

# El Carlanco

Se le Dió:  
¡PUBLIQUE SU CHISTE!

¡TODO EL MUNDO  
ME DECIA, QUE ESTA  
ERA LA QUE SERVIA!



★ Historieta: ¡SUPERMAN EN MONTEVIDEO! ★

★ Para Tí: ¡LA MODA KILOVATIO! ★

★ Carlanco-Gol: LOS MISTERIOS DEL FUTBOL ★

★ Reportaje: VIDA Y OBRA DE LEO MASLIAH ★

El público lo conoce como autor e intérprete, de una serie de canciones engañosamente simples y dislocadas, dichas con voz monocrorde. Es admirado y detestado por partes iguales. Para muchos, Leo Masliah es quien mejor sintetiza los últimos años vividos en Uruguay, adecuando impecablemente la forma a lo que quiere decir y haciendo de "Agua Podrida", "Inspector" o "El Bajón" algo así, como himnos insolentes y críticos de una generación. Curiosamente poco comprendido por el público que asiste a los recitales de canto popular como catarsis, Leo Masliah no se pierde en abstracciones latinoamericanistas y rescata de las simples o sórdidas historias cotidianas, la oportunidad excepcional de avanzar junto con él en una aventura musical inédita, cada vez más depurada y que está lejos de haber llegado a su punto culminante. Con frecuencia se ha comparado a Leo Masliah con Groucho Marx. Y algunos han querido tomarlo, por lo que no es: un tipo "chistoso". EL CARLANCO ha decidido tomarlo en serio, para oírlo hablar de su música, el teatro y sus experiencias con ejemplar coherencia.



**EL CARLANCO** —¿En qué época empezaste a escribir o componer? ¿Se presentó antes la literatura o la música?

**LEO MASLIAH** —La música. Ya la hacía en la escuela primaria, siempre dentro de la música culta.

**E.C.** —¿Experimental o clásica?

**L.M.** —No estoy de acuerdo con esa división. Cualquier música tiene carácter experimental, y también un valor propio, como experiencia que puede servir para otras cosas. Cuando se habla de música experimental parece que se tratara de algo que no tiene valor en sí, autónomo, sino que va a servir para hacer después otras cosas.

**E.C.** —¿Escribías ya cuando empezaste a componer música?

**L.M.** —No, fue posterior. Digamos que empecé a escribir en edad liceal. Primero en francés. Porque mi familia hablaba en francés, y me educé en el Liceo Francés. Para mí era el idioma principal. Con mis compañeros hablaba en castellano, pero pensaba en francés. Y por lo tanto era el lenguaje más directo que podía emplear, porque pensaba en ese idioma. Ahora no, ahora pienso en español. A veces sueño en francés. Después empecé a escribir en español. Cuentos sobre todo. Y con el teatro empecé más o menos a los 17 años. Para mí la creación literaria era sólo una especie de desahogo.

**E.C.** —¿Cuándo empezaste a tomarla en serio, como un camino expresivo válido?

**L.M.** —A los 17 ó 18 años. Empecé a escribir en español, y empecé a tomarla en serio: el cambio de actitud coincidió con el paso de un idioma a otro, al escribir.

**E.C.** —¿Cuáles fueron las lecturas que más te influyeron en ese entonces?

**L.M.** —Me impresionó mucho Edgar Poe. Especialmente los cuentos satíricos. En cuanto a los otros cuentos, no creo que él haya querido escribir narraciones de terror. Creo que posteriormente se clasificaron así. Pero él en ningún momento debe haber pensado: "voy a escribir algo de terror". Después de Poe, la segunda gran experiencia fue ver la representación de unas obras de Ionesco. Fuera del valor en sí de las obras me impactó la posibilidad de alcanzar un grado tal de libertad expresiva, porque eso me ofrecía una oportunidad de desarrollar la vena anterior que yo tenía.

**E.C.** —¿La música también la componías sólo para vos, o la dabas a conocer?

**L.M.** —Me la tomaba más en serio que la literatura. Com-

ponía cosas y decía: son mis composiciones, las defendía a muerte. Las daba a conocer, pero sólo a familiares y amigos. Después hubo algunas audiciones del conservatorio que me dieron la oportunidad de tocar cosas mías y cosas clásicas.

