

LA RESISTENCIA Y LA MÚSICA URUGUAYA (II)

Memoria social y música*

CORIÚN AHARONIÁN

UNO. Como respuesta a la invasión estadounidense a Playa Girón o Bahía de Cochinos, el compositor e intérprete popular estadounidense Pete Seeger lanza, en pleno Carnegie Hall de Nueva York, la "Guantanamera" de José Martí.

Este gesto, transformado en símbolo potente, parece más previsible en el área de la música popular que en el de la cultura. Sin embargo, el área culta también comparte desde siempre el compromiso con la sociedad de la que surge y en la que debería estar inserta. La propia tradición europea, inventora de la dicotomía entre música culta y popular, conserva ese compromiso permanente. Podemos citar hoy día compositores ya "clásicos" de la segunda mitad del siglo, como el italiano Luigi Nono, o su discípulo alemán Helmut Lachenmann. U otros que se mueven en territorios fronterizos, como Heiner Goebbels, quien en 1984 compone, junto con el "cantautor" Walter Mossmann, una respuesta a los "contras" de Nicaragua financiados por Estados Unidos, en un "Unruhiges Requiem" que cita, como bandera-símbolo de valor internacional, el "A desalambrar" de nuestro Daniel Viglietti, emblemática en muchos lados.

En 1973, a la caída de Allende frente a la conjura de los organismos estadounidenses, el compositor estadounidense Gordon Mumma (1935) compone simbólicamente una violenta pieza electroacústica que titula "Wooden pajamas". Y que es precedida por decisión de su autor con una breve constancia de la frase pronunciada por Allende en la mañana de su muerte: "De aquí me sacan en pijama de madera". En estos últimos años, aquí cerca, en Buenos Aires, el compositor Gerardo Gandini estrena una ópera de cámara sobre texto de Griselda Gámbaro ("La casa sin sosiego", 1991) que rescata el tema de los desaparecidos y, en 1995, reinstala la discusión sobre el pasado, en pleno Teatro Colón, con

su "La ciudad ausente", sobre texto de Ricardo Piglia.

En nuestro país, el papel de los creadores de música ha sido bastante más potente y significativo de lo que —no se sabe bien por qué— las habituales reseñas académicas (y las páginas culturales de BRECHIA) permiten suponer. Escríbenlo, por ejemplo, "Demasiado poco" de Luis Trochón o "Regreso a la normalidad" de Leo Masliáh, grabadas ambas en 1985.

DOS. Hay una relación muy estrecha entre memoria y música. En las culturas orales se utilizan parámetros musicales para retener textos en la memoria individual y en la colectiva. Esa fue la vía de transmisión, a través de los siglos, de los poemas homéricos, de los textos bíblicos, de los cantares de gesta. Este mecanismo denunciado por las culturas orales no cesa a nivel colectivo en las culturas alfabetas, si bien la capacidad de memorizar textos se reduce drásticamente en el individuo, sobre todo en el adulto alfabeto. La memoria de lo musical, aun fragmentaria, actúa como detonante de una memoria más general, y se conserva como símbolo de los hechos asociados con ese recuerdo musical. El fenómeno se hace más complejo en la música con texto, la canción, en la que interactúan la memoria de lo referido al lenguaje de la palabra con la memoria de lo referido al lenguaje de la música, ambos lenguajes basados en la articulación y estructuración de lo sonoro.

Los autores de canciones o de música sin texto son, en su momento creativo, reflejo potencial (voluntario o no) de una sociedad a la que esos autores pertenecen (o de cierto sector de dicha sociedad). Si su producto resulta efectivamente un reflejo de lo que el agrupamiento humano siente y piensa, la mera referencia, en la punta de la memoria, a ese producto, alcanzará para desencadenar, en los miembros de la comunidad, el reencuentro dialéctico con la suma de contenidos reflejados.

