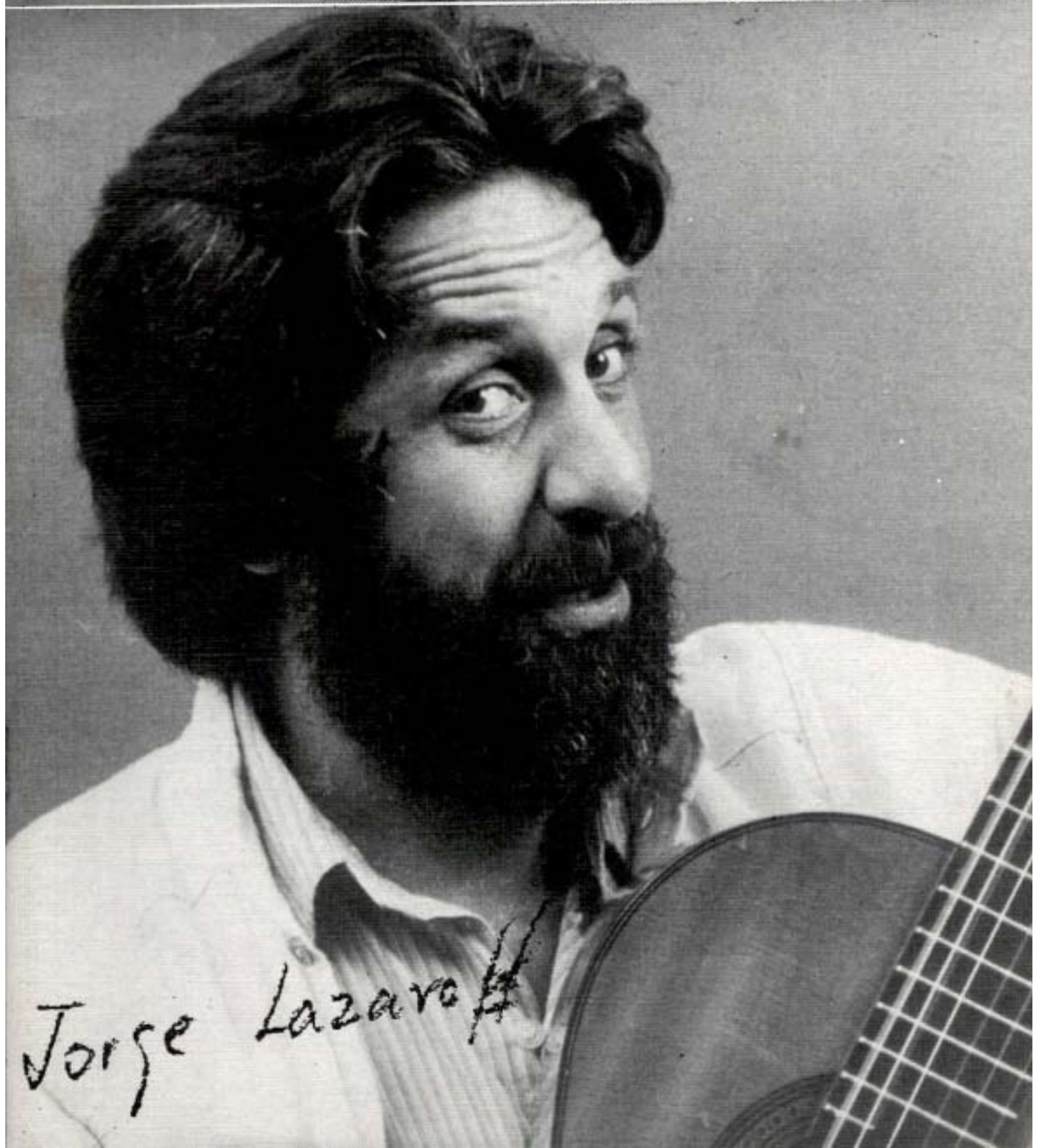


LA TUBA

Nº 1, diciembre 1989

Revista del Taller Uruguayo de Música Popular



Jorge Lazaroff



**Año 1 Número 1
Diciembre de 1989**

Revista del Taller Uruguayo de Música
Popular.

Diagramación y coordinación:

Manuel Espasandín

Composición y Armado:

La galera

Bulevar Artigas 1439 / Tel.: 41 01 26

Ilustraciones y Caricaturas:

Alejandro Sequeira

Fotografías:

Horacio Olivera

Impresión:

Mastergraf S.R.L.

Cabildo 2001 Tel.: 49 61 20

Dep. Legal 242519/89

1	<i>Editorial</i>
2	<i>Laza</i>
4	<i>como guardafaro firme y tembloroso</i>
6	<i>La vida vital de Jorge Lazaroff</i>
Trabajo Periodístico	
14	<i>Música Popular</i>
17	<i>El tiempo pasa (Pablo Milanés)</i>
22	<i>Pura espuma</i>
24	<i>Pensando mientras Silvio</i>
Composiciones escritas	
26	<i>Redondo</i>
28	<i>Reportageográfico</i>
29	<i>Plegaria de un cantor</i>
30	<i>Más o menos grama</i>
32	<i>Lazaroff habla de Lazaroff</i>
Trabajo docente	
36	<i>Ejercicios</i>
40	<i>Diálogo anónimo</i>
41	<i>Música popular: olla podrida</i>
42	<i>¿ ?</i>
47	<i>Fonografía</i>
48	<i>Canciones cifradas</i>

TUMIP

Jose Enrique Rodó 1747

TALLER
URUGUAYO
DE MÚSICA
POPULAR

CURSOS

Guitarra y Música Popular: Rubén Olivera / Ney Perazza / Javier Cabrera / Fredy Pérez / Jorge Schelleberg / Francisco Rey / Daniel Queirós / Manuel Espasandín / Guillermo Lamolle

Piano y Teclados: Coco Fernández / Fernando Goycochea

Bajo: Raúl González / Andrés Recagno

Batería: Eduardo Elissalde

Guitarra eléctrica: Carlos Quintana / Palo Elissalde

Percusión: Edú Lombado / Lobo Núñez

Flauta Dulce y travesera: Enrique Scaroni

Charango: Daniel Queirós

Canto: Fernando Ulivi

CURSOS GRUPALES

Iniciación Musical: D. Queirós / J. Brum / M. Calentano

Composición: Julio Brum / Guillermo Lamolle

Interpretación Vocal: Luis Trochón

Música para actores: Luis Trochón

Armonía: Javier Cabrera

Lecto escritura: Eduardo Elissalde

Audio (Técnicas de grabación): Leonardo Croatto

Guitarra en tango: Horacio Olivera

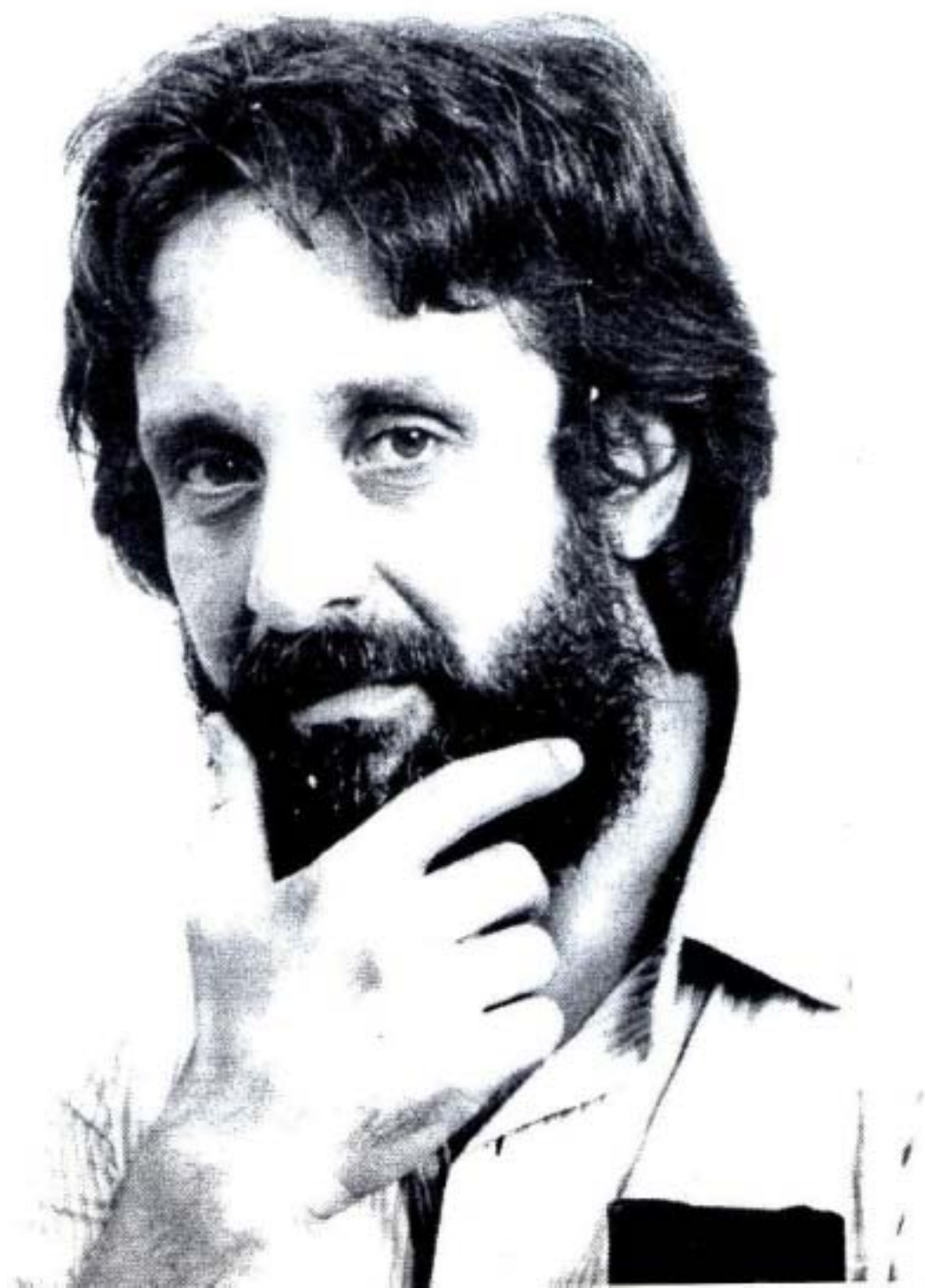
Letras de canciones: Mauricio Ubal

Foniatría: Verónica Terra

Nació en Montevideo el 28 de febrero de 1950
y murió en su ciudad el 22 de marzo de 1989.

*Recordar a Jorge Lazaroff no implica solo sentarse a contar anécdotas.
Por obra y gracia de su vida el recuerdo está poblado de enseñanzas
presentes, de juego de espejos, de trampas, de lecturas posibles.
A nuestro lado la risa del «Choncho» sigue abriendo caminos.*

T. U. M. P.





L A Z A R O F F

Jorge Bonaldi Brecha 13/4/89

demasiado grande ese aparato», reía, mirando el piano con agobio.

La revolución musical de Los Beatles lo marcó, lo mismo que a toda su generación. Pero fueron dos los factores que lo llevaron a mirar seriamente hacia la canción popular latinoamericana: Viglietti y Pacheco Areco. La audición de aquél y los padecimientos de la política de éste provocaron en Lazaroff la reflexión necesaria para un viraje tan progresivamente radical como irreversible. De ahí en adelante, siempre integró lo ideológico a su creación artística.

Hasta 1971 tocó en conjuntos de música *beat*. Su primera irrupción en música latinoamericana se registró promediando 1972, entre pizzas y tortas caseras, en el comité Cerdón Este del Frente Amplio. Allí, con su hermana Rosario y su cuñado Raúl Castro interpretaron la *Cantata Santa María de Iquique*. La presentación siguiente se hizo algún tiempo después, con cambios en la integración: Choncho, Raúl, Miguel Amarillo y un servidor. El conjunto pasó a denominarse Patria Libre. Los discos que se derivaron de esa formación (dos larga duración) nunca se pudieron editar a causa de los embates del régimen político de entonces.

Luego vino la aventura española, Los Que Iban Cantando y la historia mejor documentada. Sobre 1979, Jorge Lazaroff integró Canciones Para no Dormir la Siesta durante temporada y media. Su desvinculación del grupo se debió a discrepancias profundas con la orientación político-pedagógica que venía llevando el mismo. Prefirió alejarse antes que emplear tiempo en revertir la situación.

Lazaroff era puro y duro. Más que búlgaro parecía albano (o espartano). Su negativa sistemática a transigir lo más mínimo en sus principios de artista cabal lo llevó muchas veces, las más, al fracaso económico y a la marginación por parte de un sistema al cual enfrentó y enfrenta hasta hoy. Le molestaba muy particularmente acudir a los medios de difusión a solicitar atención hacia su trabajo. Consideraba poco aptos a los periodistas locales para enjuiciar en serio el fenómeno de la música popular. No obstante, éstos no tuvieron otra que

La primera imagen que conservo del Choncho Lazaroff data de 1956. Estábamos en primero de escuela. Habían transcurrido tres días desde el comienzo de las clases y ya habíamos perdido el chucho. No llorábamos más por el abandono materno. Nuestro afán transformador de siempre (¡ya en ese entonces!) nos llevó a convertir los pupitres en audífonos chocadores. Esa tarde nos sancionaron a dúo, impidiéndonos salir al recreo. Eso fue lo primero que hicimos juntos y nos bastó para comprender cabalmente nuestra gran afinidad ideológica. A partir de ahí, la primaria juntos, la secundaria juntos, y luego cantar en público casi siempre juntos. Total: treinta y tres años de correrías conjuntas con breves intervalos. Me resulta, pues, difícil separar su foja curricular de la mía. No obstante trataré de mirarlo por la ventana (6º piso, Martín C. Martínez, años sesenta).

Sus padres eran aficionados al folclorismo argentino. Parece que ahí fue donde aprendió la guitarra. Acordes mayores, menores y rasguídos de mano derecha. El piano lo había estudiado de chico con Rubia, la profesora del barrio. Lo abandonó por un tiempo y por la guitarra eléctrica. Pero los propios Beatles lo hicieron recapacitar: el piano era el instrumento ideal para tocar «Martha my dear», por ejemplo. Así que, polonesa va polonesa viene, bajo la supervisión de Baranda Reyes, logró su diploma de pianista. De todas formas, por una cuestión de funcionalidad y tamaño, a lo largo de su carrera casi siempre utilizó la guitarra. «Es

respetarlo. Prefirió opinar desde la prensa escrita y lo hizo con coraje. Siempre dijo lo que pensaba sin importarle demasiado el costo, y eso, en el país de los especuladores, exitistas y cantamañanas se suele pagar con pérdida de popularidad. Es recordada su crítica a los representantes más conspicuos de la Nueva Trova Cubana. Se preguntaba si más que a la Revolución Cubana no pertenecerían en realidad a la Revolución Francesa, fustigando implícitamente al consumismo de izquierda.

Ultimamente se mostraba propenso a creer en la inexorable liquidación de la canción popular, aplastada bajo el peso de la cultura de masas. Pero no se entregó. Siguió creando y cantando hasta el límite de su resistencia física.

Lazaroff nunca fue un «superventas», a pesar de que condiciones le sobraban para componer esas canciones que se pegan como chicle durante temporada o temporada media (pero no más). Pudo haber «fabricado» muchos discos de muy buena venta, como quien fabrica embutidos. Pero eso nunca le interesó. Porque él soñaba distinto. Soñaba con mentes abiertas por la música. Sus ventas discográficas fueron en realidad modestas. Compraron sus discos quienes saben ver en la música una posibilidad de comunicación, cuestionamiento y cambio. Y éstos, en el Uruguay de hoy, difícilmente llegan al millar.

Y quizás, al fin hoy, el Choncho sí termine convirtiéndose en un «superventas». Quizás sí logre el Disco de oro (póstumo). Porque aquí se suele vivir en función de la muerte. Por eso siempre esperamos que los cantores se mueran para agotar sus discos; por eso siempre esperamos que se mueran para decidirnos a escuchar su mensaje con grave atención. Por eso siempre estamos tan al día con la cuota de la funeraria y tan atrasados con la cuota de protagonismo en la vida. Por eso sin duda nos resulta más cómodo sentarnos a manipular el dial a oír qué nos progamó la FM, o decir amén a las «verdades» sancionadas en la tele, que salir a buscar los Chonchos Lazaroff que pueblan la vida real. Esa vida de hombres de carne y hueso que nada tiene que ver con «enlatados» ni con los clisés de plástico que consumimos muchos

más de lo que estamos dispuestos a reconocer. Como ves, lector, la trama siempre viene a reducirse a lo mismo: una sucesión de opciones entre muerte y vida.