**E.C.** —¿Cuándo empezaste a plantearte, la posibilidad de una música que llegara más directamente al público?

**L.M.** —Hace diez o doce años. Durante los primeros años no hacía temas míos, más bien musicalizaba textos de algunos amigos y de poetas como Neruda. El resultado era siempre muy insatisfactorio. No canté nada de eso en público. Empecé a hacerlo cuando ya escribía mis textos, quizá con un lenguaje más definido que las canciones del principio. El máximo problema se daba en este plano: por un lado componía música culta, y por otro hacía musicalizaciones de textos supuestamente con fines de popularidad. Pero sin dejar de tener cierto grado de desprecio por la música popular y cierto grado de admiración por lo que era la música culta. Consideraba que hacer música popular era una especie de deber, ¿no? Y que aún lo máximo a lo que se pudiera llegar en eso no sería demasiado convincente artísticamente. Me basaba en la obra de casi todos los músicos populares que se destacaban en aquella época.

**E.C.** —¿En tu obra popular sacás partido de tu formación en música culta?

**L.M.** —La aprovecho totalmente. Ya no pienso como antes que un producto de música popular tiene que estar menos elaborado que un producto de música culta.



**Mozo sírvame una copa  
yo la quise con locura  
y ella un día por capricho  
se me fue sin decir nada  
y yo nunca supe adónde**

**E.C.** —¿Se te suele incluir dentro de ese movimiento que es el Canto Popular. ¿Hasta qué punto estás de acuerdo, y qué importancia te parece que tiene ese movimiento dentro de la historia musical uruguaya?

**L.M.** —No me identifico con el llamado movimiento de Canto Popular Uruguayo. Pienso que a nivel numérico, no desde el punto de vista cualitativo, sino tomado en conjunto está constituido por gente que tiene muy poco que aportar, tanto a nivel musical como poético. Y pienso que muy lejos de responder a las exigencias que nuestro momento define a nivel artístico, se limitan a prolongar, a continuar. Digamos que son ecos del pasado.

# LEO MASLIAH

E.C. —¿Cómo se desarrolló tu actividad teatral pública?

L.M. —No recuerdo si en el 70 ó el 80, envié dos obras a un concurso organizado por el Teatro Circular. Lo ganó una muy mala obra, que se llamaba *Las gaviotas no beben petróleo*. Era la historia de una muchacha que se quería casar con el hijo de la dueña de la tienda donde ella trabajaba, y la madre se oponía. Era de tipo realista. Al año siguiente hubo un concurso en el Teatro Tablas, y una de mis obras salió premiada.



**Mozo vaya a cocinarme un buen plato de ravioles nunca más tuve noticias una carta una llamada una esquela por lo menos**

E.C. —¿Qué te interesa plantear sobre el escenario?

L.M. —Es una pregunta un poco difícil de contestar. Pero tengo algunos propósitos generales. Por ejemplo, ver cualquier representación teatral como una fantasía del autor. No creer en la posibilidad de reproducción de situaciones reales. Pienso que no tiene mayor sentido que un autor intente reproducir el mecanismo de una persona hablando, o de la gente moviéndose.

E.C. —¿Cómo se traduce eso prácticamente?

L.M. —Hay varios manejos. Supongamos que hay dos personajes sobre el escenario. A uno lo hacés pensar de una forma y al otro de un modo distinto. Pero en realidad hay una sola persona pensando: vos, que sos el autor. Entonces utilizás a los personajes como pequeñas piezas de un solo personaje global, y asumís la franqueza de que eso se note claramente. Los personajes ya no tienen una personalidad cada uno, sino que hay una sola personalidad, que se expresa a través de ciertos individuos que están sobre el escenario. La técnica varía según el tema. En las dos obras que estrenamos en el Encuentro de Teatro Barrial hay cierta diferencia de un caso a otro. En *Certificaciones médicas*, por ejemplo, hay una especie de personaje real, que es un ama de casa. Pero el segundo personaje de la obra es como un esquema de ciertos mecanismos persecutorios.

E.C. —¿Estás trabajando en alguna obra nueva?