TRES. Es decir que, en algunos



casos, la música —con texto o no— podrá actuar:

- como cronista de un momento vivido, el que nos volverá a ser contado cada vez que se la rescuche;
- como denunciante de una situación, que nos volverá a ser denunciada —o que descartaremos por superada—;
- como meditación acerca de una circunstancia, que podrá servir de generalización acerca de otras similares, o se mantendrá circunscrita a aquella particular de origen;
- como portadora de contenidos que no se canalizan por otras vías, o que no logran encontrar otros actores sociales que los vehiculicen, comunicándolos;
- como referencia posible para una circunstancia que se ha querido olvidar o que se ha querido silenciar;
- como planteo de un proyecto societario —político o no—.

CUATRO. En música culta, generalmente menos inmediata en lo cotidiano, y en principio más pasible de ser escuchada como lenguaje abstracto, la intención quedará a veces explicitada por el título, en forma abierta o más o menos críptica. En 1975 Alberto Macadar compone "El grito, el llanto". "Tiempo de silencio" de Juan José Iturrberry es compuesta en ese 1975, y su "Fuera de la jaula", en 1983. Carlos da Silva compone "Piano piano" entre 1978 y 1979, "Mañana mañana" en 1979 y "Tan callando" en 1980. Graciela Paraskevaidis compone "Todavía no" en 1979. En 1979 Carlos Pellegrino compone "Voci silenti".

Leo Masliáh compone "Llanto" en 1980. "Lamentos" es compuesta por Ulises Ferretti en 1983. "La danza inmóvil" es compuesta por Fernando Condón en 1984. Yo mismo compongo "Pequeña pieza para gente que superó la angustia" en 1973, "Gran tiempo" en 1974, "Esos silencios" en 1978, "Digo, es un decir" en 1979, "Los cadáveres" en 1980, "En el sombrío bosque un canto un pájaro" en 1981, y "Apruebo el sol" y "¿Y ahora?" en 1984. En 1969 había compuesto "Que" y "Una estrella, esta estrella, nuestra estrella".

En otros países, el título es neutro, y el compositor confía en la comunicación de los contenidos sin el relativo apoyo de aquél. Entre nosotros, es aparentemente el caso de las "Tres piezas para piano", 1976, de Héctor Tosar, y de "Un poco insistente", 1977, de Diego Legrand.

CINCO. En música popular, la posibilidad de una interacción con el lenguaje de la palabra dará, durante los tiempos más oscuros, predominio a la canción, con una amplia paleta que irá:

- desde la reflexión acerca de la razón de ser, como "Somos", 1983, de Jorge Bonaldi, o su "Por qué cantamos", 1982, sobre texto de Mario Benedetti;
- hasta el cuestionamiento de la propia sociedad y de sus actores, como "Siglos", 1980, de Rubén Olivera. En esta línea, vendrán también, además de las ya citadas de Trochón y Masliáh, "Dame un mate", 1984/1985, de Jorge Lazarroff, o "Verás, verás", 1986, de Jorge Bonaldi, o "Despedida del Gran Tuleque", 1987, de Mauricio

Rosenof y Jaime Rons, o "No revuelvan el pasado", quizás 1989, de Leo Masliáh.

En nuestro país, los escenarios serán muy diversos: el recital en sala teatral o en local deportivo o en cooperativa de viviendas o en salón parroquial, o la actuación en las contadas vinerías y cafés-concerts existentes. Algunos escenarios excéntricos, como los del Carnaval, serán el lugar de desafío a los censores por parte de varias murgas.