Sobre el final, eran muchas las privaciones y el desamparo económico a que lo condujo su actitud de permanente intransigencia. Surgen preguntas. ¿Cómo hubiera seguido adelante? ¿Iba a ser «Pelota al medio» su último trabajo en el plano investigativo fronterizo? ¿Se habría volcado efectivamente a un cambio de actitud que lo llevara a un desahogo en lo material? ¿Le habría funcionado? Resulta difícil juzgar a alguien por lo que no hizo. Mucho más, juzgarlo por lo que hipotéticamente hubiera hecho.

La muerte de Jorge Lazaroff, mi casi-hermano, se me antoja a la vez como símbolo y presagio. Ella se suma a las de Zitarrosa, Panaro, a la de la izquierda institucional bajo dos virus de signo opuesto —vejez prematura e inmadurez aguda—. Es como si se hubiera terminado un tiempo y sombras futuras se abalanzaran sobre nosotros anticipando otro.



Jorge Bonaldi y Jorge Lazaroff

como guardafaro,

Luis Trochón Brecha 13/4/89

Jorge Lazaroff tenía especial predilección por el dulce de leche; cuando nació, el Uruguay abrazó a uno de sus mejores hombres; arriba de la boca tenía una narizota casi búlgara; la docencia uruguaya en el terreno de la música popular tenía, en él, a su mejor jugador; abrió el juego continuamente; formó a muchísimos compañeros que hoy son músicos y docentes; era una persona normal, salvo cuando dormía, que roncaba como un hipopótamo.

Buena parte de los músicos de nuestro país lo sentimos siempre como un maestro, a pesar de su empecinada postura antidoctoral; era un cabeza dura; como pocos, arriba del escenario tenía *swing*, ángel, carisma, «polenta», ternura y vegetaciones; abajo del escenario, también; lo único que supo hacer bien en su vida fue cantar, crear, componer, escribir, arreglar, actuar, cortar el pasto y tocar unos cuantos instrumentos; incluso, en los últimos tiempos, tocaba el violín; debajo de su narizota, tenía una sonrisa que derretía a cualquier témpano facial que se le cruzara por el camino; era un maestro en todo el sentido de la palabra y desde todos los ámbitos en los cuales actuaba; nunca grabó su peor canción, titulada «El gajo verde»; nunca grabó su mejor canción, quizás porque todavía no la había creado; mataba con las mujeres; hasta le llegó a hacer la competencia al mismísimo Di Pólito; cuando cantaba tenía una mirada que rompía todo; en vivo o en disco, siempre cantaba mirándote a la cara.

Se reía cuando le decía que era el cantor uruguayo que mejor manejaba la mirada (a pesar de que en los últimos tiempos tenía la costumbre de cantar «leyendo»); tuvo siempre una actitud subversiva frente al «orden musical establecido», frente a las ondas reaccionarias con envoltura pseudorrevolucionaria, y frente a su propia obra; nunca devolvía los libros o discos que le prestaban, ni que vinieran degollando.

Nos estimuló a unos cuantos a meternos atrevidamente en la docencia musical; su música era una música abierta, realmente abierta: influenciaba y se dejaba influenciar; en mayor o menor medida, en todas las músicas de sus compañeros hay «piques» lazaroffianos; en mayor o menor medida, en todas sus músicas hay «toques» de sus compañeros; si eso no es apertura creativa, entonces no sé qué es; a pesar de eso, odiaba que le dijeran que tal canción se parecía a la de fulano; siempre tocaba con la guitarra desafinada; nunca le importó demasiado; era muy mentiroso pero lo hacía muy mal; era terrible camisetero; comentaba que, cuando se escuchaba, se daba cuenta que lo que hacía era impresionante; lo peor era que tenía razón; cuando Cecilia le cortaba el pelo parecía un loco; era un inútil en el autobombo, en las entrevistas radiales y en las relaciones públicas; dedicó su vida a vivirla; económicamente sobrevivía del canto y las clases; no vivió en la miseria pero siempre andaba con el peso justo; prácticamente el único bien material que tenía era su guitarra; tenía tantos hermanos que no los puedo contar; tenía una voz privilegiada, de registro grave, amplio, y una paleta de matices y emisiones tan increíble que, para creerlo, hay que escucharlo; en la ductilidad que tenía para «meterse» en distintos ritmos de variados contextos culturales, sólo era comparable con Los Olimareños; el año pasado, él tenía ganas de empezar a escribir sobre sus experiencias como docente, hubiera sido un necesario, único y formidable material; cuando se calentaba, empezaba a tironear de su barba; nunca vi un músico que pautara (escribiera) música con

firme y tembloroso

tanta facilidad como él; nunca lo vi llorar, pero sí llenársele los ojos de lágrimas.

En nuestro país, donde los medios de difusión imponen una limitación cada vez mayor en nuestras posibilidades de percepción, y donde sólo «bancamos» productos sencillos, cortitos y al pie, estaba él también enfrentándose a eso con sus canciones de 8 o 10 minutos, con sus discos densos en información y extensos en duración (valga la redundancia); durante unos cuantos años, iba de aquí para allá, con un ridículo portafolios; integraba el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), lo quería, lo criticaba profundamente y casi siempre faltaba a las reuniones de docentes; decía que cuando se despertaba, y ponía el primer pie sobre el piso, se sentía un tipo peligroso, y eso le gustaba; sí, decía eso: «*me siento un tipo peligroso, que tengo todo un día para hacer cosas peligrosas*»; lo mejor para nosotros era que tenía razón; lo peor era, para los fascistas y los mediocres, que tenía razón; en febrero del 88 me dijo que estaba angustiado por el futuro económico de su familia; «*en serio, bo, si me llega a pasar algo, ¿qué le dejo a mi hijo? Lo único que tengo es una guitarra de 400 dólares que quizás, ahora, la tenga que vender*»; quizá, por la respuesta a esa pregunta, decidió un cambio de opción (pero no de bandera) en su vida musical: decidió dejar a Los que iban cantando, decidió grabar su próximo disco en un sello «grande» y componer, como él decía, «a lo popular»; quizá, también, estaba cansado de estar todo el tiempo debajo de la piedra; quizá también quería llegar con su música a más gente de la que llegaba y merecía llegar; cuando jugaba al fútbol te daba siempre varios pases de gol; cuando cantaba también; también es cierto que te daba cada patada que la plancha más chica te la ponía en el pecho; cuando cantaba también; tenía gran habilidad para romper instrumentos, pateó cuatros, pisó quenás y reventó un par de guitarras; por eso, quizá, el viejo Bardallo nos guardó el bombo en su casa, una noche de marzo de 1977.

Cantaba y la boca se le llenaba de saliva tanto, que uno a veces no sabía si cantaba escupiendo o escupía cantando; su disco **Pelota al medio** lo coloca como el mejor cantor de nuestra generación; era fanático de Danubio; nunca le perdonó a Giménez que se vendiera frente a Nacional; su disco **Dos** lo coloca como uno de los mejores creadores de, por lo menos, nuestra galaxia; uno de sus creadores favoritos era Alberto Olmedo. Vivía enamorado de su hijo, de su mujer, de su familia, de la gente, de su música, de la música, de Solymar; en realidad y en sueños, vivía enamorado; en serio, aunque suene sensiblero, amaba a la gente, y lo mejor que se puede hacer, para creerlo, es escuchar su música.

También le hubiera gustado ser director de cine; enfocado sólo desde el punto de vista de nosotros, los destinatarios de su hacer y de su vivir y doliendo en cuenta que hoy él no está físicamente aquí: ¿cuántas canciones nos perdimos de escuchar?, ¿cuántos espejos se nos rompieron con su muerte?, ¿cuánto más demoraremos en abrir algunas puertas sin él?, ¿cuántas quedarán sin abrir para siempre y cuántas no sabremos siquiera que existían? Jorge Lazaroff tenía especial fijación en la canción de Violeta Parra «Maldigo del alto cielo»;

Nota: El título de este artículo, está tomado, y ligeramente modificado, de la canción «Corriente» de Jorge Lazaroff.



Jorge Lazaroff murió en Montevideo el miércoles 22 de marzo a las 5 de la madrugada, de un linfoma cuyo proceso se aceleró en los últimos 40 días. Los esfuerzos de médicos, aquí y en el exterior, fueron vanos. Había nacido en esta misma ciudad el jueves 28 de febrero de 1950 a las 15:30.

Tenía 39 años.

La vital vida de Jorge Lazaroff

Coriún Aharonián Brecha 13/4/89

Lazaroff y nosotros

Lazaroff era una de esas contadas posibilidades de rescatarnos que empecinadamente perdemos cada día. La perdimos mientras estuvo vivo. Y muy probablemente continuaremos perdiéndola ahora que se murió. ¿Por qué habríamos de ser distintos desde el 22 de marzo en adelante?

No, no se trataba de un iluminado (¿los hay?), de un «genio» (¿los hay?). Tampoco era un cantor de grandes masas, un convocador de multitudes. Era uno de esos lindos tipos que el género humano produce regularmente para demostrarse que hay salidas, sí. Uno de esos tipos que asumen la responsabilidad ante la sociedad y ante la historia, que actúan en vez de flotar, que arriesgan, que pelean por las causas comunes, que no dudan en pasarla mal si eso es en aras de un ideal. ¿Un puro? Quizás sí. No por ingenuo, no por no ambicioso, no por ermitaño. Sí por sus opciones. Para Lazaroff, ética y estética no eran separables.

En 1983 denunció el lucro a costa de las causas nobles, por ejemplo. Quienes debieran haberlo escuchado, no lo escucharon. Y los denunciados siguen gozando de buena salud, protegidos por quienes debieran agradecer la fuerza, la constancia, la testarudez en la lucha de los jóvenes como Jorge Lazaroff, que hicieron posible que el Uruguay sobreviviera a los oscurísimos años oscuros. En 1985 se dolió por la utilización vaciada de contenido de eslóganes llenos de contenido. Los eslóganes siguieron siendo usados vaciados de su contenido, y así nos va. No se acabó nada, o casi nada, porque el *sevacabar* se había transformado hacia rato en un sonsonete mecanizado, mal que nos duela el ácido planteo de «*Dame un mate*» o que nos

moleste su falta de sentido estratégico o de estilo. Claro, ése fue otro problema de Lazaroff: su dificultad para entender los buenos modos, desesperado como estaba por la vivencia diaria de los malos modos que son sistema.

No era un brillante ideólogo. ¿Por qué habría de serlo? Por eso quizás se equivocaba a veces, como cuando amagaba hacia una involuntaria xenofobia en «*El socio de Vardalo*» o cuando ridiculizaba el no-ridiculizable «*son cien o son mil*» o cuando hacía demasiado directo el puñetazo sobre los eslóganes, analizándolos con una óptica excesivamente llevada al blanco y negro. En todo caso, se equivocaba mientras buscaba verdades y luz. ¿Quién se equivocó menos? ¿Cuántos lograron plantear tantos aspectos de un análisis ideológico de la realidad real, tantas denuncias de la alienación programada o de la injusticia o de la infamia lisa y llana como Jorge Lazaroff en sus canciones de la década del 1980? ¿Cuántos trabajaron como él con espíritu unitario o se opusieron como él al divisionismo disfrazado? ¿Cuántos enfrentaron como él la estupidez doctoral o la estupidez populista?

Entonces sí podemos decir que era un ideólogo. No por elección, sino porque al asumir su cuota de responsabilidad social estaba llenando un espacio que otros, que debían cumplir la tarea de ideólogos, no llenaban. Su hacer, su estar haciendo —en vez de estar estando, como diría el humorista—, obraba de punto de referencia, de cuestionamiento colectivo, de desafío, de tábano. Aunque se discrepase con él. Quizás por ello, los servicios de inteligencia de la dictadura sentían por él un especial interés, y no faltaron allí quienes lo condecoraran ante el juicio de la historia, sugiriendo, hacia 1980, su prisión. El llegó a



"Los vagabundos", en el Club Brasileiro el 20 de julio de 1968.
De izquierda a derecha: Miguel Amarillo, Darío Otorgués y Jorge Bonaldi; al fondo Jorge Lazaroff

saberlo, pero no se inmutó. Por el contrario, redobló su desafío al miedo.

La historia

La primera aparición pública relevante de Jorge Lazaroff fue a los 22 años, en agosto de 1972, como integrante de un ingenuo y elegante grupo roquero llamado *Creación y testimonio*, en un interesantísimo concierto multigrupos que tuviera lugar en el Teatro Solís. Pronto vino la autocrítica, y un entonces lógico vuelco al populismo culterano, a través del grupo *Patria*

Libre, con el que llegó a grabar entre 1973 y 1975 dos discos que el editor creyó conveniente autocensurar, habida cuenta de los tiempos que estaban corriendo. Resulta muy curioso repasar hoy quiénes eran los restantes integrantes de *Patria Libre* en 1975: Jorge Bonaldi, Raúl Castro y Jaime Ross. Todos ellos fueron figuras claves en la música popular uruguaya. Lazaroff y Bonaldi participaban, mientras tanto, de una experiencia excepcional a la que se sumaría Ross, y de la que tomaron parte varios otros jovencitos que también serían figuras clave años más tarde, como Carlos da Silveira y Jorge



"Patria libre", 1975.
De izquierda a derecha: Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff y Raúl Castro

Galemire: el grupo *Aguaragua*, aglutinado en 1974 y 1975 en torno a Carlos Pajarito Canzani, un muy talentoso muchacho venido a Montevideo desde Fray Bentos, que pronto se asustó del protagonismo que los tiempos del silencio le deparaban, y renunció a él.

Es en 1975, tras este intenso comienzo, que Lazaroff decide hacer, junto con sus compañeros de *Patria Libre*, la casi inevitable «experiencia europea» que marca a los jóvenes de países coloniales como el nuestro, educados cuidadosamente para mirar hacia el norte como si estuvieran mirando hacia adentro. Para los integrantes de *Patria Libre* el viaje resulta revelador, y se convierte —como para otros jóvenes del Tercer Mundo— en un factor fundamental para la afirmación de su trabajo anticolonial futuro. Al regreso, en 1976, Lazaroff reinicia estudios, retoma contacto con sus compañeros de generación, hace teatro con Jorge Curi y Mercedes Rein en el Circular (*El acero de Madrid* y *Los trotamundos*, experiencia que sabrá aprovechar debidamente después), y participa de un proyecto loco: un disco para niños protagonizado por Pegui —educadora puesta en hacedora de canciones—, cuyos arreglos toma militantemente a su cargo, conjuntamente con Carlos da Silveira. Los arreglos preanuncian el espíritu de trabajos futuros, y los juegos musicales entre Da Silveira y Lazaroff al margen de los ensayos —sobre materiales como el «*Ky chororo*» de Aníbal Sampayo—, preparan el espíritu lúdico y experimentador de esos trabajos que vendrán. En enero de 1977 Lazaroff participa en el Sexto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea que se realiza en Buenos Aires, junto con dos veteranos en esa lid: Carlos da Silveira y el seis años más joven Luis Trochón.

Trochón y Lazaroff vuelven a Montevideo con un impulso generador que se concreta rápidamente en ese creatívísimo proyecto que se llamará *Los que iban cantando*, y al que sumarán de inmediato a Bonaldi y a Galemire. El espectáculo *Los que iban cantando* se estrena el 24 de marzo de 1977 en el café-concert Shakespeare & Co., hoy Teatro de la Candela, con rigores inusuales para la época: cuidadosa estructuración del programa de canciones, libretación, supervisión externa a los protagonistas en lo teatral —Curi— y en la globalidad musical —Miguel Marozzi—, iluminación, detalles de vestuario y de escenografía. Y además un «lanzamiento» competitivo en lo posible con los del sistema. El impacto en el Montevideo del silencio es enorme,

y marca fuertemente ese año 1977 en la historia de la música popular uruguaya. *Los que iban cantando* se consolidan en grupo —que no conjunto, aclaran sus integrantes, porque cada uno mantiene su individualidad—, Galemire es reemplazado por Jorge Di Pólito hijo, y el viejo compañero Da Silveira se suma como instrumentista. El 28 de julio el espectáculo pasa, con modificaciones que justifican un *Los que iban cantando II*, a la sala 2 del Teatro Circular. En medio de esta barahúnda, Lazaroff y Bonaldi se las arreglan para intervenir como instrumentistas en el primer disco («*Candombe del 31*») de Jaime Ross, que éste ha empezado a grabar en París y finaliza en Montevideo. Y actúan, junto a Trochón, en los conciertos de presentación del disco que se llevan a cabo en el Teatro del Anglo entre el 16 y el 30 de abril, antes del regreso temporario de Ross a Europa. Luego, Trochón y Lazaroff hacen juntos su primer trabajo creativo para el teatro: una imaginativa y divertida banda sonora para *El mono ciclista*, una pieza de títeres de Nicolás Loureiro. En 1978 Bonaldi, Di Pólito, Lazaroff, Da Silveira y Trochón hacen el espectáculo *Los que iban cantando 4* en la sala 1 del Circular (no se busque el 3 o III, que no lo hubo: ¿por qué habría de haber un número tres?, preguntan). En enero de ese año, Lazaroff ha estado en un nuevo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, esta vez en São João del-Rei, Brasil.