L.M. —Estoy ensayando una, todavía sin título. Puede ser que se llame *El capataz*, o algo así. Se desarrolla en la oficina del patrón de una fábrica. Manda a llamar al capataz y el capataz viene y él le dice que al día siguiente van todos al seguro de paro, pero que en los cinco minutos de trabajo que quedan tienen que sacar cierta cantidad de pares de zapatos para una exportación que les salió justo en ese momento. Toda la obra es el ir y venir del capataz de la fábrica a la oficina del patrón, pero sólo se ve la oficina del patrón. Sale y entra como veinticinco veces, y se van dando distintas cosas: la respuesta que obtuvo, lo que está pasando, cómo marcha la pro-

ducción. Pero las cosas no giran sobre la acción, sobre lo que está pasando. Eso se desmiente a cada momento, porque el tipo resulta ser un mentiroso permanente, un tipo que influido por la presión de lo que le dice el patrón y por la presión de los otros recurre a pequeñas mentiras. En realidad hasta que llega el último momento de la obra el patrón no llega a saber bien qué es lo que pasa realmente en la fábrica. La obra se centra más bien en la relación a nivel humano de los dos personajes, no en lo que ocurre. No hay casi acción, porque las cosas que se dicen que pasaron son así: *se dice* que pasaron. No sabés si pasaron, y aparte hay contradicciones notorias en lo que se dice. Por otra parte la obra está como clavada en un punto y no se mueve. Siempre son las diez menos cinco en la obra, siempre faltan cinco minutos para que salga la producción y para que termine el turno, y para que todo el mundo se vaya, pero en ningún momento avanza el tiempo.

E.C. —Muchas de tus canciones son historias, relatos. ¿Tenés el argumento previamente o se va dando paralelamente a la elaboración musical?

L.M. —En las de tipo narrativo casi siempre tengo el argumento, aunque a veces no. En canciones como *El Concierto* el argumento lo tenía de antemano: la idea de asimilar la idea abstracta de la elevación cuando se escucha música con la verdadera elevación física de los oyentes. En base a esa idea surge el argumento y después lo traslado al verso. En canciones como *La Chusma*, por ejemplo, no se dio así. Tenía simplemente la idea de ir describiendo una historia en base a una cantidad de recuerdos o de experiencias vividas, pero no sabía lo que iba a pasar. El final de *El Omnibus* no lo tenía pensado, por ejemplo, lo de estallar fue un resultado natural de cómo venía la cosa.



**Mozo venga de inmediato a lustrarme los zapatos no concibo que me olvide yo que fui por largos años el motivo de su vida**

E.C. —¿Cuándo las escribís pensás en un tipo de música determinado, o la aplicás después de escribir la letra?

L.M. —También se dan las dos cosas. Hay canciones en las que hice íntegramente la letra y después empecé a pensar la música. Hay otras en las que tenía una idea melódica que me andaba volando y que de repente asociaba con una idea literaria: ahí iban saliendo paralelamente las dos cosas. Algunas veces, como en *El ómnibus*, hice primero la música y después le apliqué la letra.

E.C. —¿Qué origen tiene el tema "Superman"?

L.M. —De niño la historieta me gustaba mucho y la leía siempre. Después entrás a pensar todo eso, sos otro y te das cuenta de hasta qué punto te pudo haber embromado, y por qué lado. Por otra parte ciertas apreciaciones que tiene la canción desde un punto de vista ideológico no

# LEO MASLIAH

tratan específicamente del personaje de la historieta, sino de la necesidad de un supertipo que esté ahí, sea quien fuere: un gobernante, un gurú, un líder religioso. Había leído un libro que en ese aspecto me trabajó bastante, que es *La psicología de las masas*, de Freud. Incluso fui a ver la película *Superman*, y todo eso se juntó.

**E.C. —¿Qué papel cumple el mecanismo de la repetición?**

**L.M.** —Es una de muchas formas que trato de manejar, no la única. La reiteración me preocupa bastante, tanto a nivel poético como musical. Pienso que es un elemento importante creativamente hablando. Tengo ciertos conceptos sobre la reiteración que difieren de cómo se la utiliza y de cómo se la ve tradicionalmente en la música. Por lo general se considera que resulta redundante. Creo que no siempre es así. Si repetís diez veces la misma cosa, la octava, la novena vez no es recibida de la misma forma que la primera o la segunda.

**E.C. —¿El tono agresivo de algunas canciones es empleado concientemente?**

**L.M.** —En parte, pero el hecho de que surja no es conciente. Soy agresivo, soy como resentido en ciertas cosas, y eso surge. Supongo que con el tiempo quizás se me vaya apaciguando un poquito la cosa.