Habrà, por supuesto, varias líneas de acción. A veces el acto de resistencia se dará a través de un símbolo casi imposible de censurar. Uno de ellos será la referencia a la patria grande latinoamericana, ya establecida como bandera en la década de 1960: "Zamba de la toltería", "La onena" o "El chiriguano" por Los que iban cantando, "En el ingenio" o "El polo salió de España" por el grupo Cantaliso, "Zamba que zumba" por Larbanois y Carrero, "Montilla" por Rumbó, "La maldición de Malinche" por Los Zucará. A veces, como en varios de los antecedentes de los sesenta y de comienzos de los setenta (como "Qué dirá el Santo Padre" de Violeta Parra grabada por Dino en 1971, a partir de la versión de Viglietti), se aprovechará para extender lo simbólico a la figura del autor, explicitado o mantenido en un relativo anonimato (será el caso de "Ojalá" o "No me pidas" por Contraviento, que continúan la relación con la Nueva Trova Cubana iniciada también por Viglietti). Otro mecanismo, suficiente para que el público detecte mensajes de heroicidad y rebeldía, será el rescate de perso-

najes y hechos históricos, vinculados mayormente al Partido Nacional, línea que también había sido abierta en los sesenta (por gente como Los Carreteros, y especialmente por Rubén Lena y Víctor Lima, a través de Los Olimareños). Allí, asoman canciones interesantes, pero también chocan intereses más conservadores con las posturas francamente rebeldes. "Como un jazmín del país", 1974, de Washington y Carlos Benavides, adquirirá una fuerza muy particular, pero también la tendrán otras cantadas por este último, o por Carlos María Fossati, o por el grupo Cimarrones. Y por otro lado, estarán las guiñadas a las abuelas, en los recitales para niños del grupo Canciones para no dormir la siesta, como "Por Martín y porque sí", 1979, de Horacio Buscaglia y Walter Venencio.

SEIS. El contexto represivo provoca una potenciación de las entre-líneas, que músicos y espectadores van estableciendo de a poco en forma cómplice. Dialécticamente, tal contexto —con su permanente posibilidad de cárcel y tortura, y aun de muerte— pasa a constituir una permanente exigencia de sutileza para los creadores, que se sumaba a la autoexigencia de calidad que se había ido instalando tácitamente en esos jóvenes. Hubo, lógicamente, gritadores de palabras que arrancaban aplausos, algunos inocentes y otros no tanto, pero eran unos cuantos los que pelaban contra el facilismo y lograban admirables niveles de refinamiento y elaboración. Por otra parte, los jóvenes músicos recorrían a menudo a textos ya escritos por poetas (símbolos ellos mismos, en algunos casos, como Liber Falco o Raúl González Tuñón o Juan Gelman o Javier Heraud o Humberto Megget o Idea Vilariño o Mario Benedetti —cuyo nombre será omitido para eludir a los censores—), o al aporte de otros que acompañan la aventura (numerosos nombres entre los que se cuentan Circe Maía, Washington Benavides, Mercedes Rein, Sarandy Cabrera, Roberto Apprato o los coetáneos Víctor Cunha, Agamenón Castrillón y Gustavo Wojciechowski).

SIETE. Es casi imposible, por lo extenso, realizar un inventario de situaciones planteadas por las canciones creadas (y estrenadas y grabadas) en este período. De intentarse, deberán registrarse en dicho inventario situaciones creativas muy disímiles, que reflejen de algún modo las muy variadas formas de resistencia que se iban adoptando. Obviamente, los ejemplos no podrán ser exhaustivos, y será inevitable caer en involuntarias omisiones o en injustos desequilibrios, más involuntarios todavía.

Hay líneas que vienen planteadas desde la década de 1960, y aun desde la de 1950. El observar lo producido y comunicado a partir del pacheo (diciembre de 1967) permite comprobar cómo la represión que se afirma a partir de esa fecha coincide con otra afirmación: la del compromiso de la mayor parte de los músicos populares, que es respondida además con un apoyo sin antecedentes, que lleva a un boom de la canción uruguaya.³ Por lo que el régimen deberá ir inventando formas de combate sobre la marcha, hasta llegar a su

punto de histeria y prohibición masiva en 1973. E intentará, infructuosamente, generar una corriente de canción patrioter, con el apoyo complaciente de los medios de comunicación.⁴ A mitad de camino, estará la relativa tregua de 1971, para permitir las amañadas elecciones que gana el caballo del comisario.