A partir de allí, la historia se hace más complicada. Lazaroff se integra al equipo de *Canciones para no dormir la siesta* (en el que ya estaba Bonaldi, y en el que permanecerá hasta fines de 1980), vuelve a hacer teatro (*Los comediantes*, de Rein y Curi), actúa como solista fuera del contexto de *Los que iban cantando* (con Carlos Martins y Victor Cunha como organizadores ya en el propio 1978 en el Teatro de la Alianza Francesa, por ejemplo, o en los numerosos recitales multitudinarios de «canto popular» que empiezan a multiplicarse en Montevideo, funcionando como canales reales de expresión de la empeñada resistencia contra la dictadura ultrafascista), graba su primer disco solista («*Albañil*») siguiendo a los dos colectivos de *Los que iban cantando*, se vuelca con entusiasmo a la docencia (en la que se había iniciado ya hacia 1972).

En 1979, *Los que iban cantando*, no hacen ningún espectáculo del tipo de los de 1977, 1978 y 1980, pero llevan a cabo 14 actuaciones, algunas de ellas en locales multitudinarios. Al partir Bonaldi a Europa temporariamente,



"Los que iban cantando" en el año 1980.
De izquierda a derecha: Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Carlos Da Silveira y Jorge Lazaroff

Lazaroff, Da Silveira y Trochón invitan a integrarse al grupo a Walter Venencio, quien pasa a ser uno de los cuatro... *que iban cantando* desde comienzos de febrero hasta fines de noviembre de ese año.

Hacia fines de 1979 Lazaroff toma, con otros colegas de su generación, conciencia del papel político fundamental que está desempeñando el joven movimiento de música popular e intenta junto a ellos una audacísima aventura: reunir a todos los músicos populares de la resistencia, sin excepción, en un acto monumental en el Estadio Centenario, con participación de colegas extranjeros. Se consigue arrendar el Estadio Centenario mediante suma de esfuerzos económicos individuales, y se inicia la publicitación del «Festival de la música popular uruguaya» que tendrá lugar el 22 de diciembre a la hora 20. Inexplicablemente, dos programadores de audiciones de música popular salen al encuentro de la iniciativa. Frente al acto del Estadio Centenario, es anunciado otro, con un día de diferencia, en el Estadio... Gastón Güelfi. Las fuerzas del orden llegan a tiempo, y prohíben sucesivamente uno (el del Centenario) y otro (el del Güelfi). El orden ha sido restablecido, y el disparatado perjuicio económico a los entusiastas constructores de quimeras servirá de escarmiento. En fin: en adelante, afinarán un poco más la puntería, quizás. Pero Lazaroff ha quedado afectivamente mal herido —además de señalado por los servicios de inteligencia del régimen—.

En enero de 1980 reincide como alumno de los Cursos Latinoamericanos de Música

Contemporánea, en el Noveno que se lleva a cabo en Itapira, Brasil. En agosto, tras seis meses de ensayos, se estrena el nuevo espectáculo de *Los que iban cantando*. Es en el Teatro del Centro, y se llama «Juntos». Participan Bonaldi, Lazaroff, Da Silveira y Trochón. Se mantiene en cartel durante 18 semanas. El disco se graba lentamente entre ese año y el siguiente, e incluye una colaboración como arreglista de Jaime Ross. Mientras tanto, el primer disco del grupo ha sido editado en la Argentina, y *Los que iban cantando* actúan numerosas veces en Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba. Entre 1980 y 1981 hacen 17 conciertos despertando enorme interés. En 1982 el grupo decide que ha llegado a su fin, y hace su recital de despedida (*Cantan las cuarenta*) en Buenos Aires y en Montevideo (18 de setiembre en el Club Atenas).

Entre octubre y diciembre Lazaroff graba su segundo disco solista —quizás el más redondo y logrado de todos—. En mayo de 1983 lanza en el Teatro de la Alianza Francesa un espectáculo (titulado, como el disco, «Dos») para presentarlo: es un arriesgadísimo recital —en lo estrictamente musical, en lo referente a su contenido conceptual, en la mezcla dialéctica de recursos estilísticos vanguardistas con elementos de lenguaje vulgar cotidiano, en lo teatral, en el impresionante despliegue de recursos vocales, en la sincronización de un Lazaroff de carne y hueso con un Lazaroff filmado que dialoga, discute y hasta canta a dúo con el de carne y hueso—, con frondoso libreto, gran audacia formal y mucha agresividad. El espectador medio, que ya se ha ido acostumbrando a los

recitales de música popular como mitines catárticos, se siente pateado y huye. El ejemplar espectáculo se extingue sin la adecuada resonancia. Meses después, en enero de 1984, despierta entusiasmos y admiraciones internacionales en Brasil, donde Lazaroff ha sido invitado como docente del Decimoprimer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea que se efectúa en Tatuí. 1983 es por otra parte el año de *Vale 4*, un grupo y un espectáculo que siguen a la proclamada disolución de *Los que iban cantando*. Aquí Lazaroff se reúne con su anterior camarada Jorge Di Pólito, con Daniel Magnone —ex integrante del también disuelto grupo *Montresvideo*— y con Rubén Olivera. El flamante cuarteto realiza un buen número de actuaciones, logrando una comunicación fluida y cálida —opuesta en cierto sentido al estilo *cool* afirmado por *Los que iban cantando*—, y un tipo de interrelación nuevamente novedoso.

En 1984 arma con Leo Masliah un fantástico espectáculo, «*Irrestringido*», que se presenta en Montevideo y Buenos Aires. El precisísimo libreto incluye joyas como la ácida introducción dialogada que se inicia a telón cerrado y el programa regala excelentes y extrañas composiciones de ambos creadores—intérpretes. El material de Lazaroff es grabado entre diciembre de 1984 y abril de 1985 en un fonograma que se titula «*Tangatos*», y que significa una curiosa vuelta de tuerca en su proceso de lenguaje. El espectáculo se renueva y pasa a titularse «*El fantasma 'Irrestringido'*» en 1985 en el Teatro del Notariado, o simplemente «*Recital irrestringido*» en 1986, en Buenos Aires, en el Teatro Santa María. Mientras tanto, el Uruguay nuevo que no es tan nuevo como se quería pero tampoco es el de antes, deja desorientados a la mayor parte de los compositores del país. Lazaroff se busca en su verdad, y se va encontrando poco a poco. Comienza a escribir artículos periodísticos, en Asamblea primero, en BRECHA después, varios de ellos memorables. Pero queda involuntariamente haciendo el papel del malo, y le empieza a resultar fatigoso tener que explicar que cuando es duro, si es duro, es porque ama. Sus nuevas canciones van siendo mostradas al público morosamente.

En 1987 se produce un hecho curioso y quizás insólito: Bonaldi, Lazaroff y Trochón concuerdan en que les agradaría volver a reunirse. Da Silveira no coincide, y su lugar es ocupado por un colega muy joven: Edú Lombardo, otro muy talentoso músico múltiple, afincado en tiendas murguísticas. El espectáculo

agota localidades nuevamente, como otrora —ahora con un público renovadamente joven que descubre esa leyenda de tantos años atrás—, y desemboca en un fonograma («*Enloquecidamente*») que no es recibido con igual entusiasmo. Lazaroff realiza recitales individuales con poco público: aparentemente, sus opciones siguen molestando, y él no consigue hallar caminos de comunicación que compensen sus duros golpes a la comodidad. Retoma la colaboración autoral que había iniciado hacia 1980 con Raúl Castro (aquel viejo compinche de *Patria Libre*, letrista o coletrista de Lazaroff desde ese 1980 y, entre tanto, exitosísimo inventor de caminos renovadores en el campo de lo murguístico), canalizándola ahora, con muy buenos resultados, en el repertorio carnavalero de *Falta y resto*. El carnaval de 1988 aplaude y premia «*Cuplé de la gente*», resultado de esa colaboración. En agosto, presenta en la sala 1 del Teatro Circular un recital en que, nuevamente, sorprende a todos. Esta vez lo acompañan su hermano Juan en teclados, Daniel Jacques en bajo eléctrico y Hugo Jasa en batería. La reacción del público es bastante más positiva que en sus recitales individuales de 1987, y la sala se llena varias veces. No todas las esperables. El nuevo «sonido» es recogido en un fonograma («*Pelota al medio*») que es grabado en el correr del año y editado a principios de este 1989, mientras comienza una serie de actuaciones en La Barraca. En la cuerda carnavalera que ahora se ha hecho paralela, surge otro trabajo conjunto con Raúl Castro: «*Pepe Revolución*», cuplé que se integra nuevamente al repertorio de la murga *Falta y resto*, y que obtiene la mención especial al mejor cuplé en el concurso oficial.

Esa madrugada del 8 de marzo, después del fallo del jurado, los integrantes de la murga visitan, todos juntos, a Jorge Lazaroff en su cama del sanatorio, y el beso de los murguistas le pinta la cara.

Lazaroff creador

Una mirada retrospectiva permite comprobar una firme y tozuda continuidad en las pasiones y en las obsesiones de Lazaroff, a pesar de la gran disparidad aparente de opciones recorridas y recurridas. Le fascina el riesgo, el borde filosófico. Resiste empecinadamente el *notemetás* aplicado a la tarea letrística y compositiva. Bucea el tiempo todo en las formas de la cultura popular tradicional, recorre con comodidad las diversas expresiones de la cultura



Jorge Lazaroff con Leo Masliah

de masas, cambia a menudo de instrumento, fuerza los hábitos de escucha en lo horizontal (lo «melódico») y en lo vertical (lo «armónico-contrapuntístico»), escoge bien los modelos y los escucha bien, conoce los «misterios» de las vanguardias de la música culta y las posibilidades de la tecnología. No teme parecer «raro», para unos o para otros. Por eso oímos murga, «niños cantores» de la lotería y otras salmodias más o menos rituales probablemente emparentadas, relatores de fútbol, folclorismo latinoamericano, *rock*, locutores de anuncios televisivos, textos más o menos obscenos, guaranguería carnavalera, seriedad dolida. Por eso nos sorprende cuando suma agua y aceite y consigue agüeite. Por eso lo oímos pasar con solvencia y con respeto —como es norma en *Los que iban cantando*— del piano al cajón peruano, de la guitarra acústica al sicus, del charango a la guitarra eléctrica. Por eso escuchamos estructuras imposibles que resultan posibles, tanto para un escucha de concierto de música culta electroacústica como para un espectador de tablado barrial.

Escúchese «*Progresos nocturnos*» o «*Llorando Estela*», por ejemplo. Escúchese la

fascinante inventiva de «*Afilador*», el hallazgo que constituye su modo de tratar un material rítmico proveniente de la murga, el silbido interactuante con la voz, el pie utilizado como percutor —punta y taco alternados mientras él permanece sentado— contra el piso de madera del teatro. Escúchese su terrible «*El ojo*», canción o anticanción de desesperación y de testimonio, y véase qué potencia emotiva, qué nudo en la garganta. Escúchese todo su fonograma «*Dos*». Escúchese aquí, en su lugar de origen, o en cualquier rincón del mundo, y véase qué fuerza tiene, qué empuje, qué locura creativa, qué vuelo, qué solidez, qué originalidad, qué nivel de identidad cultural, qué calidad de realización.

Lazaroff intérprete

Hay un fenómeno extraño en la historia de todos y cada uno de *Los que iban cantando*: juntos, como grupo, convocan grandes cantidades de gente, pero no ocurre lo mismo cuando actúan separados. Bonaldi, Lazaroff y Trochón sufren esta situación especialmente, puesto que les importa comunicarse con la gente, con algo lo más parecido al concepto de pueblo. Saben que eso no es imprescindible en la perspectiva histórica, porque hay muchas vías de ser útiles al pueblo y hay muchas formas, no necesariamente directas, de incidir en los procesos colectivos. Pero las maneras de ser honestos de cada uno de ellos los empujan finalmente a reducir su público, a partir, en especial, de las etapas que coinciden, casualmente, con el tercer fonograma solista de cada uno («*Canción vagabunda*» de Bonaldi, «*Tangatos*» de Lazaroff, «*Movimiento*» de Trochón).

En esto no dejan de tener una gran responsabilidad los medios de comunicación de masas, por supuesto. Y las autoridades gubernamentales posteriores al régimen militar, cuyo amor a la patria nunca llega a la defensa o a la difusión de los excelentes productos culturales que sus mejores hijos, empecinadamente, siguen produciendo, a lo largo y lo ancho de la indiferencia suicida de quienes dicen asumir determinadas responsabilidades políticas. La historia enseña muy poco, y son muy pocos los que tienen interés en aprender algo de ella. El presidente de esta república escucha al Puma, no a Jorge Lazaroff.

Pobre país.

La pasión del «Choncho» Lazaroff por el fútbol y por Danubio quedan muy bien expresadas en esta nota que Raúl Castro, su cuñado y viejo amigo, escribió sobre su último espectáculo en el Teatro Circular.

Raúl Castro La República, 17/8/88

Jorge Lazaroff:

Hace una década, fue un excelente marcador lateral. De esos que te arrancan las muelas. Tenía un solo defecto: llevaba la pelota con las canillas. No pasó de jugar en el cuadro de Solymar, y a veces. Pero los que recuerdan su estampa gallarda desbordando por el lateral, aún creen escuchar el grito estentóreo de la tribuna: «¡Dedicate a la música, Choncho!».

El Choncho Lazaroff les hizo caso. Debe haber sido la única vez que Jorge le hizo caso a alguien. Entonces comenzó a dedicarse profesionalmente a cantar, a componer canciones y a asombrar.

Y ahí, y esto va en serio, empezó a cambiar los gritos por los aplausos.

La tribuna que ayer lo relajaba porque no paraba ni el 7E7, se comenzó a asombrar de la figura barbada que se subía a los escenarios y con acordes a veces ilógicos y desgarrantes, a veces dulces y tiernos, se iba metiendo en el corazón de la gente. Despacio, sin grandes luminarias, como esos entreales de cuadro de barrio que quedan en la historia por su creatividad más que por los dólares que le sacaron al fútbol.

Pero el tipo se fue creciendo, y cada una de sus canciones empezaron a provocar otras; cada uno de sus temas empezó a influir en otros autores, en otros cantores y en otras maneras de hacer el deporte de la música.

El «Choncho» es una especie de Holanda

con el fútbol en el alma, en el corazón y en la garganta



del '74. Cuando apareció nadie entendía nada. Con un tono simple, utilizando recursos nunca explorados, podía conseguir momentos enormemente creativos.

A veces se pasa de rosca. Tendría que largarla un poco más para que la tribuna lo aplaudiera, pero se arriesga a que se la saquen. Es como «el Cotorra» Míguez: hasta que no se las pasa por entre los caños no se queda contento.

Danubiano por estirpe, su sueño fue siempre ponerse la de la franja. Porque su abuela le puso el nombre, su tío fue presidente y su padre es Danubio mismo. Pero sobre todas las cosas, por ese futuro que se llama Andrés y tiene poquitos añitos, pero en su media lengua dice a los cuatro vientos: ¡Nanubio... Nanubio que no ni no!...

El «Choncho» se pone ahora, con fuerza, la camiseta de la franja negra. Porque los sábados 6, 13, 20 y 27 de agosto, en trastroche, el Teatro Circular se llenará con el fútbol lindo de su música.

Si usted quiere ver un jasito metedor, que tranca fuerte y le pega con la canilla, espere que juegue Solymar. Pero si quiere gozarse con un entreaal pisador, de los de antes, de los disfrutables, de los que son la única salida distinta que tiene nuestra música, entonces vaya los sábados a los trastroches del Circular.

