parte de los creadores y esto constituye un dato muy importante para la comprensión del proceso compositivo uruguayo en las últimas décadas del siglo XX. Pero como la música culta —a pesar de su peso histórico— es en el momento de su creación un producto de consumo no masivo, los compositores no sienten tanto el vacío de la nueva etapa que se abre en 1985. Al menos no lo sienten en ese plano, que sí en otros: el del impacto de la vergüenza ética nacional, sobre todo. Pesa el hecho de que en casi ningún caso se haya cortado la relación con los colegas de "afuera". También pesa —y mucho— el hecho de estar juntos, apoyándose mutuamente. A ello converge su agrupamiento institucional, que no ha cesado con la dictadura, pese a todos los pesares.

¿Qué ha ocurrido antes de 1985? Hacia 1977, tanto en el terreno de la música culta como en el de la popular, ha empezado a andar una nueva generación de muchachos nacidos aproximadamente entre 1950 y 1960. La generación de los nacidos hacia 1940, que había empezado a mostrar su producción en la década del 60, está afianzada ya... y en cierto modo autodiecimada. Varios de sus integrantes se han ido al exterior, y alguno de ellos (uno solo, en realidad) contemporiza con el régimen. Quienes hemos permanecido en el país en actitud de resistencia abrazamos todos la docencia privada, una actividad que permite la supervivencia a pesar de la interdicción de ejercer actividades públicas, y que además hace posible que no se produzca un agujero generacional en la transmisión de conocimientos y en la del espíritu de lucha. Por otra parte, por una rara coincidencia, los miembros de esta generación obtenemos en general una buena resonancia fuera de fronteras, hecho poco habitual en el pasado uruguayo, salvo casos puntuales, y esto nos da cierto respaldo frente a la barbarie.

Los compositores activos anteriores a la generación nacida hacia 1940 son muy pocos: alguno ha dejado de componer tiempo

ha, otro sobrevive como "pianista de varieté" mientras el régimen utiliza impunemente su música en el marco de una política cultural populista, otro hace un difícil equilibrio entre la colaboración y la resistencia, otro —ingenio y retrógrado— colabora alegremente con el fascismo, y el ridículo ahogado Pedro Ipuche Riva (1924) —negación de la creatividad si las ha habido en este país— se las arregla para ser mano derecha de todas las etapas de la dictadura, desde Pacheco hasta Gregorio Álvarez, para todo menester de administración musical. Pero hay quienes componen regularmente y no se entregan, y entre ellos se destaca netamente Héctor Tosar (1923).

Tosar, a dos generaciones de Eduardo Fabini (1882-1950), ha retomado desde el temprano comienzo de su carrera la bandera de la autoexigencia, en materia técnica y en creatividad. La generación siguiente recibe este desafío, y le agrega —en varios de sus integrantes— el de la obsesión por la búsqueda de una identidad latinoamericana. Algunos de los jóvenes de 1977 agregan todavía otro desafío: el de la auto-capacitación simultánea en el terreno de la música popular. Unos y otros se desentendían finalmente de la creación popular (quedándose en la culta) o de la culta (quedándose en la popular), pero entretanto han hecho su aporte a la discusión de la problemática común. No sólo en el marco del país, sino también en el ámbito de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, cursos de temporada anuales e itinerantes iniciados en 1971, que han alimentado y propiciado también las discusiones de sus mayores, y en los que se confrontan —a pesar, paradójicamente, de las rejas de la dictadura— con jóvenes de tierras hermanas. Es que la jaula ha logrado encerrar —y esto es importante dejarlo bien claro— sólo a quienes han querido quedar encerrados.

Hay quienes dicen que en Uruguay no ha ocurrido nada en materia musical. Algunos de ellos hacían su catarsis semanal con la música de la resistencia en los años oscuros. Hoy son dirigentes universitarios o políticos importantes, y sus asesores de imagen les recomiendan un aire *light*. Padece de amnesia social.

Las consecuencias las paga el país. Especialmente sus jóvenes. ■

* Este texto utilizo como base el que fuera escrito originalmente para el panel "Nostalgia versus memoria en la música uruguaya", realizado en Montevideo el 24 de noviembre de 1996 dentro del ciclo "Memoria social: la literatura, el teatro, el cine, la música, el arte". Utilizo también, parcialmente, un ensayo escrito para la revista *Graffiti* en diciembre de 1989 y publicado por ésta en mayo de 1990.

** Alencastro no se llamaba así. Con su verdadero nombre, había sido antes miembro —como Ariel Ríos— de la UIC. Después de la dictadura trabajó sucesivamente, al parecer, en una librería —frente al local del MLN— y en una empresa de seguridad.

*** Armando Díaz Bousois empezó la traza con Yupanqui y Vipliant.

Recopilación resistente

EN EL MARCO de las actividades y eventos realizados en 2003 por los 30 años del golpe de Estado, Ayón Tacuabé preparó un DC (Canciones de la resistencia en el Uruguay, 1977-1982) con algunas de las más importantes canciones de la época contenidas en su catálogo. El primer volumen abarca desde "A redoblar", interpretada por el grupo Rímbo (Canoura, Moreira, López, Ripa, Ubal, Vicente), hasta temas significativos de Leo Maslíah, Rubén Olivera, Los que iban cantando como solistas (Bonaldi, Lazaroff, Trochón) y como grupo (los mismos más Di Pólito y Da Silveira), el trío Montevideo (Cabrera, Magnone, Martínez) y el grupo Vale 4 (Di Pólito, Magnone, Lazaroff, Olivera). El fonograma muestra las distintas maneras (doble sentido, humor, metáforas, etcétera) a través de las cuales la música popular uruguaya asumió un papel protagónico en la resistencia. Se incluyen fechas y lugares de estreno, así como una discografía de cada tema. Un segundo volumen aportará nuevos nombres del mismo período y un tercero una panorámica de las canciones al momento de la salida de la dictadura. ■