**E.C. —En caso de reeditar temas de los dos discos anteriores, ¿regrabarías algunos, o estás satisfecho de las versiones existentes?**

**L.M.** —Regrabaría en algunos casos. Cuando grabé el primer disco tenía dos años a lo sumo de experiencia de estar cantando. Porque antes no había cantado. Y después de varios años la voz se te coloca un poquito mejor, aunque no tengas buena voz, como en mi caso.

**E.C. —¿Estás conforme con tu trabajo de cantor?**

**L.M.** —No, del todo. He pensado en recurrir a otro cantor. Lo que pasa es que hasta ahora no he podido encontrar gente que pudiera identificarse suficientemente con mis canciones, cómo para poder cantarlas. De repente a nivel técnico puede haber mayor pureza interpretativa, pero se pierde mucho la parte de transmitir la verdadera intención de todas las cosas. Otra cosa que me tienta es emplear un cantor muy tradicional como un elemento más de una canción, como un instrumento.



**Mozo láveme esta ropa después suéldeme este caño y revise aquel enchufe hay quien dice que ella ha vuelto a buscar amores viejos**

**E.C. —¿Viviste siempre en Montevideo?**

**L.M.** —Sí.

**E.C. —¿Siempre en el mismo barrio?**

**L.M.** —No. Primero vivía en Maroñas, o Las acacias. Y ahora vivo en Malvín Norte.

**E.C. —¿Cambió el entorno en algún sentido importante?**

**L.M.** —Es muy distinto. El barrio donde estoy ahora es un barrio programado, porque es un conjunto de viviendas económicas. Toda una zona con la misma estructura. Y el entorno influye mucho. Porque en el barrio donde estaba antes había como una especie de mirada desconfiada al vecino. Era además una zona muy mal, donde siempre se producían incidentes callejeros, violencia. Vivís ahí y a pesar de que estás rodeado de gente estás solo: el vecino es un extraño, aunque te salude. Acá es distinto, hay como un compañerismo natural. Todo el mundo fue a vivir ahí porque quiso vivir ahí, la mayoría trabajó en la construcción de las viviendas. Es muy diferente, respirás un aire de comodidad, de libertad. Es algo que te sostiene. Te podés sentar en cualquier parte a tomar aire, a escribir, a hacer lo que quieras. Aparte mi situación es un poco especial: a veces canto en las reuniones sociales que hace la cooperativa, la gente me conoce. Lástima que es transitorio que vivamos allí.



**Mozo habría que cambiarle el cuerito a esa canilla después lave bien el piso sé que yo no debería ni siquiera recordarla**

**E.C. —¿Qué puesto ocupan en relación a otros temas ese tipo de textos que publicabas en revistas de humor?**

**L.M.** —Respecto a esos textos que mencionás quiero decir que no son algo que yo tenga muy adentro. Lo hago si cuadra, pero no siento la necesidad de hacerlo. Si no hay un canal donde aparezcan, no los escribo. En cambio una actividad que realizo permanentemente, aunque jamás pueda salir nada a luz, es escribir obras de teatro y cuentos. Además desde hace varios meses estoy escribiendo una novela, que es lo que me tiene más ocupado en este momento.

**E.C. —¿En qué punto de elaboración se encuentra?**

**L.M.** —Escribí buena parte. Te puedo decir exactamente dónde voy: va a tener 200 páginas de cuaderno y voy por la 111 pasada en limpio, porque tengo un poco más. Te digo que creo que va a tener más o menos 200 páginas porque no es una sola larga acción de acometer, sino un entretijado de miles de situaciones pegoteadas entre sí y un poco unidas por el estilo narrativo. Por ejemplo: tal personaje está en un núcleo de acción con otros cuatro o cinco. Y de pronto la acción no sigue con el primero sino con otro de los que aparecieron por ahí. Va al médico, y la acción sigue con el médico y no con él.

**E.C. —¿Recordás lo que sentiste en tu primer recital de música popular?**

**L.M.** —Sí, lo recuerdo perfectamente.

# LEO MASLIAH

**E.C.** —¿Hubo algún tipo de cambio en la relación con el público, respecto a la música culta?

**L.M.** —Era completamente distinto. Predominaba la parte del intérprete sobre la del compositor. La primera vez que actué digamos oficialmente, fue en una cooperativa de viviendas. El público era abundante, y bien poca pelota que me daba. Después de eso hubo algo más oficial aún, porque figuraba en el diario y demás. Fue en setiembre del 78, en el subsuelo de cine Pocitos de Cinemateca, con otros músicos. Ya había canciones de mi primer long play.