No sé si ganaremos. ¡Pero ni se imagina lo que nos vamos a divertir!

De generaciones

La cosa empieza a funcionar
los ánimos ya están templados
y todo el mundo a su lugar
llegó el momento de tocar.
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
Sabido la que se va a armar
los corazones palpitaban
terror y todo en su lugar
llegó el momento de tocar
llegó el momento de atacar.
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
La marcha empieza a resonar
los sonidos se manifiestan
las piernas temblan
el pulso acelera, el paso acelera
«que venga el trigo que venga el má»
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
Que ya se comenzó a cantar
«que venga el trigo que venga el má»
las gargantas se atragantan
respiran canto aspiran gá
la tos repite sofocada.
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
La música es emocionada
brotan las lágrimas y más
la vida explota en melodía
razones de contundencia
pregones que cantan verdad.
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
Pitos agudos sirenán
feroz la percusión mata
te mata, te descuagerná, te revientá.
Pata en el suelo la patá
perdiendo poco a poco el compás
la percusión acorralá
rodea, retumretumbá.
Ya no se puede respirar
sonada sorda sorderá
«que venga el trigo que venga el má».
El oído es todo sirená
la tos repite sofocada
de aquí de allí de allí y de allí
de allí de acá y de acá a trá
pucha cará
llegó el momento de.



¿Protagonistas donde está
de este escenario tan brutá?
¿Los trompetistas donde está?
Compositores, creadores,
¿a donde fueron a pará?
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
Muchísimos son muertos y
muertos por nuestra música.
Muchos desaparecieron del mapa
preguntenlé a sus mamá.
Otros tuvieron que volar
se han ido más allá del má
a otra parte con nuestra milonga.
Otros pa'dentro.
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
Otros pa'dentro de sus casas
esos no quieren actuar má.
Su corazón no funcionó
su convicción ya está aplastada
abandonaron su lugar, en la orquesta,
llegó el momento de achicá, desinspirá.
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
QUE VENGA EL TRIGO QUE VENGA EL MA)
Siempre hay excusas para dá:
«Que ya no se puede hacer ná»
«que ya está todo liquidá»
«que yo ya estoy de vuelta»
«yo ahora canto desde mi ventá»
«bien seguro la desde mi azoteá».
Siempre hay excusas para dá
«qu'es pa'los jóvenes la guitarrá»
«yo en mis hijos debo pensá»
«en cual futuro les via dá».
¿Cuál?
«Yo ahora debo solo laburar»
«cerrar los ojos madurá»
«llegó el momento 'e vegetá»
«hacer plata, escalá»
«Olvidar»
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
«Olvidar»
(LA MEMORIA CUMPLE SU TAREA)
«Olvidar»
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
«Olvidar»
(LA MEMORIA RECUERDA SU HISTORIA)
«Olvidar»
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
«Olvidar»
(LA MEMORIA RECUERDA SU MEMORIA)
«Olvidar»
(ES IMPOSIBLE DE OLVIDAR)
QUE VENGA EL TRIGO QUE VENGA EL MA)
Que tengo frío.



Jorge Lazaroff escribió en el semanario Asamblea (1984) y posteriormente en el semanario Brecha (1985-1987). Publicó notas conceptuales y críticas de espectáculos siempre en tono polémico, original y gran peso argumental

trabajo periodístico

Música Popular. ¿Militancia o empresa?

EN LA NOTA ANTERIOR, decía que los centros de poder cultural utilizan distintos mecanismos para apaciguar y neutralizar enemigos potenciales de ocasión; en nuestro caso, me refiero al canto popular uruguayo, un movimiento generador de bienes culturales.

El punto de partida son los individuos que producen en sociedad. Por lo tanto, la producción socialmente determinada de los individuos. En el campo de la música popular, idealmente, los encargados de producir serían los propios músicos y los individuos interesados en que el movimiento se desarrolle en evolución constante y con fines culturales. Pero resulta que se coexiste con empresarios, agentes discográficos, propagadores, productores,

representantes, villillos criollos, o como quiera llamárseles, que lamentablemente también producen pero que no tienen, en la enorme mayoría de los casos, las mismas inquietudes.

Ellos se encargan de manejar ese parásito, eso que no debería existir en realidad pero que manda y ordena en las reglas del sistema y que es «el mundo del espectáculo». Un mundo que ofrece actuaciones continuas, muchos discos, fama, salas importantes, dinero seguro, posibilidad al músico de dedicarse a «ensayar»; en una palabra APARENTEMENTE, le ofrece al artista la posibilidad de «vivir del arte», y además la comodidad exquisita de no tener que ocuparse de «todo eso relacionado con la organización», la magia deslumbrante de ser famoso, de mostrar la carita más o menos linda o fea en el escenario y bajo las luces, la embriagante senda del éxito personal, el cosquilleo sensual de la competencia inexorable, etc.

Recordemos que determinada forma de la producción material nos proporciona, en primer lugar, determinada estructura social, y, en

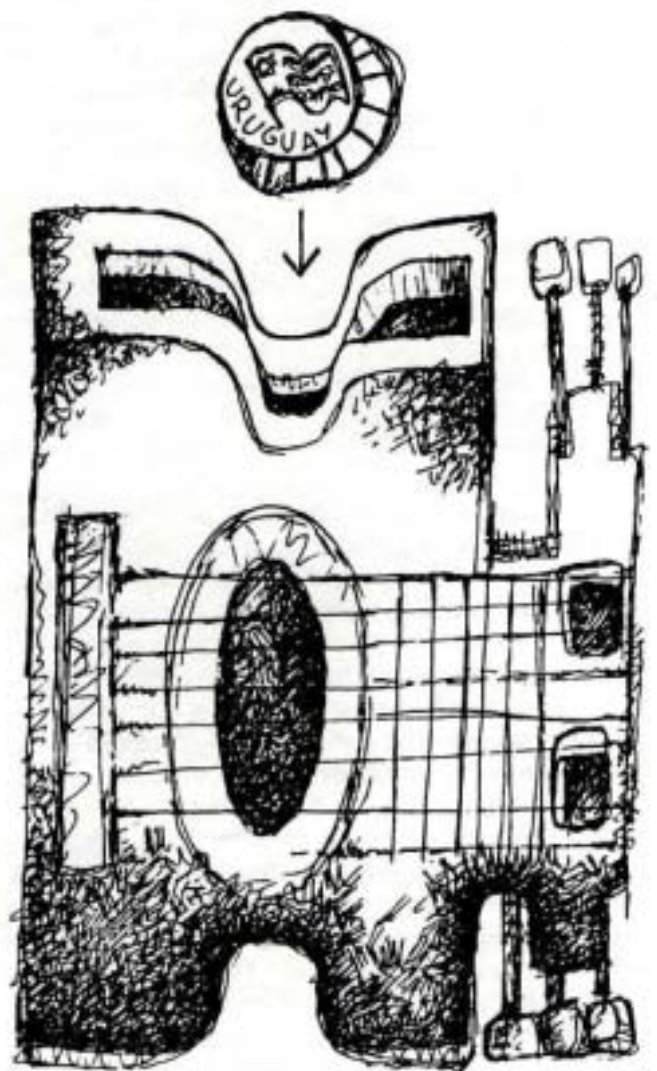
segundo lugar, una relación específica entre el hombre y la naturaleza. Estos dos factores determinan el sistema político y la visión espiritual de la sociedad, y también, por lo tanto, su producción espiritual y cultural.

Recordemos que en cualquier forma social de producción (en este caso producción de bienes culturales), los obreros (en este caso los músicos populares) y los medios de producción (su organización y propagación) son siempre sus UNICOS dos factores. Pero mientras permanezcan separados, su función es solo virtual, o, en el mejor de los casos efímera y de corta vida; para que haya producción cultural hacia adelante los dos factores deben unirse.

Yo pregunto: ¿El artista riges los destinos de la música popular? ¿Determina qué es lo que pasa y lo que debe ir aconteciendo? ¿Tiene el poder de decidir cómo se irá desarrollando el proceso cultural que él mismo está forjando? ¿Es el entero protagonista del canto popular u hoy en día se va convirtiendo lentamente en un empleado que trabaja para el mundo del espectáculo?

Al intentar responder estas preguntas comienzan a evidenciarse las taras:

El cantor poco a poco va perdiendo su actividad colectiva, aunque parezca mentira, porque poco a poco va perdiendo conciencia colectiva: él es el artista, él es él solo, el individuo, el empleado que vende su caripela, él, al revés que todos los trabajadores realiza su tarea solo, sin consulta, sin discusión, sin un grupo de gente que represente lo mismo que él y lo apoye en su formación ideológica artística. Aparecen las exigencias del éxito. Aquí en el Uruguay, como todavía somos muy «salvajes», gracias al cielo, la única vía del éxito de un cantor, aún, son las canciones. Entonces, por un lado, tenemos que el artista se ha acostumbrado a cobrar algunos palitos por mes por sus actuaciones; por otro lado, el artista se ha acostumbrado al gran aplauso, a la ovación multitudinaria que sus canciones de turno provocan. Así, se comienza a crear la exigencia, el hábito, la tara, de no perder ninguna de estas dos cosas (guita y fama) cueste lo que cueste. El cantor tratará de eternizar esta situación con las «acciones bien altas», ese cuarto de hora de fervor y ganancias, que han creado sus canciones. Vemos hoy en día, la lucha desesperada de los músicos para fabricar éxitos, recurriendo a cualquier recurso: repetir eternamente las mismas obras con distinto envoltorio, copiar, copiarse a sí mismo, intentar reflotar cuanto tema exitoso encuentre a mano,



hacer discos enteros con éxitos internacionales, tomar canciones que se sabe de antemano que «venden». Esa es la palabra: «vender». Es artista, a instancias del empresario o del sello discográfico, poco a poco entra en el convencimiento de que el asunto es **vender** cosas al público y pierde la perspectiva de que el asunto es comunicar cosas al público, sensibilizar, hacer evolucionar. Menos ambiciosamente, donde se pueda admitir el error, donde se pueda concebir que el artista «pare» para revisar su producción, para darse tiempo a componer; el artista se empieza a olvidar de que su función en beneficio de la comunidad es de militancia artística y cultural, y no de **empresa** artística.

Pero no, el show debe continuar.

Esta premisa es todo un problema para el mismo empresario, que también debe vender su producto, utilizando ese otro gran medio que es la propaganda.

Una, dos, tres veces se logra vender el producto. Se logra, por ejemplo, llenar un Palacio Peñarol o un Teatro de Verano, pero luego, cuando ya las novedades comienzan a escasear y no queda nada que ofrecer (salvo la obra del artista, que no importa mucho y no se le tiene confianza), comienza la danza macabra de la publicidad irreal, falsa, desmedida (por la cantidad de espectáculos que entran en competencia), descolgada de nuestra realidad. En el régimen capitalista, todo hombre especula para crearle a otro una nueva necesidad, para obligarlo a hacer un nuevo sacrificio, colocarlo bajo una nueva dependencia e incitarlo a un nuevo modo de goce, continua y cada vez más rápidamente, a costa, por supuesto, de la calidad real de ese goce.

La danza infernal del canto popular de hoy en día es bien palpable: con la entrada hay rifas con pasajes a cualquier lado; con excursiones a Bs. As.; se publicitan discos de oro, discos de platino (¡de platino!, el próximo capaz que es un disco de kryptonita, al mejor estilo Superman), premios por ventas que nadie va a comprobar nunca si son verdad o mentira; títulos increíbles (piénsese por ejemplo en ese muchacho que es «el único cantor que TRIUNFA cerca del Polo Norte») (!!); aparecen los candombshow, los candombailles, los murgcandombrockbaile y otra formas de atracción indescritibles, aparecen los insólitos slogans como ese de que «la gente vote el tema que quiere oír», hecho esto con la única excusa de cantar siempre lo mismo (y de hacer un buen negocio), aparecen las giras mágicas y misteriosas, aparecen los triunfadores internacionales, y miles de ejemplos más al mejor estilo del Club de Carve o de Lulo, y, lo peor de todo, CON LA MISMA FINALIDAD, ya que, además de lo arriba mencionado el mismo empresario se encarga de «brindarle al público» desde circos ambulantes, revistas porteñas, cantantes de carroña y también canto popular.

Y miren que no exagero ni deliro en lo más mínimo; ¿Uds., han visto, en el mes de diciembre, más cantidad de espectáculos gigantes? Es increíble, allí funciona también la carrera loca: ya no alcanzan ni Atenas ni Franzinis ni Estadios; dentro de poco se va a convocar a la gente en el Aeropuerto, ¡y somos dos millones y pico en todo el país!

Si uno escuchó la radio con seguridad oyó: «vení a bailar y a comprometerte» (no se sabe si políticamente o en matrimonio) «si venís te regalo un televisor»; «concurrí y te llevarás caramelos y regalos a granel»; etc.

A medida que crece la masa de los objetos,

se nota el aumento del dominio del «mundo del espectáculo», que esclaviza a la cultura, al canto popular en nuestro caso. Cada nuevo producto que sale es cada vez menos esencial es cada vez más engañoso y más falso porque comienza a vaciarse de contenido y de aporte a una comunidad: comienza a perder humanidad.

Está comenzando a pasar lo siguiente: el público ya no asiste a un espectáculo con un interés de sensibilización, de observar atentamente el mundo, los elementos artísticos de que se valen tal o cual grupo o solista, está comenzando a no ir con el interés de informarse y formarse verdaderamente.

Incitados por la locura del consumo, de la carrera y de la competencia que se ha creado en torno al canto popular por distintas circunstancias históricas aprovechadas por los empresarios, va al recital puramente a excitarse, a ver «como hace éste para que yo grite», va «al montón», es decir, a la cantidad y al aplauso facilongo, y no a la calidad y a la atención a flor de piel. El público comienza a perder capacidad de asombro, y por supuesto, esto también significa un aislamiento. El público comienza a perder los elementos necesarios para distinguir el canto popular del resto de los desastres musicales que recibimos y oímos cotidianamente (incluso los propios desastres del canto popular). Comienza a perder esos límites porque ambas cosas, canto popular y música industrial, le ofrecen lo mismo en el fondo, lo incitan a lo mismo (recordar que solamente por cantar una letra «contestataria» o bocinar unos «avisos» contra el colonialismo, no se está necesariamente aportando nada a un desarrollo cultural. Para que eso suceda, debe ser acompañado de una postura política, artística y ética coherente).

Atención: el que lea esto podrá pensar que yo estoy completamente majareta. ¿Cómo es posible que se proponga prescindir soberanamente de los medios de comunicación masiva? El lector dirá: ¿acaso lo que tú propones, Choncho, es volver al viejo sistema de pregoneros, tú insinúas que el cantor debe remitirse a ir por las calles de Dios vociferando su producto?

No señor lector, yo no pienso eso (tampoco descarto el antiguo pregón callejero que sería divertidísimo). Lo que yo pienso lo veremos en próximas notas. La siguiente será referida a otro gran problema: el periodismo sobre canto popular.

Asamblea Año I, número 5. 5/1/84



El tiempo pasa

POR RAZONES de espacio, solamente me referiré a los cantores cubanos, a quienes no tengo muy a mano. Pido disculpas por esta vez a Larba-Carrero y Numa.

Milanés nació en 1943. Es autodidacta con la guitarra. Participó de muy joven en grupos de son y guajira, luego en grupos que cantaban cosas «americanas» (negro spirituals), y en el año 1964 comienza su trabajo como solista. Es amante del «filin» (feeling), una forma muy abolerada y comercial de la zona y del tiempo. Además muy melosa, tanto, que el musicólogo Leonardo Acosta declara notorias influencias de Michel Legrand sobre Milanés. Estudia con F. Smith y con Leo Brouwer. En 1969, bajo la dirección de éste, integra el grupo de experimentación sonora, ICAIC, subvencionado por el gobierno. Allí se junta con Silvio

Rodríguez, Noel Nicola, Eduardo Ramos y Sara González. Sara nació en 1951. Estudió viola en 1966 en el Conservatorio Amadeo Roldán. En 1971 se une a la Nueva Trova.

Antes que nada quiero decir que tanto uno como el otro tuvieron un desempeño muy correcto desde el punto de vista profesional y de respeto y gran calidez con el público. Culminaron de gran manera un buen espectáculo, a pesar del viento y de la espera de dos días por mal tiempo.

