

CON JAIME ROOS

Palabras que suenan

"La Margarita", el último fonograma de Jaime Roos, sobre poemas de Mauricio Rosencof, ha vendido ya, a poco de su aparición, más de 3.000 ejemplares. Lo que demuestra una vez más que Roos es uno de los músicos más populares de nuestro país, y que sus composiciones tienen esa total facilidad de meterse en la sensibilidad de la gente.

Luis Jure

—Dos de los elementos que más diferencian este trabajo tuyo de otros anteriores tienen que ver con el texto: el que hayas tomado un texto ajeno para musicalizar, y que se trata de una historia unitaria. ¿Cómo tomaste contacto con estos poemas de Rosencof?

—Empecé a trabajar con Rosencof en la musicalización de la obra de teatro *El regreso del Gran Tuleque*, en el año 87. El personaje central era la Margarita, y en determinados momentos Mauricio introducía en forma de canciones dos o tres sonetos, que en realidad no formaban parte de la obra. Esos poemas me atrajeron mucho, me di cuenta de que eran muy particulares, y quise saber de dónde provenían. Mauricio me contó que eran parte de una colección de poemas que conformaban una historia llamada precisamente *La Margarita*. Le pedí que me la acercara, y cuando la leí me conmovió profundamente. Hay que tener en cuenta que para el *Tuleque* yo ya había musicalizado tres de esos sonetos, pero sin saber que eran parte de una historia unitaria; cuando leí la obra completa inmediatamente pensé que sería muy bueno poder ponerle música a toda la historia. Le comenté entonces a Rosencof mi intención, y él aceptó entusiasmado. Pensé que iba a estar pronto para el 89, quizás para el 90, pero como se fue atrasando todo el plan de grabación de las distintas cosas en las cuales estaba metido, se terminó grabando en el 93. Entre la mezcla y demás, recién salió en agosto del 94. Con respecto al plan original con Mauricio, más o menos un atraso de cinco años. Pero los años no importan, y menos en una cosa como ésta.

—Hay algo muy peculiar en estos poemas: uno sabe en qué circunstancias fueron escritos, y es difícil asociar la obra con los

momentos tan terribles que atravesaba Rosencof cuando la creó.

—Creo que sólo leyendo *El bataraz* puede alguien llegar a darse cuenta de cómo ha sido posible escribir *La Margarita* en esas condiciones. De paso aprovecho para recomendar la lectura de ese libro que considero excelente. Sólo entonces se podrá comprender cómo en esas circunstancias pudo concebirse una historia semejante, donde el mal no existe. Se vive en un mundo de pureza, un mundo *naif*, con el agregado de una estética bastante *kitsch*. Todo esto resuelto con gran equilibrio por parte del escritor, que se mueve con la delicadeza de un gato entre tanta simbología que bordea lo cursi y vulgar, y dentro de un mundo tan poco creíble. Y sin embargo el texto llega a ser convincente y político, y a tener gran fortaleza, más allá del tipo de lenguaje y de situación que está manejando. En manos de otro escritor se hubiera convertido en una cursilería de barrio. Otra cosa que me llamó la atención fue que no pasaba nada en esta historia. Habitualmente una historia de amor, si pensamos en el concepto teleteatro, conlleva una serie de idas y venidas, de celos y traiciones, de hijos que se pierden o



que aparecen de repente, de maldades e injusticias, y luego finales felices. Bueno, acá no pasa nada, no hay una sola cosa que esté fuera de la rutina normal de una historia común de un amor de barrio. Ni siquiera tiene un final feliz, precisamente porque no tiene final.

Todo esto fue lo que me atrajo del texto y me dio ganas de ponerle música. Trabajé de una forma opuesta a la habitual en mí, que es el letrificar música. Siempre aparece en mí primero la música con algunas palabras, y luego hay todo un trabajo menos de inspiración y más intelectual de desarrollar las puntas de un texto que tengo en borrador. En este

caso tuve que trabajar como lo hago habitualmente con las obras de teatro, poniéndole música a una letra previamente escrita. Fue una parada difícil, porque yo no quería ponerle una música que fuera estrictamente profesional. Cuando uno llega a cierto nivel de oficio, puede hacer la música a una obra de teatro en un par de días, con diez canciones. Las cosas van a sonar profesionalmente correctas, no va a haber ninguna nota que moleste a nadie, pero tampoco que le toque el corazón. Eso se llama oficio, pero yo acá no quería hacer un trabajo así, sino algo que musicalmente para mí tuviera valor. Otro aspecto del desafío era no cambiar una palabra: eso hubiera sido muy fácil, pero no tenía gracia. Son sonetos escritos con tremenda exactitud, especialmente cuando uno entra a ponerles música se da cuenta de que no puede mover una palabra. Y también al cantarlos. Es muy lindo cantar *La Margarita*, son palabras que suenan. En medio de todo eso había que arreglarse para ponerle música a poemas que tenían todos la misma estructura de soneto. Pero debo confesar que no fue tan difícil como me pareció en un principio.