Hay entonces situaciones creativas que vienen de un desarrollo anterior, como por ejemplo:

1. El acompañamiento de los procesos de toma de conciencia política, preanunciándolos a menudo, como buena parte de la producción de Daniel Viglietti entre 1967 y 1973, como buena parte del repertorio de Los Olimareños en ese mismo período, como varias de las canciones, propias o ajenas, que grabara en ese mismo lapso Alfredo Zitarrosa, como varias de las de José Carbajal, El Sabalero, o de Gastón Ciarlo, Dino.⁵ Como buena parte de lo grabado por Numa Moraes (y otros jóvenes compañeros suyos de comienzos de los setenta). Y ello sin mencionarlo aportado por los músicos de la generación anterior, como Aníbal Sampayo, Osiris Rodríguez Castillos, Anselmo Grau y Los Carreteros.

2. La propuesta para el accionar, como "Pongamos muchas balas al fusil" de Dino, o "Solo digo compañeros", de Viglietti, ambas de 1971, o "Es inútil" de Ruben Melogno, grabada por Psiglo en 1973.

3. O la ternura de un arroyo en tanto denuncia de lo injusto y vehículo para la esperanza, como "Canción de cuna", 1978, de Fernando Yáñez, o "Canción para dormir y despertar", 1979, de Eduardo Larbanois y Mario Carrero.

Y situaciones creativas nuevas o renovadas, propias —de algún modo— de esa diferente etapa político-militar y sociocultural:

4. El registro de la desolación, como "La rada", 1975, de Ruben Rada, predecida de la terrible "Montevideo blues", 1971, de Dino. Quizás se pueda incluir en esta categoría "Como los desconsolados", 1981, de Eduardo Darnauchans.

5. La afirmación generacional, con el enfrentamiento crítico pero solidario de los errores del pasado, como "Papel picado", 1978, de Mauricio Ubal. Y el redescubrimiento cuestionador, como "Primero" de Ubal o "Los otros días" de Rubén Olivera, surgidas ambas a partir de la experiencia del 1 de mayo de 1983.

6. La denuncia del ambiguo juego de la emigración, como "No quiero irme", 1974, de Dino, o "Lejos", 1979, de Fernando Cabrera, "Adiós Miguel", 1980, de Masliah, o "Los olímpicos", 1981, de Roos.

7. La persistencia, a pesar de la férrea censura, en la denuncia de la injusticia social, como "La cementadora", 1977 o 1978, o "Agua podrida", 1980, de Leo Masliah.

8. El desafío al poder opresor¹² como "Y aquí no amanecerá", 1974, de Carlos Canzani, "La del chiflado Manuel" y "Curamba con estos ecos", 1978, de Ricardo Fontana y Jorge Bonaldi, o "Canción de no apurarse", 1978, de Yahro Sosa y Bonaldi, o "Una guitarra en la noche", 1978, de Mercedes Rein y Jorge Lazaroff, o "Cielo de acá", 1979, de Agamenón Castrillón, Benjamín Medina y Amílcar Rodríguez, o "Son de la hormiguita", 1979, de Washington Bena-

vides y Mario Carrero, o "Guitarra libre, nomás", quizás 1979, de Lucio Muniz y Carlos Gutiérrez, o "Mi canción de amor y desamor", 1981, de Bonaldi, o "Estadio", 1981, de Masliah y Daniel Magnone, o "En ese momento", 1982, de Trochón, o "Una hermana muy hermosa", 1982, de Cabrera, o la paradigmática "No tiene palabras", 1980, de Trochón.

9. La constancia de la permanencia en el credo político-social, como "Aquello", 1981, de Roos, o "La canción de las cooperativas", del mismo 1981, de Olivera.

10. La provocación de los mecanismos pensantes, como "Pájaros", 1975/1976, de Hugo Midón y Olivera, o "Duérmete potrillo" e "Imaginate m'hijo", 1978, o "La balada del Pocho Martínez" y "Superman", 1979, o "Cerrajería", 1980, de Masliah, o "Ley de probabilidades", 1980, de Raúl Castro y Lazaroff.