Lo que pasa es que yo observo ciertas cosas...; por ejemplo: el recital empezó así: entran el batero y el bajista (Eduardo Ramos) y lanzan al aire unos riffs de bajo, junto con una introducción rítmica de la batería tipo **jam sesion** (muy parecida a la sección rítmica de Telenoche 4, para que el lector tenga una idea más clara). De repente irrumpe el tecladista con una serie de acordes alterados que provocan cosquilleos desestabilizadores del centro tonal propuesto, con una sonoridad Yamaha que tímbricamente

igual a los acordes de seis o más sonidos con todo el resto de cosas que están pasando (bajo y batería, onda Telenoche 4). Este procedimiento fueoartificialero proviene de una de tantas escuelas yanquis de los años 70 (ChiCorea, por ejemplo). Con este ámbito, donde bastaba cerrar los ojos para imaginarse en Nueva York hace quince años, entra Pablo y canta la primera canción. Esta canción está musicalmente basada en una serie de inflexiones, de cadencias (puede leerse todo junto, si se quiere), de relaciones de acordes, de líneas melódicas, de virtuosismos instrumentales recontragastados, pertenecientes a los mejores momentos de la música culta del siglo XIX, o también a los famosos tres o cuatro esquemas de la música comercial. Todo esto, claro, no quiere decir nada, pero si les digo que **todo el espectáculo se desarrolla con el mismo criterio sonoro y orquestal, con la misma sensación de «¿Qué estoy escuchando?», apenas salpicado con alguna que otra guajira, ¿qué pensarían ustedes, que están escuchando músicos cubanos, cubanos?**

Me aparto un poquito del pensamiento: el espectáculo fue muy poco, en realidad. Milanés eligió un repertorio «universal» de escasa exigencia, de poco rigor. Algunas cosas para bailar (me parece bárbaro bailar, pero no vale hacerlo o mejor dicho provocarlo cuatro veces con el mismo recurso), algunas cosas para gritar todos juntos. Lo más lindo fue una canción nueva a una mujer, cerca del final. Me refiero a la letra de la canción, porque la música era igual a las otras.

Sara González es muy extrovertida, pero da más la sensación de mujer liberal que de mujer liberada. Tiene un espíritu muy fuerte, muy combativo. Su canto así lo demuestra constantemente. Es una especie de Nina Hagen cubana y sin perrito. Lógicamente tiende al efectismo: de ocho canciones que cantó, seis terminaron en un gran final sobre la nota principal, sobreaguda, fortísima y muy larga. Esta muchacha es muy cálida al hablar, y ganaría mucho si no sobrecargara la voz y la actuación constantemente. Su canto aturde, pero no emociona. Milanés hizo bailar, pero no sudar. En ninguno se notan los hilos necesarios con lo contemporáneo, con lo arriesgado, lo inesperado, lo vital, lo oscuro. Tampoco con sus propias líneas pasadas, folclóricas o populares. ¿Dónde están Carlos Puebla, o Bola de Nieve, o Los Lecuona, por citar algunos? ¿De dónde provienen en realidad estos cantores de la Nueva Trova?

La música actúa sobre los demás, de

manera que el que hace música tiene responsabilidad sobre los demás. Todo lo que hace a la cultura del hombre tiene que ver con el hombre. Si es un producto del hombre, entonces es un producto de la sociedad del hombre, y responde a lo que está aconteciendo en esa sociedad. (Aclaro que estos sabios pensamientos no son míos, pero los comparto plenamente). ¿Cómo es posible que un músico no tenga en cuenta esto, y aún más viviendo en un país que está cumpliendo un proceso revolucionario? ¿Dónde queda por lo menos un dejo de lo revolucionario? ¿Dónde está la actitud revolucionaria en el arte de Milanés? Finalmente, yo creo que el concepto de «lo universal» (aparentemente uno de los argumentos que utiliza la Nueva Trova para explayarse) es un invento del imperialismo. Una necesidad del capitalismo. La cuestión es obedecer los patrones determinados por los centros de poder para poder establecer una unidad de criterio. Una unidad. Todos somos lo mismo. Compramos las mismas cosas, los mismos vestidos, los mismos desodorantes, las mismas guitarras eléctricas, **the same** autos. Para que el gusto, los gustos de las distintas regiones que el imperio intenta «igualar» sean los mismos, se debe crear un gusto «universal», se debe crear una serie de mecanismos de comportamiento culturales que se adapten, que respondan al mismo modelo de electrodoméstico, al mismo modelo de canción, de música.

Humildemente, creo que esto es lo que está pasando con los compañeros de la Nueva Trova cubana desde un tiempo a esta parte. Se han acabado aquellas «politonales canciones», aquellos experimentos del ICAIC, aquella delicadeza, fineza y buen gusto, más allá de posibles discusiones estéticas.

Ahora todo suena igual, exacto, entre sí mismo y entre todos, obedeciendo a los límites estrictos de la «música universal». Los cantores de la Nueva Trova a la conquista de América del Sur con la Universalidad de su música. Este mecanismo económico-cultural es inadmisiblesi queremos nuevos tiempos, y mucho menos permitible para Cuba.

Tal vez Silvio, Pablo y Sara discrepen con lo que digo, de estos problemas, tal vez falten elementos de juicio, tal vez no es todo tan temible y fiero, pero personalmente pienso que el tiempo pasa, señores, y el sistema nos carcome poco a poco y nos va poniendo viejos, reviejos, inútiles.

Brecha, 15/11/85.

Serrat en Montevideo

La imperfección también es una bandera

JOAN MANUEL SERRAT estuvo nuevamente entre nosotros. Esta vez presentó un espectáculo dividido en dos partes: en una, sus canciones de todas las épocas, y en la otra el trabajo denominado «El sur también existe», una serie de poemas y canciones de Serrat y Mario Benedetti.

Su repertorio fue muy similar al que escuchara el público uruguayo a fines de 1984, alternando temas de su primera época con obras más recientes. Ya en aquel momento, y desde otro semanario, yo opinaba que verlo a Serrat involucraba en realidad algo así como dos propuestas bastante diferentes que nacían del mismo sitio. Por un lado una faceta del fenómeno Serrat: el propio artista sobre el escenario, sobrio, contento, firme y cálido, con una cancha impresionante, con un poder de entrega y a la vez de atracción y seducción que brota naturalmente sin necesidad de forzar nada; también sus letras inteligentes, expresivas, ingeniosas y eficaces, con un dominio de estilos contundentes. Hay que incluir además su altísimo grado de profesionalismo que no permite ver dónde acaba el ensayo y dónde comienza lo aleatorio (si es que existe), y el hecho de que Serrat es un «cantorazo» con gran manejo de timbres, direccionalidad expresiva, dominio de los climas y de los lugares adonde lleva sus canciones, una gran intuición para «decir» las letras siempre atractivamente, y además esos resabios de músicas de otros sitios, de otros tiempos, que aparecen a cada instante (a pesar de que, justo es decirlo, las melodías son muy parecidas entre sí, a veces demasiado, y eso le facilita el trabajo).

Por otro lado (y agarrese, que viene el lado «malo») están los arreglos, la concepción instrumental, la otra faz creativa del fenómeno; a mi manera de ver, el «lado oscuro de la luna». ¿Por qué digo esto? El concepto de los arreglos es de mamotreto, de «toco» instrumental, de pelota sonora, donde sólo sobresalen las mil y una notas que toca el pianista haciendo contrapuntos de todas las especies (incluso el «florido»); es una especie de «finalista» —hablando en términos de construcción— encargado de tapar y rellenar todos los posibles baches de silencio, tensión o movimiento que puedan surgir en las canciones. El material para este relleno proviene de artilugios y fórmulas de la música culta del pasado clásico, lo cual endulza la pelota sonora. La armonía también es clásica con ciertas incursiones por fórmulas neoclásicas y acordes alterados, lo cual endulza aún más la pelota sonora; tanto, que a uno le vienen ganas de comer una bola de fraile. La predominancia de ritmos lentos y regulares y la escasísima audibilidad de la guitarra eléctrica (que podría ofrecer una variedad estilística) sumadas al dulzor recién comentado hacen que el material orquestal suene indefectible e inexorablemente a música de cabaret, de boite. Aclaro que yo no tengo nada contra la música de boite, pero cuando casi todo suena así (salvo algunas excepciones), entonces musicalmente me voy adormeciendo.

Por eso digo que se perciben dos cosas contradictorias sobre el escenario: todo el movimiento y el estímulo altamente sensibilizador que provoca Serrat con sus letras, su canto, su comunicación, su amor y su actitud hacia el público (hizo como cinco bises) luchando contra el aburrimiento y el sopor progresivo que provoca todo el andamiaje musical. Esta contradicción lo transforma en una especie de gran equilibrista: visto desde algún ángulo, se notan características de un producto comercial y complaciente; visto desde otros ángulos aparece la calidad interpretativa y el letrista que marchan hacia adelante con toda su alma y con una convicción nada complaciente. Su maestría es mantenerse siempre en el borde.

El asunto de «musicalizar poetas» tiene dos grandes antecedentes en la obra de Serrat: el disco de Machado (donde escogió poesía rayana en lo popular, con códigos y lenguajes comunes a las canciones populares, consiguiendo un trabajo esencial y comunicativo que se arraigó rápidamente en las gentes de habla hispana) y el disco de Miguel Hernández (con una poesía mucho más «culta» y una



concepción musical más ambiciosa, con algunos arreglos un poquito soberbios y también, cómo no, con realizaciones geniales, de las más grandes del cantor). Hay pues un tratamiento y una intencionalidad distintas en cada caso, lo cual creo que es necesario y saludable por tratarse de diferentes ideas poéticas. En este nuevo caso trabajó sobre un poeta latinoamericano, y no solamente sobre sino CON el propio poeta, situación diferente a las otras dos. Sin embargo no percibí en el cantor una actitud nuevamente distinta, sino que la música de las canciones es bastante igualita a lo que ha venido haciendo toda su vida, sobre todo últimamente. Es decir que en lo que respecta al trabajo colectivo, veo en Benedetti un «ir» hacia y hasta Serrat mucho mayor que su viceversa. En la conferencia de prensa don Mario declaró que tuvo que arreglar y cambiar mucho sus poemas para adecuarlos a las músicas, al contexto. No me parece que haya existido la misma actitud de parte de Serrat y los arregladores. Con el presente trabajo volví a tener la impresión de «comodidad musical» que surge del trabajo de Serrat en los últimos años, concretamente después del disco «1978». Debo aclarar, sin embargo, que la canción de la «pareja formal» cuya forma e instrumentación se salen de los cánones de la mayoría de sus canciones, así como la forma obsesiva de musicalizar la «canción de la alegría» con el sentimiento de empecinamiento y coraje que causa la repetición poco frecuente de palabras, constituyen hermosas excepciones a la regla.

Sobre los textos no puedo (ni debo) dar más que un cúmulo de sensaciones puramente emocionales. Me pareció un trabajo muy profundo y cauteloso, donde juegan de una forma sutil y dramática los sentimientos de esperanza y desesperanza en el mundo entero. No se sabe cuál es el que el autor cree más posible, aunque se nota un aferrarse con todas las fuerzas a un hilito fino de luz, de fe. Hubo momentos de gran densidad, de honda atención y emoción provocadas por las letras y por esa enorme condición que tiene Serrat como intérprete. ¡Qué negocio más arduo todo este asunto de la esperanza! A mi manera de ver, los grandes cantores de los años 60 (que aparecieron al mismo tiempo en muy diferentes lugares del mundo occidental, tanto en el norte como en el sur) tienen como factor común el «canto a la esperanza». Desde los Beatles, pasando por Serrat y Chico Buarque —por nombrar algunos— la esperanza vista desde distintos puntos de vista, culturas y vivencias es algo tangible, agarrable, posible; si se quiere, hasta medianamente inmediata en su consagración. Y eso funcionaba así, realmente. Coincide con los acontecimientos sociales (en el sur y en el norte también, si se quiere), con la forma de interpretar la realidad y con los grandes movimientos prometedores de anhelos que se produjeron en ese tiempo. En una palabra, canción = esperanza y psicosis colectiva = esperanza se juntaron como una sola cosa, produciendo una copulación que explotó fortísimo en todos lados. Quiero decir que si tal o cual cantor me cantaba cosas esperanzadoras y buenas yo le creía, le creía de verdad, artística y humanamente. Hoy la cosa ha cambiado bastante. El imperio y los dueños del poder han enloquecido del todo, han apretado las clavijas porque si no desafinábamos por todos lados, han aprendido de sus pequeñas (y grandes) derrotas. Y para una persona cualquiera, creer en la esperanza no es tan sencillo. O por lo menos no parece sencilla su cristalización, como ocurría en los 60.

Esto lo saben, lo dicen y lo cantan Joan Manuel y el Mariolo de una forma muy lúcida y reflexiva, demostrando una juventud de pensamiento que no tienen muchísimos artistas de hoy en día que ingenuamente siguen cantando (o contando) con moldes viejos a una esperanza en cuya concreción no creen. Con respecto al asunto norte-sur, me pareció que el desarrollo de la obra fue más tibio de lo que podía haber sido.

Benedetti y Serrat dijeron que en algo les ganábamos los del sur a los del norte: en la capacidad de amar. Y es verdad. Aplaudo la frase. Creo que además les ganamos en otra cosa: en la capacidad de dar valor a lo imperfecto, de levantar a la imperfección como una bandera de humanidad, contraria a lo «nortefiamente» exacto. Creo que también ganamos al considerar inconscientemente al equilibrio como algo desajustado y caliente, en continuo estado de cambio.

En mi opinión, algo de estos conceptos faltó en el tratamiento formal que dieron a su trabajo Serrat y Benedetti.

Brecha, 7/2/86

Susana Rinaldi

Tango de verano

ALREDEDOR DE 1969, Cátulo Castillo, echando campanas al vuelo, dijo que «*Susana Rinaldi es la nueva forma, la cosa diferente que abre el gran horizonte para la música ciudadana.*»

Héctor Negro, aferrándose también a un posible resurgimiento, decía que «*S.R. significa el tránsito por un camino nuevo, que comienza a construir con su propio andar.*»

Lamentablemente, estas expectativas quedaron colgadas de las ramas. Susana Rinaldi no continuó con lo que insinuó en un principio.

Cuando un artista opta por un camino más creativo y renovador, no tiene más remedio que crear y renovar (valga la redundancia), cosa que no se acaba después de haber «inventado» algo (por ejemplo un nuevo modo de cantar las canciones ciudadanas rioplatenses), sino que el camino es continuo y siempre difícil: a cada nuevo paso, una nueva explosión de asombro y de sensibilización, y una confirmación del paso anterior. A cada nueva propuesta, una profundización, una autocrítica, una nueva tentativa de llegar cada vez más al fondo del asunto. Y más todavía al tratarse de terrenos musicales colindantes con el tango. José Wainer y Juan José Iturrberry, desde su trabajo *El Tango para la Enciclopedia Uruguaya*, decían: «*De todas las constantes del tango, la única que se deja apresar a primera vista es la perpetua auscultación de sí mismo, la tenaz autorrevisión de sus valores capitales, la renovación, como si el cambio, más compulsión que voluntad, le ofreciera el único síntoma de vida.*»

Susana Rinaldi, luego de haber dado un primer pasito, se quedó aferrada a él. El camino que recorre luego de ese paso es de amaneramiento, de canto rebuscadísimo, de terribles aires de divismo, de inclinación progresiva al «tango-showbusiness». Yo no le creo a Susana Rinaldi. Su «onda» no es creíble, más bien que no es posible hoy en día. Y aquí cito a Vidart: «*mientras desenvolvía su madeja vital, (el tango) era una actitud, un modo de ser, una respuesta al medio; hoy, clausurados sus escenarios por el portazo del tiempo y desaparecidos sus protagonistas por imperio de la guadaña, se ha quedado sin funciones.*»

Susana Rinaldi, en lugar de revitalizar estas funciones, más bien que se amolda a las ya

fenecidas. Por momentos parece una viejita muy viejita sobre el escenario.

El espectáculo fue muy flojo, un típico show de verano, sin el rigor que tenía el precio de la entrada, por ejemplo. El acompañante Juan Carlos Cuacci estaba con el trabajo cambiado. Desde hace mucho tiempo es arreglador de Susana. Pero una cosa es ser arreglador y otra músico acompañante. Me parece que su labor fue muy mala, lleno de pifias y falta de «jeito» rítmico que constantemente le estaba requiriendo La Tana. Otro factor inexplicablemente flojo fue la amplificación. No es admisible que una artista de su categoría ofrezca un recital de acoples y puntos de saturación.