—Las canciones, sin embargo, son muy diferentes entre sí, y manejan una gran diversidad de estilos.

—Leyendo la obra, uno se da cuenta de que la historia está contada a través de *flashes*. Cinematográficamente sería como que viene de negro, funde a imagen, y al terminar el *flash* funde nuevamente a negro. Pensé que la música tenía que ser igual. Cada soneto era además una situación muy particular y muy neta, las imaginé sucediendo y qué música de fondo tendrían. Para mí "Sandía" era notoriamente un *candombe*, y "Maga" un *vals*. No sé por qué, pero esas dos personas reclinadas mirando el mar e imaginando cosas me producían un efecto circular, de que todo giraba. Pero por la letra, en donde la fantasía de esa muchacha era un vestido de novia y una batería de cocina esmaltada, no podía ser un *vals* vienés, sino que tenía que ser un *vals* criollo, con una dosis profunda de *kitsch*. A través de cosas como éstas las músicas fueron definiendo, para empezar, el estilo. "La Mirada" era una murga, uno la lee y se da cuenta; ahora, qué tipo de murga, qué melodía, qué armonía, eso es otra cosa. Bueno, ahí me puse a trabajar en las composiciones propiamente dichas. En algunos casos fue muy fácil, en otros muy difícil; la que me causó más dolores de cabeza fue la murga, otras fueron hechas en diez minutos, como "Maga" o "Sandía". Con la murga estuve como cinco meses trabajando.

¿Adónde va la murga?

—A propósito de "La Mirada" comentabas la tendencia que has notado en muchas murgas en los últimos años hacia complejos cambios de ritmo y de tempo. En una entrevista publicada hace poco en *BRECHA*, Jorge Trasante daba una visión muy polémica del asunto, donde él por el contrario denunciaba la pérdida de elementos tradicionales esenciales, y una tendencia a la uniformización.

—Algunas de las cosas que dijo Trasante en esa entrevista son polémicas, otras son infamias. Se olvida de que hace 17 años que está fuera de Uruguay, y no puede venir a acá a decirle a los dueños de la pelota cómo hay que jugar. Por eso te digo que no merece que se le responda, por más que tenga un pasado murguero muy respetable a través de su padre, Valentín Trasante, que fue uno de los grandes. Creo que hay mucho de resentimiento, de soberbia y frustración en esas declaraciones. Y en algunos casos directamente mentira. Pero eso le debe haber quedado claro a todos los que leyeron la entrevista, al menos a la gente que está por dentro.

Pero dejando de lado esa nota, podemos empezar a hablar efectivamente de un cúmulo de cosas que se han estado dando dentro de la murga y el *candombe* en los últimos 30 años. Son músicas de la calle, y si lo que pasa en la calle cambia, esas músicas también cambian, porque son tradiciones vivas, y es un enorme capital el que tenemos en estas expresiones musicales y artísticas a todo nivel. Pero los tiempos cambian y las cosas cambian. Hay cosas que se pierden y otras que se ganan; hay algunas que no deberían perderse y hay que luchar para conservarlas, hay otras que se ganan y por suerte están ahí. A mí particularmente hay una serie de cosas de los años cuarenta y cincuenta que me parecen esenciales, y que trato de que estén presentes cuando hago una composición. Y hay otra serie de cosas de las llamadas "modernas" que son vitales también, que permiten que un género siga vivo. El terreno para la polémica está muy abierto, y da para ponerse a discutir de estilos y estéticas. De hecho, en cada *boliche* de carnaval, de lo único que se habla es de esto. Pero siempre dentro de parámetros de respeto, y de conocimiento de lo que se habla.

—*Está lleno de cambios de tempo, es casi un catálogo de posibilidades de ritmo de murga.*

—Es como un catálogo, sí. Lo que sucede es que en los últimos tiempos le he estado prestando especial atención al trabajo de muchas murgas, y me di cuenta de cómo han evolucionado en el manejo de los **tempos** y de los cambios de ritmo. Hay muchos ejemplos en Falta y Resto, o en Curtidores de Hongos año 93. Es muy impresionante lo que sucede en cambios de **tempo** en la batería. Intenté entonces recoger y continuar ese concepto que se ha dado en los últimos cinco o seis años, haciendo una canción que cambia constantemente de frente a nivel rítmico. Porque a nivel armónico hay cierta coherencia y simplicidad en los cambios de acordes.