11. El aliento a la esperanza que se convierte en grito de resistencia, como "Balada de hoy mismo", 1978, de Ubal, o "La canción", 1979, de Fernando Yáñez, o "A redoblar", 1979, de Olivera y Ubal, o "Para abrir la noche", 1979, de Ubal, o "La murguita", quizás 1980, de Alfredo Percovich y Washington Luzardo, o "Baile de máscaras", 1980, de Lazaroff, o "Desbordando barrios", 1981, de Cabrera, o "T. & S. (Los héroes de la pantalla)", 1981, de Ubal, u "Hoy sopa hoy", 1982, de Castro y Lazaroff, o "Presentación", 1982, de Jorge Di Pólito, u "Ocho letras", 1983, de Carrero.

12. La función de tábano de la conciencia social, como "Jugando a las escondidas", 1981, de Castro y Lazaroff, o "De generaciones", 1982, de Lazaroff.

13. El testimonio desafiante de la barbarie, como "El ladrón", 1982, de Trochón, o "El ojo" y "Faltan gatos", 1984, de Lazaroff, o "Las madres", 1982, y "Visitas", 1986, de Olivera, o "El robo", 1984, de Ubal y Gonzalo Moreira, o "Cualquier día", 1982, y "Confesiones y memorias", 1985, de Daniel Magnone.¹³

14. La esperanza en la justicia al final de la oscuridad, como "Estás acabado, Joe", 1981, de Cabrera, o "Cuando toque tu espalda", 1981, de Cabrera y Magnone, o "Dequetescapás", 1982, de Ubal, o "Las muertes conjuntas", 1985, de Trochón.

Y tanta cosa que queda en el tintero en este intento de ordenamiento de la memoria.

¿Es poco? ■

Este texto está basado en el que fuera escrito originalmente para el panel "La memoria social: análisis y significación" realizado en Montevideo el 28 de agosto de 1996, dentro del ciclo "Memoria social: la literatura, el teatro, el cine, la música, el arte". Para su revisión, se contó con el valioso aporte de Mauricio Ubal y de Rubén Olivera. Los errores y omisiones que puedan haber sobrevivido, son exclusiva responsabilidad del autor del artículo.

1. Generalmente se trataba de la sala de un grupo de teatro independiente —fundamentalmente el Teatro Circular, en los peores años—, grupo que, por su misma condición, también constituía parte de la resistencia cultural. Pero había salas de institutos culturales europeos, como el Teatro del Anglo. El Instituto Goethe fue muy activo y generoso en el terreno de la música culta, y el Instituto Italiano tuvo una discreta presencia en

ese mismo terreno (a pesar de sus aparentes vínculos, desde cierto momento, con la logia P2). La Alianza Francesa tuvo una extraña ambigüedad, manteniendo un ciclo cuatrimestral en su teatro (en manos de un equipo joven y emprendedor) por varios años, pero generando, durante la dirección artística de Bernard Bistes —extraño personaje cuyo vínculo con los "servicios especiales" resta por corroborar—, un segundo espacio físico, pequeño y en penumbra, con aire de café-concert, que manejaba personalmente. La Alianza Uruguay-Estados Unidos, por supuesto, jugaba a favor de la dictadura.

2. La Nueva Milonga o Araca la Cana o Los Diablos Verdes, o bien las más nuevas La Bohemia o La Soberana hasta su prohibición, y posteriormente, La Reina de La Teja y Falta y Resto, y hasta La Antimuga BCG. El desafío se da también en otras agrupaciones cantavoces, como los parodistas Las Ramas —rápidamente proscritos en 1974— o Los Sándros.

3. Las difusas referencias de países hermanos despertaban una emocionada adhesión. "Fue una válvula importante para decir cosas y cubrirse con el asunto de autorías lejanas", dice Mauricio Ubal.