El repertorio también fue de verano, sin mayores exigencias, mostrando éxitos viejos mezclados con éxitos más viejos.

Susana Rinaldi tiene una voz ágil, dúctil, fuerte, fortísima, tanto que «pega» al espectador, golpea. No es bella voz tímbricamente (por lo menos lo que está codificado como «bello»), pero tiene una gran variedad tímbrica, que es utilizada continuamente. Los recursos vocales se ensanchan en una gran musicalidad potencial. Hay una utilización de la intensidad, de la velocidad, de los «rubatos», hay un gran «tiempo» de tango, que cuando *La Tana* lo «enlaza» provoca un hecho musical con una «pomada» bárbara. El asunto está ahí: cuando «encuentra» la música y se olvida por un momento de los amaneramientos y barroquismos decadentes, Susana Rinaldi llega muy hondo y profundo al público; golpea durísimo. Es algo así como Juan Ramón Carrasco. Ejemplo claro fue la brillante interpretación de «Mi corazón al sur», de Eladia Blázquez, donde el Notariado voló.

Pero esto pasó muy pocas veces. El malabarismo expresivo reinó durante la mayor parte del tiempo. Muchas veces uno estaba atento a los recursos actorales vocales y no a la canción, a la letra, a la música.

Yo creo que además hay otro problema: Susana Rinaldi recurre *sensiblemente* siempre al mismo recoveco de la emotividad, de la psiquis del que escucha.

Visto prácticamente, Susana Rinaldi siempre provoca una percepción de «dolor tremebundo y desgarrado, melancólico e impotente».

El tiempo pasa (como el verano), y Susana Rinaldi, entre muchos lugares comunes y pocos aciertos se va transformando lentamente en uno de los «grandes valores del tango».

Brecha, 28/2/86

«El Puma» en Montevideo

Pura espuma

COMO LAS LOCALIDADES para ver al **Puma** estaban totalmente agotadas, y como yo tenía ardientes deseos de verlo, de sentirlo cerca de mí, decidí ir a pedirle personalmente que me dejara tocar con él.

Me dijo que sí, que agarrara alguno de los instrumentos que había por allí. Ante mi requerimiento de una mayor precisión sobre cuál de ellos debía ejecutar, me contestó que eligiera cualquiera, que para lo que él hacía, daba más o menos lo mismo. Me quedé con un piano eléctrico. Lo enchufé y comencé a probar. Mis colegas instrumentistas me pidieron inmediatamente que bajara el volumen al mínimo, que lo que importaba era que se sintiera bien fuerte la voz del **Puma**, y que la batería, el bajo, la guitarra eléctrica, las flautas, el órgano sintetizador, las tres cantantes y mi piano eléctrico, debían ir bien bajito, ya que su función era completamente secundaria. De «nube» solamente.

«Entonces para qué tanto despliegue», iba a decir, pero me callé la boca, y preferí pedir las partituras. Me dieron una sola. Me dijeron que esa servía para todas las canciones. Me sorprendió un poco al principio, pero luego, a lo largo de la actuación, me di cuenta de que efectivamente todas las canciones eran muy semejantes entre sí, casi idénticas, y sólo tuve que cambiar alguna negra por blanca o viceversa, cosa que no me costó nada, dada la cantidad de mujeres que había en el recital.

Lo mismo pasó con las letras, muy parecidas («que yo te quiero», «que tú no me quieres», «que no te quiero», «que si me quieres», «que mejor dejamos un tiempito a ver si nos queremos o no», «que vale la pena reflexionar», «que mejor no reflexionemos», «que primer amor», «que último amor», etc.).

A mí, que me gustan mucho las letras de las canciones y les presto mucha atención, se me hizo un nudo en la garganta y en el corazón, ya que no lograba entender la vida afectiva que me estaba proporcionando mi ídolo.

Bueno, pero vamos por orden.

El «espectáculo musical» comenzó en medio de un griterío infernal y **flashes** de los canales de televisión. Yo estaba muy contento. Tantos años que uno ha pasado tocando y actuando, y los canales nunca nos dieron ni



cinco, y ahora, de golpe, ¡todos juntos! Este **Puma** es un gran artista, pensé. Tal vez haya sido Sanguinetti quien, sólo por hacerle una pierna, le insinuó a los canales que lo filmaran, ya que este fue tan gentil al ir a conversar un rato con el presidente, sobre la real conveniencia y obligación de Latinoamérica de pagar la deuda externa.

Más arriba puse «espectáculo musical», así entre comillas. Esto se debe a que realmente no fue un **show** lo que se dice musical. Para el **Puma** la música no es lo más importante. Ni las canciones. No, no, ni cerca.

Lo importante son otras cosas, exactamente lo que la gente fue a buscar: besos, besos, besos, movimientos de lengua, movimientos de abdomen hacia atrás y hacia adelante a toda velocidad, sacudidas, «agachadas», «arrodilladas», «sacada» de saco y «desabrochada» de camisa, «levantadas» de



mano izquierda (y el sector derecho del Palacio rugía), «levantadas» de mano derecha (y el sector izquierdo del mismo Palacio deliraba), «levantada» de las dos manos (júbilo indescriptible), etc.

Los grandes aplausos del público era a consecuencia de **estos eventos y no** de las canciones. Lo juro. Yo me ambienté enseguida y empecé a mover mi cabeza y mi cuerpo, y cada vez que lo hacía, ganaba con alguna de las muchachitas que estaban mal ubicadas y como no podían ver bien al ídolo, se conformaban con alguno de los de atrás.

Mi cabeza era un caos de pensamientos. Por un lado pensaba qué importante era que la gente en masa, que no le alcanza para llegar a fin de mes, pagara entradas de hasta 2.000 pesos para ver arrodillarse a un hombre. Por otro lado pensaba (y oía) que este Rodríguez no es tan buen cantor como yo creía. Cantar fuerte y

mantener notas agudas durante 25 segundos no significaba «cantar bien», ni es motivo de aplauso. Yo creía que «cantar bien» era otra cosa.

El «evento» (prefiero llamarlo así) siguió, tan previsible como un teleteatro, tan igual como un supermercado, tan «duro» como rulo de estatua. ¡Hasta que comenzó algo distinto! **El Puma**, luego de un pequeño sermoncito, se puso a cantar el «Himno de la alegría» en medio de la trascendencia y el regocijo general, en medio de nenitas pequeñas que flotaban por el aire espeso del Palacio y pugnaban por darle besos, besos, besos, en medio de la sensibilidad sublime y gratificante que provocan las estrofas de esa canción.

Yo me sentí feliz. Estaba protegido por ese gran ser, casi inalcanzable, que se dignó a bajar hasta nosotros. Estaba embriagado por el efecto de las luces, que en el momento capital de la canción, y previo apagón total, aparecen en forma de dos focos que se entrecruzan en el medio del escenario, justo con el **Puma** en el medio, quien, con sus dos brazos estirados dolorosamente hacia los costados, y puestas las manos hacia abajo, parece (igualito) Cristo Redentor en la cruz.

Entonces no aguanté más y lloré. Lloré de emoción ante la convicción plena de estar frente a un Mesías, al mesías felino y sonoro de los tiempos modernos, frente a este héroe de las multitudes, frente a este «orgullo» latinoamericano, como dice la tele.

Y sobrevino el gran final. En medio de tanta efervescencia, y de algún lado, no sé exactamente de dónde, comenzó a salir algo así como espuma. Mucha, muchísima espuma. Montones de espuma. Así como las bandas de **rock** largan humaradas desde algún sitio, de aquí comenzaron a brotar cataratas de espuma, corrientadas potentes de burbujeante espuma, que lentamente fue inundando las instalaciones del viejo Palacio. Todo comenzó a quedar sumergido bajo la portentosa fuerza de la espuma que seguía saliendo a chorros impresionantes.

Yo, con mucho esfuerzo, logré asirme de un timbal que había por allí. No sé qué pasó con mis colegas músicos. A la espuma y al **Puma** se los fue tragando el público. Poco a poco el público se tragó todo, todo. Hasta la última gota, hasta el último golpe bajo, la gente asimiló y tragó, tragó, poniendo en perfecto funcionamiento el último engranaje de la gran maquinaria.

Brecha, 27/2/87

Pensando mientras Silvio



LO QUE SIGUE A continuación es una serie de pantallazos sin orden que pasaron por mi espíritu y mi cabeza a lo largo del espectáculo de Silvio. Aquí van:

19.45: ¡Caramba, hay muchísima gente!... ¡Arriba Cuba nomá! ¡Cuanta gente muy joven que hay!... ¿Dónde están los de mi generación?

20.00: Bueno... ¿para cuándo?... ¿no empieza más?... ¡Aquella morochal!...

20.14: ¡El Parque Central!... Para ser ganador como es, Silvio tendría que haber hecho el recital en los Aromos...

20.15: ¡Bueno, ahora sí, se larga!... ¡Abajo! ¡A sentarse! Déjenme ver a Silvio!...

20.16: No oigo la viola eléctrica... a ver... ahora ssssí...

20.22: Canciones nuevas... Afro Cuba...

20.34: Las canciones nuevas son bien distintas a las viejas. Personalmente me entusiasman mucho más... Además el trabajo con Afro Cuba está muy bueno... Los arreglos funcionan muy bien... A veces es medio «duranga» la cosa pero hay momentos que «matan»...

20.35: ...¡Estos negros de Afro Cuba se tocan todo!...

20.36: ...Parece como si el sonido general estuviera un poco bajo... sin embargo, por otro lado, ayuda a que la gente se concentre...

20.44: ...¿Cómo hace para componer así las letras de las canciones? ...Sus letras (las de antes y las de ahora) son siempre fluidas, naturales, sinceras. Parece que fueran parte misma del sonido de las palabras... Lo que a mí no me gusta de ellas es que... ¿cómo decir?... no se zafan nunca, no se animan... son perfectas... nunca llegan a conmoverme demasiado, no por la idea que expresan, sino por la forma en que están hechas...

20.45: ...Gran nivel profesional de Afro Cuba... ¡El bajista, el baterista, y el trompetista son **Im-pre-sio-nan-tes!**

20.47: ...Para ser cubano, Silvio no me mueve nada... No «baila»...

20.56: ...Este arreglo es bien jazzístico. Muy jazzístico...

20.59: ...Este también... En realidad el producto de Silvio y Afro Cuba parece «salsa», pero con mucho «curry».

21.11: ...Buéeeeno... Empezamos con los temas viejos.

21.10: ¡Qué raro! Recién miré el reloj y eran las 9 y 11 minutos. Ahora volví a mirar ¡y son las nueve y diez!...

21.09: ...Silvio debe ser el cantor prototipo de lo equilibrado... A mí tanta medida me «paspá» un poco... De cualquier forma es un tipo muy cálido, muy sencillito con el público.

21.03: Las canciones viejas me aburren bastante... ¿dónde está la morocha?

20.59: ...¡Qué lindo estuvo esto! ¡La gente se cantó «Ojalá» y «Canción del elegido» sin equivocarse nada la letra. Se creó un clima muy bueno... Silvio debe ser el mejor instrumento de relaciones públicas de Cuba... Fenómeno extraño: las mujeres cantan más que los hombres... En el Estadio en general se escucha una gran voz femenina ¿Por qué será? ¿Porque las mujeres tienen más memoria que los hombres? ¿Porque las mujeres son más desinhibidas? ¿O porque las mujeres se mueren con Silvio, y especialmente cuando canta esas canciones melosas... digo... melodiosas?

20.52: Yo una vez dije que Silvio, armónicamente, pertenece la revolución francesa y no a la cubana. Por supuesto que sólo es un chiste, pero es increíble lo atado que está a los resortes clásicos, sobre todo en las canciones viejas... y eso que el pianista le «viste» los acordes, para que aparezca una sonoridad más moderna. El problema es que Silvio no reformula la expresividad, el por qué de la armonía. El

sentimiento entre Beethoven y Silvio en lo que a expresividad armónica se refiere, es el mismo. Silvio lo deja intacto.

20.52: Bueno, vuelve Afro Cuba...

20.53: Volvieron las canciones nuevas...

20.57: ¡Este tema está buenísimo! ¡Cantalo de nuevo, loco, por favor! (Me refiero al tema nuevo que habla de judíos, donde la batería queda sola durante un rato).

21.03: ...¡Qué clima creó! Estamos en un Estadio abierto y no vuela una mosca. Tiene a todo el mundo atrapadísimo...

21.20: (Mirando de nuevo mi reloj)... Es raro, ¿no? Cuando canta canciones nuevas con Afro cuba, de éstas donde se aventura y se arriesga mucho más, mi reloj anda para adelante.

Cuando canta algunas canciones viejas, de esas que hablaba más arriba, el tiempo marcha para atrás. ¿Por qué será?

22.00: Si tuviera que hacer un análisis de este recital, tendría que dividirlo en dos partes. Sin duda: el trabajo con Afro cuba y las canciones nuevas por un lado, y por otro lado los clásicos de siempre.

22.01: Admiro el valor de Silvio al intentar producir cambios en su estilo. Supongo que no debe ser nada fácil, ya que su público es enorme, y, como se vió hace un ratito, sólo quieren escuchar las canciones que ya saben (lo cual es bastante lógico).

22.30: Es indudablemente un ídolo... Muy medido, muy «cool», sin enloquecerse ni aventurarse nunca, pero es un verdadero ídolo de multitudes.

Parecería que las cosas están cambiando en lo que a esto respecta. Hasta hace algunos años, los artistas que se erigieron en atracción de multitudes (me refiero **solamente** a los que han dejado una propuesta artística y social de alternativa, una contrapropuesta), tenían algunas características infalibles y necesarias: eran, por lo general, de avanzada artística, de la cresta de la ola; su producto producía ruptura, se daban de cabeza contra los moldes establecidos, rompían barreras prohibidas y proponía, proponía, inventaba y volvía a proponer nuevas formas continuamente; cada grabación, cada recital, cada letra traía nuevas sensaciones, encuentros, hallazgos; el «asunto» principal era justamente el de los hallazgos.

Su imagen, por lo general, era la de los tipos «peligrosos» algunos revoltosos; su arte era siempre combativo, provocador, de gran inventiva, de locura, de salto al vacío; en una palabra, tendiendo siempre a lo nuevo, o por lo menos al riesgo.

Pienso en los Beatles, Gardel, Dylan, Caetano Veloso, Los Olimareños, Elvis Presley, Yupanqui, Chico Buarque, Caymí, Jara, Jobin, Brassens, Lennon, Hendrix, Viglietti, José Afonso, Gil, Troilo, y otros miles que deben ser fundamentales y que yo ahora me los estoy comiendo.

Todos estos «ídolos» siempre dan sensación de movimiento, de caminar al encuentro de nuevas cosas, hacia lo desconocido, y al mismo tiempo hacia lo propio, hacia lo único.

Parecería (me parece a mí) que los «ingredientes» del ídolo hoy, ahora, son como ...mucho más ...suaves. Hoy en día lo que se requiere del ídolo es algo mucho más ... complaciente, más conforme con el pasado y con la «industria» del espectáculo, menos preocupado en «revolucionar», con una devoción por la perfección formal, por la medida, por lo conocido, por lo aceptado. Tal es el caso de Silvio, de Sting, de Serrat.

Lo nuevo (o el deseo de lo nuevo) está en la idea, pero no en la propia manifestación artística. Recuerdo el caso del tema de la mujer «costilla», que deja de ser «costilla» y se libera, se renueva. La canción es muy linda y muy efectiva, pero la rigidez formal en letra y música es casi eclesiástica, contradictoria con el concepto.

¿Será que durante estos últimos cincuenta años se han «descubierto» demasiadas cosas y ahora llega el momento de masticarlas, de reubicarlas, de asentirlas? ¿O será que el siglo XX musical ha resignado su carácter revolucionario frente a fuerzas superiores? ¿O alguna otra razón? La verdad es que no lo tengo claro. No sé.

22.45: Nicaragua, Nicaragua, este recital se acaba... La gente está contenta y yo también... ¿dónde se fue la morocha? ...Fue un espectáculo muy cálido y fraterno, y Silvio, con su pequeña gran voz, es un buen cantor, ...¡y un buen pianista!

Brecha, 18/12/87

Otras notas:

- «Novedades». En: Asamblea, 12/4/84.
- «Payadas». En: Asamblea, 10/5/84.
- «Problemáticas». En: Asamblea, 7/6/84.
- «Sobre Serrat». En: Asamblea, 22/11/84.
- «Quejas de(!) bandoleón». En: Brecha, 20/3/87.
- «Julio a Les Luthiers». En: Brecha, 3/4/87.