—*A propósito de eso, la historia maneja tanto una situación muy ingenua y simple como un lenguaje que, aunque de gran rigor poético y eficacia expresiva, es muy sencillo. La sencillez armónica y melódica que se nota a lo largo del disco, ¿responde específicamente al carácter de las letras, o se trata de una tendencia compositiva tuya más general?*

—En los últimos discos he tendido progresivamente hacia la simplificación armó-

nica y de otro montón de cosas. No sé bien por qué, pero me siento atraído por la posibilidad de simplificar y de todas maneras hacer algo que me guste. Pero en el caso particular de este disco, creo que se logró una gran coherencia estilística entre el texto y la música. Sin embargo, en el trabajo que estoy haciendo ahora (no hay que olvidar que **La Margarita** obedece a tres años atrás en mi cabeza musical), me doy cuenta de que estoy sintiendo sonoridades y armonías un poco más complejas. El próximo disco va a ser muy diferente, sobre todo con un caudal sonoro mayor, más cargado en la instrumentación, y quizás con mayor sofisticación armónica.

—*En ese aspecto de instrumentación también se venía notando una tendencia a la economía, que había llegado a un grupo mínimo en **Estamos rodeados**, aunque allí había una tímbrica muy variada de tema a tema a través de los teclados. En **La Margarita** el grupo se mantiene, pero la paleta de timbres es más reducida aun.*

—Eso es totalmente deliberado, y el concepto es simple: teniendo en cuenta que cada tema iba a ser realmente muy diferente uno de otro estilísticamente, de haber acentuado esas diferencias buscando una orquestación particular a cada canción, el resultado hubiera sido una especie de gallinero fantástico. Al comenzar entonces el disco me representé un

grupo imaginario, que constaba, además de la voz humana, de guitarras y bajo, piano, órgano y acordeón, batería y percusión.* La referencia fue el grupo The Band, que acompañó a Bob Dylan a fines de los años sesenta. Todas las sonoridades que imaginé traté de reproducirlas con ese instrumental, y eso funciona como elemento unificador del álbum. Las únicas excepciones son "La Mirada", donde utilicé un coro y batería de murga,** y "Sandía", donde quería una cuerda de tambores de verdad.*** Pero de todos modos siempre dentro de la misma tímbrica: voz y percusión.

—*El sonido es muy "acústico", con mucho trabajo de guitarras, percusión, y teclados pre-sintetizador...*

—Claro, como te dije, la referencia temporal sería fines de los sesenta, inicios de los setenta. Un poco como el sonido de Beatles en el disco **Let it be**, con piano y órgano. The Band agregó acordeón, que es un instrumento que siempre adoré.

—*¿Cómo se integraría **La Margarita** a tus actuaciones en vivo?*

—Como te mencionaba antes, en este momento estoy trabajando con una sonoridad más cargada. De hecho, en el **show** de la temporada pasada (donde incluíamos "Sandía" y "El Beso") éramos quince músicos

sobre el escenario. Ahora estamos preparando la nueva temporada, que va a incluir una gira por el Interior, y también actividad cada vez más seria y regular en Buenos Aires. Va ser un espectáculo de mucho ritmo, muy fuerte, nada que ver con **La Margarita**, quizás no haya más que un par de temas de este disco, tenía ganas de hacer "Nocturno" y "Golondrinas". Posiblemente en algún momento se monte un espectáculo con toda **La Margarita** en vivo, pero para eso hay que esperar que la gente la escuche, y ver qué pasa. Es que hay algunos temas que pueden funcionar solos, fuera del argumento total, como "El Beso", por ejemplo, pero muchos otros no. Por eso tampoco tenía intención de hacer video-clips. Porque para mí el concepto de **La Margarita**, más que el de un disco, es el de una película, pero con olores y todo, es como un pedazo de vida. Mi intención es que al escuchar el disco cada uno visualice su propia película, y por lo general sucede que después de ver un video-clip de un tema, es muy difícil que uno le ponga sus propias imágenes.

* Jaime Roos, voces, guitarras y bajos; Hugo Fattoruso, teclas; Gustavo Etchenique, batería; Walter "Nego" Haedo, percusión.

** Curtidores de Hongos.

*** Mariano Barroso (repique) y José Luis Giménez (chico), además de Haedo (piano).