4. Esta canción venezolana dice —me uste qué casualidad— "Cante, cante, compañero/no tenga temor de nada".

5. Los míticos guerreros rebeldes de la tradición blanca adquirían un significado más amplio.

6. En algunos casos los servicios de inteligencia usaban sellos, o daban órdenes aparentemente contradictorias. El estudio de este tema puede resultar especialmente interesante —y confuso, claro está—. Alcance recordar que la pionera Amalia de la Vega aceptó colaborar con la dictadura, que Tabaré Elcheverry cantó para el "Año de la Orientalidad", y que nunca se aclaró si existía o no un vínculo de Jorge do Prado, del grupo Paracecos, con los servicios de inteligencia.

7. Habrá varias jugadas arriesgadas inventadas desde el sello Sonda por Enrique Abal Oltú y Julián Murguía, alias Martín Ardía. Uno de los discos de 1975 —pleno "Año de la Orientalidad" de la dictadura— se llamará *La gesta de Aparicio*. En algún usado espectacular en el Teatro del Notariado (Viva Saravia), vinculado con el sector wilsonista, colaborarán las din-

positivas de Diego Abal y hasta la voz de Alberto Candau.

8. También existen equívocos, y los músicos van aprendiendo a superarlos. Cuenta Rubén Olivera que cuando se contó por primera vez "A redoblar" en el Teatro Circular, una muchacha se acercó a felicitarlos por haber hecho referencia a las armas retiradas. De allí en adelante hubo que prestar más atención a la articulación al decir "por, ue el corazón no quiere/entonar más retiradas". La ambigüedad en "entonar más retiradas" podía ser interesante, pero no era el caso allí, al menos para sus creadores.

9. En vano se buscará el reflejo de esto en la "gran prensa" de esos tiempos. Curiosa y contradictoriamente, habrá, sí, alguna documentación en las páginas culturales de los diarios del período que se inicia en 1977 (especialmente en *El País*). Y también en tres libros: *Aquí se canta* de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari (Arca, 1980), *Canto popular uruguayo* de Aquiles Fabregar y Antonio Dabiez (El Jugar, Buenos Aires, 1983) y *Música popular uruguayo 1973-1982* de Carlos Martins (CLAFH & Bando Oriental, Montevideo, 1986). En los tres casos se deberán sortear inevitables erratas y omisiones. Existe también un libro inédito de Leonardo Croatto, que sería hora de publicar.

10. Los manotones patrioter serán más explícitos en 1975, bautizado como "Año de la Orientalidad".

11. Entre los grupos roqueros de esa época hay material bastante más contestatario de lo que comúnmente se supone. Dino graba con Montevideo Blues su "Milonga de pelo largo" en 1971. El Sindyato graba "Don Martín" de Juan Des Crescenzo en 1972, y "Vuelve a tu país" de Duhý Panfili en 1974. Psiglo graba en 1973 "Tiensa y lucha", creación colectiva, y "Gente sin camino", de Luis Cesio.

12. El desafío se da también de otras formas. En 1975, Washington Carrasco graba y edita un vinilo (*Antología del canto popular*, Sonda, 44.028) en el que, con aire inocente, recorre los autores prohibidos —y algunos prohibibles pero todavía no prohibidos—. La vida en disquis de este volumen resulta, naturalmente, corta.

13. O, desde el exilio, "Canción para armar", 1973, de Viglietti, o "Angelitos", 1981, de José Carbajal, El Sabalero.

¡un enero para disfrutar Montevideo!

miércoles 14, 21 y 28

CANTA CANOURA

acompañada por Jorge Nocetti en (arreglos y guitarras) Sebastián Larrosa (teclados) y Pomo Vera (bajo) y Martín Muguerza (batería)

los jueves 15, 22 y 29

FERNANDO CABRERA

EN TRIO CON FEDERICO RIGHI (BAJO) y RICARDO GÓMEZ (BATERÍA)

en el mejor lugar para la música uruguaya

guambia

25 de Mayo 591 frente a la Junta
Reservas: 916 38 00 y 915 72 31
Informes: www.guambia.com.uy