Redondo

Chencho —¿Qué te pareció Pocho —¿Qué me pareció qué? CH —¿Qué te pareció? P —¿Qué me pareció qué? CH —¿Qué te pareció? P —¿Qué me pareció qué? CH —¿Qué te pareció la presentación? P —¿De qué? CH —De mi disco. P —¿Esta fue la presentación de tu disco? CH —Sí. ¿Qué te pareció? P —Me parece que salió redonda. CH —¿Qué? P —Redonda. CH —¿Qué me parece que salió redonda. P —¿Redonda como el disco? CH —Sí. Pero también redonda como el pozo, como el pozo. CH —No hables así de eso. No te burles de mí. P —Es que vamos hacia el pozo, hacia el pozo. CH —¿Qué? P —Hacia el pozo. Derecho al pozo. CH —¿Hacia qué pozo? P —¿Qué? CH —¿Qué pozo? P —Hacia el pozo del disco. CH —¿El pozo del disco? P —El pozo del medio del disco, del medio del disco... CH —Ah, vos te referís al agujerito del medio del disco, después de la etiqueta...

P —Si. Para ahí vamos. Para ahí va toda la música de etiqueta. La música grabada, por lo menos. CH —Si seguimos girando así, claro que sí. Claro que sí. Ahora, si alguien parara el disco, si alguien lo detiene... P —¿Vos decís si alguien lo arresta? CH —No. Si alguien lo detiene tal vez no vayamos rumbo al agujerito, tal vez no. P —Poor todavía, nos quedaríamos parados para siempre. Nuestra voz quedaría detenida... CH —¿Qué? P —Detenida... CH —¿Cómo? P —En el tiempo... CH —Buena, mirá, yo ya estoy medio mareado, loco, loco, loco... P —No te preocupes por eso. A todo artista lo marca el hecho de grabar discos. CH —Sí. Grabar discos. Ir creciendo en los surcos. Avanzando por los surcos. Fuera de tasa por los surcos. Rayando los surcos, siempre hacia, siempre hacia, siempre... P —Hacia el agujero negro del disco. ¡Jajá que el éxito no te maree. CH —¿Qué bajón! P —¿Cómo? CH —Sí. ¡Qué bajón! P —¿Cuál? CH —¡No tenemos salvación! Vamos derecho al agujero del éxito con esta edición. P —¿Y si le pusieramos un tapón? CH —¿Al agujero?

P —Si, al agujero. A qué querés que sea. ¿al éxito? Pedazo de melón. CH —No podemos taponear nada. Bloquearíamos la comunicación. P —¿Qué? CH —La comunicación. P —¿Dónde? CH —La comunicación. P —¿Y si sañeramos para atrás? ¿Qué tal si damos vuelta y vamos hacia el principio del disco? CH —¿Hacia el pasado? P —Sí. CH —¿Volver al pasado? P —Sí. CH —¿Estás proponiendo volver al pasado? P —Sí. CH —¿No sabés que eso es imposible? P —¿Ah, sí? CH —Es imposible hasta para los demócratas que quieren volver a ser los demócratas que eran antes de que gantes no demócratas los obligaran a abandonar la idea de vivir como demócratas. P —No te entendi bien. CH —¿Vos sabés qué espantoso sería volver atrás? P —¿Atrás? CH —Sí. Atrás. P —¿Atrás? CH —Sí. Atrás. ¿Vos sabés qué espantoso sería pisotear los surcos que ya recorrimos? P —Pisotear a Chichita, por ejemplo. CH —Claro, pisotear a Chichita, a la hija del turco, a Lazaroff... P —Adios Lazaroff (cantado). CH —Pasarlo por arriba al perro de Etchitra, volver a pisar el albe... P —El albe... CH —Volver a extrañar los gatos. P —Más gatos. CH —Sí. Más gatos. ¡No, por favor! P —Buena. CH —¿Qué? P —Buena, ¿Y? CH —¿Qué? P —Buena, ¿Y entonces? CH —¿Qué? P —Entonces qué? CH —Entonces, ¿cómo termina? P —¿Qué? P —Este disco. CH —Nebí idnetne et on. CH —¿Qué? P —Nebí idnetne et on. CH —¿Qué qué? P —Nebí idnetne et on. CH —Nebí idnetne et on. P —...¿Qué qué qué? CH —Por qué hablás al revés? CH —Sever la obñen on oy. P —¿Eug rop bq? CH —Adan ednetne on atneg al. P —Is. Ednetne. CH —On. On adnetne. P —Is. Ednetne. CH —On. On adnetne. P —Is. Ednetne. CH —On. On adnetne. P —On. On adnetne.

Composiciones



Como se desprende de la manera de encarar el "Taller de composición" que tuvo a su cargo en el TUMP (ver más adelante), la idea que tenía de "el componer" no abarcaba sólo lo musical. Hizo crucigramas, cuentos e incorporaron con Leo Masliah a sus recitales conjuntos textos con forma

escritas

de diálogos intercalados entre las canciones. Estos diálogos se continuaron en el espectáculo "Medio quilo de sonido y luces" con canciones del disco "Tangatos". (Teatro Circular, noviembre-diciembre, 1987) con Héctor "Pocho" Prato, padre de su esposa, como interlocutor.



Reportageográfico

P —¿Cuál es tu pájaro favorito?
CH —El cardenal.
P —¿Cuáles son tus números favoritos?
CH —Los números cardinales.
P —¿Cuál es tu poeta favorito?
CH —Ernesto... Cardenal.
P —Si no fueras músico, ¿Qué te hubiera gustado ser?
CH —Yo soy un poco místico. Me hubiera gustado ser... obispo.
P —Para vos: ¿qué es el sur?
CH —El sur es... un punto cardinal.
P —¿Qué es el este?
CH —El cielo.
P —¿Considerás que tu obra ensancha el patrimonio de la cultura occidental?
CH —No, para nada. Yo soy oriental.
P —¿Cuál es el norte de tu música?
CH —El sur.
P —En los últimos años, se ha registrado una toma de conciencia de 10 milibares con respecto a nuestra realidad, a nosotros mismos, a nuestros problemas. ¿Estamos en una década que mira hacia el sur?
CH —Sí. Todo el mundo mira hacia el sur... Pero eso no es nuevo. Hay antecedentes. Por ejemplo el noruego Amundsen. Yo no sé si miraría mucho hacia el sur, pero sí fue el primero en pisar el Polo Sur, el primero en... descubrirlo, en pisotearlo.
P —¿Por qué? ¿Tenía dudas sobre su existencia? ¿Por eso fue hasta allí?
CH —No, no creo. No sé por qué fue, tal vez tenía calor.
P —¿Has cantado ya en el Polo Sur?
CH —No.
P —¿Cuál es la capital de Ceylán?
CH —¿Cómo?
P —Que cuál es la capital de Ceylán
CH —Mirá, loco, la capital de Ceylán es Colombo, pero no veo qué tiene que ver esa pregunta con este reportaje. Es como si yo te entrevistara a vos sobre periodismo y de repente te pregunto por ejemplo cuál es la capital de Colombia. ¿Qué dirías vos?
P —No, no. ¡Las preguntas las hago yo!
CH —...Bueno, disculpame.
P —¿Qué me preguntaste?
CH —Que cuál es la capital de Colombia.
P —Y... si como vos decías la capital de Ceylán es Colombo, la capital de Colombia debe ser Ceylondio.
CH —Tus conocimientos geográficos son muy lógicos pero poco profundos, como la plataforma continental.
P —No, no te preocupes. Pasando a otro tema: ¿Cuáles son las coordenadas de tu música?
CH —Yo... ¿cómo te diría?... trato principalmente de no trabajar con paralelos, de no establecer paralelos en las letras de mis canciones. Mi mensaje tiende a

ser siempre de una claridad meridiana.
P —¿La figura de Greenwich ha influido algo en tu composición?
CH —Sí. Tengo que admitirlo. Me ha hecho ver que... el sur... también existe.
P —¿Será posible el sur?
CH —Mirá, yo creo que sí, pero... no sé. Hoy me vine sin brújula... Después consulto y te contesto, tá?
P —¿Cuál es el legado del sudeste a nuestra cultura?
CH —El pampero.
P —¿Existen diferentes corrientes musicales en América Latina?
CH —Puf. Musicales, económicas, políticas, de lo que quieras.
P —¿Alterna? ¿Trifásica? ¿Continua?
CH —También, también.
P —¿Qué opinás de la corriente de Humboldt?
CH —Es una corriente muy fría y muy interesante, que a través de un océano de pensamientos pacíficos, se abre camino para sumirse finalmente a la influencia arrolladora de las corrientes cálidas del norte.
P —¿Estás hablando de sumisión?
CH —Claro. El principal problema para Latinoamérica no es el FMI y su misión. Es la corriente de Humboldt. Devería ir al revés.
P —Para terminar, un mensaje para América Latina.
CH —Bueno, mi mensaje puede ser éste... o éste.



Plegaria de un cantor



CH—Ojalá que todas estas composiciones que canto estén bien... compuestas.

P—¿Todo esto que cantaste recién?

CH—Sí.

P—(Pausa) Jájájá.

CH—Ojalá que todas estas composiciones sean... buenas.

P—(Pausa) Jájájáá.

CH—Ojalá que sean composiciones... composiciones

P—Mirá, yo te voy a decir la justa: tus composiciones son muy... interesantes.

CH—Ojalá que todas estas composiciones... no estén mal.

P—No. No creo que estén enfermas.

CH—Tengo mucho miedo de componer mal. Me muero. Me sentiría muy conflictuado si compongo mal. Ya no podría salir más a la calle.

P—Lo bien que harías. Yo, por ejemplo, te tiraría con un zapallo.

CH—Si compongo mal, no voy a poder tener más relaciones sexuales.

P—¿Qué sería de tu pobre nariz si componés mal?

CH—Sería un gran... punto negro. Un punto en contra, quiero decir. ¡Qué vergüenza!

P—¿Vergüenza va con dos puntitos sobre la u, no?

CH—No. Va con dos puntitos sobre la efe.

P—Ah, bueno.

CH—Ojalá que mis canciones le gusten a Mario Bataclang.

P—Mirá, la opinión de Mario Bataclang no importa mucho. Al que le tendría que gustar es a Gustavo Cataplung.

CH—Sí. Es muy importante la opinión de Gustavo Cataplung. Sabe mucho.

P—¿Y la de Norberto Flipitiquing?

CH—¡Huy, es cierto! ¿Cómo no pensé en Norberto Flipiting? Especialmente a él tienen que gustarle mis canciones. Es muy influyente Flipiting.

P—Pero seguro, muchacho. Si él dice que está bien, todo el mundo va a decir lo mismo que él. Siempre pasa lo mismo.

CH—¡Putá que los parió! Ahora que me acuerdo, me olvidé de dejarle invitaciones a Norberto Flipitiquing. ¡Qué desastre!

P—¿«Desastre» va con dos puntitos sobre la u, no?

CH—No. Si es «desastre», va con dos ojales.

P—Ah, bueno.

CH—Ojalá que mis canciones satisfagan el gusto

de... de por lo menos unos cuantos.

P—Mejor que les guste a todos.

CH—Ojalá que mis canciones le gusten a varios sectores multitudinarios del pueblo.

P—Para eso, mejor que le gusten a todo el pueblo uruguayo.

CH—No. Quisiera que mis canciones gusten a toda Latinoamérica.

P—¿Incluidas las ciudades que están a orillas del Lago Titicaca?

CH—No. No me entendiste. Yo hablo de la otra Latinoamérica. La que está más... afuera.

P—Ah, bueno.

CH—En realidad, yo compongo para que mis canciones tengan una gran recepción en todos los pueblos de habla hispana.

P—Para eso, mejor que le gusten a todos los pueblos del mundo entero... menos a las ciudades que están a la orilla del Lago Titicaca.

CH—Sí. Eso. Ojalá que mis canciones gusten en... Mercurio.

P—Para eso, mejor que gusten en Plutón. Creo que allí tendrías incluso posibilidades de grabar algún disco.

CH—¡Qué bueno sería! voy a hablar con Tacuabé.

P—El que triunfó mucho en Plutón fue Frank Sinatra.

CH—Ojalá que mis canciones se transporten... en otras galaxias.

P—¿Por qué no te esforzás un poco y hacés que tus canciones gusten en todo el universo, incluidos los agujeros negros?

CH—Es una buena idea. Pero para lograrlo, tengo que cantar con un lenguaje muy... universal. Tengo que hacer canciones universales. Crear un grupo que sugiera ese entorno.

P—Sí. Tenés que hacer letras que puedan emocionar por ejemplo a los habitantes gaseosos de la constelación de Alfa Centauro. Si te esmerás, creo que lo podés hacer.

CH—Y sí. Al final de cuentas, gas más, gas menos, todos tenemos las mismas problemáticas.

P—Claro. Y con la música te arreglás. Le metés sintetizador a todo y chau.

CH—¿Música va con dos puntitos sobre la u, no?

P—No. Va con dos pe sobre la a, como «papá», por ejemplo.

CH—Ojalá que mis canciones le gusten a mi mamá.

P—Ah, bueno.

Mas o menos grama

Jorge «Choncho» Lazaroff



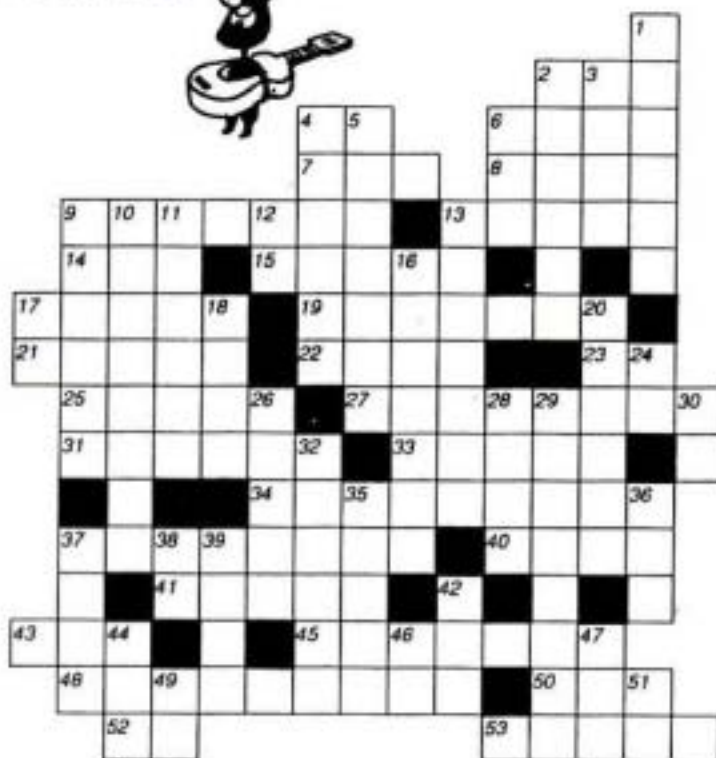
Con este crucigrama le damos la bienvenida a Jorge Lazaroff, cantautor uruguayo que ha compartido en Buenos Aires espectáculos con Leo Maslíah (y que promete visitarnos más asiduamente). En este crucigrama, además de palabras normales hay algunas inventadas, que hemos marcado con un asterisco. Muchas de esas palabras inexistentes en los diccionarios se forman por superposición más o menos original de otras dos que sí existen. Por ejemplo, si la definición dice «vehículo conducido por un muerto hace miles de años» en vez de «automóvil» habrá que escribir «autofósil». Otro ejemplo: «nombre que le dan a Tarzán cuando toca la guitarra» sería la definición de «guitarzán».