**E.C.** —Ultimamente comenzaste a actuar con cierta frecuencia en Buenos Aires. ¿Cómo ha sido tu contacto con la ciudad?

**L.M.** —La experiencia musical más larga fue en la Semana de Turismo: nueve funciones en *La trastienda*. Antes había ido dos veces. Mejor dicho tres, pero la primera fue muy informal: de rebote canté en un conservatorio, en el 79. Después fui en setiembre del año pasado, al festival del Canto Popular Uruguayo en el Obras.

**E.C.** —¿Notás diferencias entre el público porteño y el montevideano?

**L.M.** —Quizá no tenga todos los elementos como para juzgar sobre eso. Porque dentro de todo mi experiencia fue muy escasa. Fijate que la única experiencia masiva fue la del festival del Obras, donde había muchos uruguayos. Se notaba una calidez muy grande, un fervor y un entusiasmo un poco más acentuado, más agudo que lo que se da acá en general. Lo que noté en las actuaciones que hice en *La trastienda*, lo que recibí, fue una recepción casi inmediata del público. Creo que se debe principalmente a que en Buenos Aires, en Argentina, hay historia mesomusical mucho más cargada que la de acá. Hay una cantidad de antecedentes, de cosas que la gente ya tiene masticadas. Mientras que acá falta muchísimo a ese nivel.



**Mozo vamos no se quede venga a desarmar el auto cómo quiere que maneje con el freno en este estado por las noches ya no duermo**

**E.C.** —¿Circulan allá tus discos?

**L.M.** —No, todavía no. Tuve algunos ofrecimientos pero no arreglé nada, porque las condiciones eran bastante embromadas en general, en el sentido económico, y sobre todo en cuanto a la duración de los contratos. Algo cercano a la esclavitud.

**E.C.** —¿Pensás regresar dentro de este año?

**L.M.** —Voy a ir muy seguido. Ahora en junio haré un recital en el teatro *Shah*, con Carlos Morales que me va a

acompañar en guitarra. Y después voy a ir a *La trastienda* por lo menos tres veces más en el año.



**Mozo qué es lo que pasa que no está la mezcla pronta después venga que le indico las medidas de la mesa que le dije que me hiciera**

**E.C.** —¿Qué músicos te interesan en Uruguay?

**L.M.** —Considero que aparte de haber muchos músicos de muy escaso aporte, también hay muchos que han aportado de modo considerable a la música estos últimos años, en ciertos casos con productos que antes no se habían visto. Por ejemplo Fernando Cabrera. Es un músico excepcional, con una capacidad de manejo del lenguaje armónico como no debe de haber habido en la música popular uruguaya. Jorge Lazaroff, por su parte, es un músico original, y un ejecutante particular, porque emplea técnicas completamente ajenas a la técnica clásica de tocar la guitarra.

**E.C.** —Fuera de la música y la literatura, ¿qué aficiones tenés?

**L.M.** —Sigo siendo lector de historietas. Sigo a muchos dibujantes argentinos. Fontanarrosa, por ejemplo, me parece excelente. También soy admirador de cosas como Popeye, que hace poco me hizo volver a leer Fermín Hontou, antes de irse a México.

**E.C.** —¿Económicamente de qué vivís?

**L.M.** —De una pequeña cerrajería.

**E.C.** —Hay un tema tuyo titulado "Cerrajero". ¿Es un trabajo que tiene algo especial, o equivale a trabajar en una oficina?

**L.M.** —No: es muy distinto. Se dan situaciones que te motivan. Pero creo que a esta altura (hará cuatro años que trabajo en esto de la cerrajería) ya me tiene un poco pasado. Lo que me gusta mucho de este trabajo, y es algo que Felisberto Hernández me envidiaría, es que siempre estás entrando a casas de gente que no conocés. Es bárbaro poder entrar a casas que las vez por fuera y no sabés cómo son, ver un ambiente familiar. De repente entrás a arreglar una cerradura y dos están peleando, o conversando de cualquier cosa. O ves cómo se tratan la sirvienta y la dueña de la casa, o un hijo que le dice algo a la madre. Es como si te metieras en familias, como si fueras un parásito, chupando cosas. Pero me tiene un poco pasado, porque estoy trabajando bastante mal. Trabajo muy poco, a veces me paso un día entero sin hacer nada como cerrajero.