Horizontales

2. Nombre de pila de uno de los integrantes del legendario grupo Arcoiris. Al revés es igual.
4. Iniciales de uno de los mejores técnicos de grabación del Río de la Plata. Se llama Carlos Piriz.
6. Nombre de pila de un compositor culto norteamericano de origen ruso. Es famosísimo porque logró consagrar a la primavera.
7. Adverbio de tiempo.
8. Nombre que se le daba a la Dársena Sur. Esta palabra la dice Gardel en el tango «Silbando».
9. Nombre que se da a los músicos cuando se ponen a tocar el sicus.
13. Danza popular de origen polaco. Escribiría con K para dar sensación de arraigo.
14. Apellido de una esposa famosa en la música popular mundial. Al revés es igual.
15. Onomatopeya de las palabras «y señor», pronunciadas por un gallego.
17. Refugio, amparo. Establecimiento en que son albergados algunos músicos menesterosos.
19. Nombre que se da a los músicos que tocan para las masas.
21. Bebida alcohólica cualquiera, deleite de todos los músicos.
22. (Leandro —) Apellido de un político al que se ve que le encantaba andar por el Bajo.
23. Igual que la 54 horizontal.
25. Primer teatro al que hubiera asistido Don Cristobal, el descubridor, si hubiera venido alguna vez a Buenos Aires.
27. Dícese de los animales que no tienen marcas en las orejas. Al revés; juguete sonoro para bebés.
31. Palabras que dice varias veces el cura en el oficio de la misa. Al revés: ligero, superficial.
33. Ciudad de Bolivia, donde se lleva a cabo uno de los carnavales más importantes de América del Sur. Al revés es igual.
34. Nombre que se le da a Tarzán cuando está diciendo mentiras y alguna pavada.
37. Las trompetas, flautas, trombones y oboes antiguos ya ha sido... En mineralogía, grietas muy profundas.
40. Aves domésticas. Al revés, pongo algo fuera de donde estaba.
41. Arma contemporánea. Pánico en todo el mundo.
43. Preposición que indica tránsito.
45. Antes hacía corcheas.
48. Distinguir entre varios a alguien cuya fisonomía estaba olvidada. Al revés es igual.
50. Cantidad de integrantes del dúo Pimpinela.
52. Nombre de letra.
53. Un tonto tocando el oboe.
54. Aumentativo.

Verticales

1. Nombre que se le da a Tarzán cuando toca la tarka.
2. Juntó de golpe en su lugar.
3. Nombre de cierta música popular yanqui difundida en el mundo entero.
4. Conjunto de gente soez, ordinaria. Nombre de una canción de Leo Maslíah.
5. Apodérese de él.
6. Distruido.
9. Manera en que se nombra al músico que también trabaja de mozo.



10. Animalito protagonista de una canción de Silvio Rodríguez, pero dicho en italiano. Dicen que es azul.
11. Abreviatura del título de la canción antibélica más famosa de la Argentina.
12. (Cuarteto EM...) Cuarteto vocal brasileño.
13. Apellido de cantor popular venezolano. También, palabra que se dice cuando se va a largar una zamba.
16. Cueva de osos, donde ensayan Tarragó Ros y Mariana.
17. Contracción.
18. Nombre que se da a cierto color de

- caballo (invertido).
20. Sonata grandota, grandooooota.
24. Lo que dicen que dice el pueblo, a veces, cuando no le gusta algo.
26. Símbolos que determinan la altura, en música.
28. Miro, observo de arriba abajo, en lunfardo.
29. En «El día que me quieras», Gardel cantaba «...hará nido en tu pelo», pero a muchos les sonaba como si hubiera un bicho en su pelo.
30. Forma de pronombre de tercera persona, usada en reflexivo.
32. Pervertido sexual.
35. Sensación que produce sobre el sistema nervioso y en las retinas un conjunto de fotones de determinada longitud de onda (invertido). Rada, por ejemplo es un músico de...
36. (...Branca) Canción folklórica del nordeste de Brasil, grabada por Caetano y Milton. Al revés es igual.
37. (Fernando —) Compositor de obras para guitarra, español. Al revés: (Jaime) Cantor popular uruguayo, contemporáneo, creador de «Adiós juventud», «Retirada», etc.
38. Después de mediodía.
39. Apodos cariñosos de Nebbia y Vitale.
42. Unión Cívica Radical.
44. Instrumento de percusión, tubo de madera con una serie de muescas por las que se frota un objeto de madera o metal. También se lo designa con la misma palabra, repetida.
46. Nota musical.
47. Constrictor (invertido).
49. Forma musical inventada por Les Luthiers, mezcla de candombe y milonga.
51. Sudoeste.

Juegos para gente de mente Nº90. Enero 1987.

(La solución en página 41)

Lazaroff habla de Lazaroff

Yo soy de la generación del '73, de los que somos intermedios entre los del '77 y los viejos intérpretes —nuestros «padres», como quien dice—. De aquella época somos Jaime (Ross), Raúl Castro, Jorge Galemire, Carlos Da Silveira y Bonaldi (Jorge), entre los más cercanos, porque éramos muchos más.

(Entrevista con Sergio Márquez para *Mate Amargo* — 1989).

Es imposible para la gente de mi generación dar una opinión objetiva de Carlos Gardel. Su voz y su guitarra están implícitas en nuestro mundo sonoro desde nuestro nacimiento, como la voz de Carlos Solé o el silbato del afilador, por ejemplo. Eso nos produce una mezcla de respeto, cariño, nostalgia. Tal vez hacia nosotros mismos, individual y colectivamente. Muchas veces he tratado de analizarlo, poniendo en práctica conocimientos, métodos, etcétera y lo único que he logrado es ponerme un poco triste.

(Entrevista con Henry Segura para *El País* — 14/10/79).

Mi formación, para bien o para mal, fue en la música culta. El piano. Pero mis viejos cantaban. Mi viejo cantaba tangos, folklore argentino. Llegó de Bulgaria, muy chiquito. Es uruguayo legalmente y uruguayo en su manera de ser, o sea, totalmente uruguayo. Ellos se conocieron en Solymar. Formaron un grupo que iba a llamarse «Lo Solymareños», pero como estaban Los Olimareños que tenían ya cierta fama, quedaron como Las Voces de Solymar. Ese fue mi primer contacto con la música. Yo trataba de sacar primero eso en el piano y después en la guitarra, que empecé a tocar cuando tenía diez o doce años. Y después vinieron Los Beatles y el canto popular de ese tiempo y la toma de conciencia de algunas cosas y las confusiones durante bastantes años en cuanto a cómo ir haciendo música y todo. Y a mitad de los sesenta se me vino toda la música arriba y hasta la convicción de seguir haciéndola a pesar de que estudiaba arquitectura. Pero la música siempre estaba más presente que otras cosas. Creo que todo eso es parte de mi formación de una manera muy grande, además del conservatorio, más adelante, o del estudio sistemático de composición y de otras técnicas, como las electroacústicas u otras. Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaïdis fueron muy importantes, no solamente a nivel de maestros, sino a nivel general, a nivel de toda la información que debe tener un músico o un artista o un tipo que se dedique a la cuestión artística. Pienso que ellos fueron fundamentales.

(Entrevista con Daniel Viglietti para *Brecha* — 21/4/89).

Ahora que han pasado diez años yo veo a «Los que Iban» como una tentativa creativa muy fuerte y continua. Allí empezamos a mostrar, tanto Bonaldi como yo, que éramos los más viejitos del grupo, nuestro estilo y nuestra manera de decir las cosas. Pero también fue muy importante el sesgo ya muy personal de Trochón, las cosas de Di Pólito y el aporte enorme de Carlos Da Silveira. Se estaba creando todo el tiempo. Y musicalmente teníamos muchas armas para defendernos: la vertiente culta vieja y contemporánea, la vertiente popular, el rocanrol.

(Entrevista con Raúl Forlán Lamarque para *La República* — 24/8/88).

Como solista voy por el larga duración número cuatro, pero yo he participado en otros tantos con «Los que Iban cantando», uno con «Canciones para no dormir la siesta», en Argentina hice algo con «Pajarito» Canzani y el conjunto «Aguaragua»... Aparte de numerosas «ensaladas» y acompañamientos, en total calculo que son unos sesenta álbumes...

(Entrevista con *El Diario* 27/7/88).

Lazaroff habla de Lazaroff

Es que, aunque no se quisiera el rock forma parte de la identidad. ¿Qué pasó, por ejemplo, con el rock de la década del sesenta? Se metió en la música popular uruguaya. Todos los cultores de aquel tiempo poco tiempo después ya estábamos haciendo mezclas. O sea que acá el rock se inserta y forma parte de ese aluvión que hablábamos recién. Lo que yo veo en algunos muchachos, y veo que es una particularidad de la edad que tienen, es que por ejemplo —y lo ví una vez en un espectáculo en la explanada municipal donde yo también actuaba— un grupo exhibe una imagen como violenta, que en el escenario hacen ¡Zaah!, ¡Roarr! (*N. de R: Lazaroff hace gestos de roquero onda heavy, como desarticulándose físicamente*), con una postura bien de otras identidades y después uno de los músicos se baja del escenario y me dice «Opa Choncho, ¿qué hacés, cómo andás, cómo anda tu viejo, está todo bien?» O sea, se transforma en un uruguayo recalcitrante (risas). Y te cuento otro caso, esta vez en el Palacio Peñarol: había en el escenario un muchacho muy jovencito, que se hacía el malo y que le pegaba a los parlantes y fumaba... y después se bajó y estaban los padres que lo habían ido a buscar y le llevaban los equipos.

(Entrevista con Raúl Forlán Lamarque para *La República* 24/8/88).

El cantor es integrante de una sociedad y tiene la obligación moral de reflejarla. Así, generalmente, se transforma en observador, juez, crítico de la realidad. Eso es absolutamente correcto, por supuesto, pero también es imprescindible que el cantor tenga la capacidad de mostrarse, de dejarse ver, de denunciarse a sí mismo, es decir que pase de ser observador a ser observado. A la relación constante de estas dos posturas me refiero. El cantor popular compone sus músicas y letras de acuerdo a las influencias y tradiciones que más han actuado sobre él. Eso es absolutamente lógico (y correcto), por supuesto, pero hay un timbre humano, un calor vital, subterráneo, prepotente e insólito que traspasa por lejos los pequeños límites de estilos, técnicas, procedimientos, etcétera, y que es esencial para que la emoción transmitida sea natural y sincera, nueva y única. A la relación constante de estos dos procesos creadores me refiero.

(Disco «Dos» — Texto del interior de carátula. 1983).

La manera de progresar es en varios sentidos porque son todos lenguajes distintos, y uno los puede acercar o alejar de la manera que crea conveniente. El disco *Tangatos* por ejemplo, es un trabajo que intensifica bastante toda mi vertiente de música culta aunque también imbuído de música popular, ¿no? Es un disco, diría yo, bien de fronteras. Este disco nuevo (*Pelota al medio*) que estoy haciendo es al revés. Es como una profundización hacia un lenguaje sumamente popular, pero no es que haya hecho un descarte, sino que simplemente lo he compuesto de esa manera. Y la profundización musical, ahora, creo va por esa zona.

(Entrevista con Raúl Forlán Lamarque para *La República* — 24/8/88)

...Yo comienzo a decir compulsivamente «el aljibe, el aljibe, el aljibe» no sé cuantas veces. Esto lo copié de una secuencia de la película de Kubrick: *El resplandor*, donde Jack Nicholson, que está en un hotel, escribe páginas y páginas que dicen lo mismo. Generalmente las canciones a mí se me ocurren de cosas que veo en el cine. Ahora, cómo surge *El ojo*, no lo sé. Fue como un sueño. (...) Fue pesadillesco y la canción era y salía algo improvisada, como entrar en un estado muy especial, hipnótico. Jamás me ha ocurrido con otra canción.

(Entrevista con Raúl Forlán Lamarque para *La República* — 24/8/88)



... al empezar a incursionar en esas fronteras entre música popular y música culta, y al empezar a tener conciencia incluso de que eso en el futuro tal vez no deba existir de vuelta, entonces como que dije: «bueno, vamos a volcar todo acá a ver que pasa, o sea... a ver si es tan resistente esa frontera o si es pasible de ser rota».

(Entrevista con Daniel Viglietti para *Brecha* — 21/4/89)

—Buenas noches. Mi amigo (señala la pantalla) y yo tenemos mucho gusto en presentarme. ¿Cómo están ustedes? Nosotros, digo... yo, estoy un poco nervioso, ya que para mí no es nada fácil... no ha sido nada fácil preparar este espectáculo. ¿Saben por qué? Porque yo no soy un músico cualquiera, no soy un músico así no más. Yo soy... yo soy... yo soy un músico de balneario. Eso es lo que soy... Ah, claro, ustedes se ríen, pero no se crean; no es nada fácil ser un músico de balneario.

Fijense: yo vivo en un balneario, habito allí, en esas inmensidades, y al ser músico, y todavía peor, al tener veleidades de compositor, ¿a qué le puedo cantar en un balneario? Allí no tengo campo, tampoco tengo ciudad. Tengo playa. Ustedes dirán: bueno, pero habrá caballos. Y yo contesto: no señores, caballos no hay casi ninguno. Tampoco autos. Pasan más aviones que autos, con eso les digo todo. Entonces, como cantor, en ese caso no me queda más remedio que fijarme en las «chivas». No sé. Puedo hacer una «milonga de la bicicleta que andaba sola». En una palabra, el problema es como siempre sucede, un problema de raíces: yo en mi condición, no tengo raíces en la tierra, no; tampoco tengo raíces en el asfalto, no; yo tengo raíces en la arena.

Si señor.

¿Qué hacer entonces, qué? Me pregunté yo, ante la perspectiva de realizar este espectáculo. ¿Cómo podré cantar yo si no pertenezco ni al campo ni a la ciudad? Entonces tomé el diccionario y busqué por la palabra «etiqueta». Y

allí leí que bueno, que había una música rural y una música urbana, unas canciones agrarias y otras de pavimento, que la gente que vive en el campo hace música de raíz folklórica, que los guardas de ómnibus urbanos, en el caso de ser compositores hacen música de raíz ciudadana. Entonces yo, desde mi húmedo paraje, ¿qué hago? ¿Música de raíz cuadrada? Así fue ya ven ustedes, los problemas han sido muy grandes, pero igual me las ingenié, no crean, para reflejar mi balneario, mi realidad, y ... bueno, entre ola y ola, entre médano y médano, entre truco y truco, con las cartitas sobre la mesa...

(Texto integrante del espectáculo «*Dos*» en donde además de cantar en forma alternada y a «dúo», discutía dialécticamente con su imagen proyectada en una pantalla de cine — 1983)

Ese problema del arreglo hay muchísimos puntos de vista de donde tomarlo. Está el cantor popular que hace los arreglos por sí mismo y está el cantor que recurre al arreglista. En este último caso se produce a veces un choque muy grande, una incompreensión o una demostración de esa frontera que aun existe. Porque el arreglista generalmente sabe escribir, sabe leer, sabe instrumentar, sabe como funcionan los violines con las flautas o los vientos con las cuerdas, por ejemplo, y hace arreglos según sus patrones en cuanto no solamente a conocimiento técnico del asunto sino además a buen o mal gusto y además a estilos, ¿no? Entonces muchas veces se producen una cantidad de cosas contradictorias, y a veces esas contradicciones resultan en cosas muy malas, cosas completamente incoherentes, que hacen que la música popular pierda mucha fuerza o que pierda contenido o que pierda esencia. Y otras veces, al revés, resulta muy interesante como se emboca o se le da en el clavo al asunto, o el arreglista y el compositor charlaron suficientemente antes, entonces se logra un producto interesantísimo...

(Entrevista con Daniel Viglietti para *Brecha* — 21/4/89)

Pantalla: —No, no. Eso es horrible, no es espontáneo.

—Escúchame, queridísimo Laza, yo te voy a explicar: tú tienes que comprender que la espontaneidad está completamente bombardeada todo el



santo día y sobre todo en esta parte del mundo por productos de todo tipo, la mayoría ajenos a nuestra sensibilidad, al revés, que enajenan nuestra sensibilidad y que se nos embute en la cabeza, así como se embute la carne para hacer salame. Consumo, que le dicen. Entonces, la espontaneidad hoy en día para cualquiera que haga algo no es tan fácil de encontrar. La espontaneidad, la libertad, está bastante enfermita, ¿me entendés? Y no es tan sencillo curarla como se asegura por ahí. (Se va la imagen de la pantalla). Agarrar una viola y ponerte a hacer de entrada una melodía repetida más o menos hasta el cansancio por todo el mundo, utilizando sin sentirlo en lo más mínimo fórmulas de acordes y de enlaces que han perdido todo su contenido sensible de tan gastadas, eso no es ser espontáneo, ni sencillo, ni popular, ni nada, eso es ser totalmente cómodo... Hey, ¿dónde estás? ¿Te fuiste?

Pantalla: (aparece) —Disculpá que me haya ido, pero no es cuestión de gastar rollo de película al pepe. ¿Decías?

(Texto integrante del espectáculo «Dos» en donde «Laza» y «Choncho» discutían).

Preguntale al Flaco qué pasa con la revolución que nadie la nombra. (Comentario de Raúl Castro en *Mate Amargo* 5/4/89 indicando que la idea del cuplé de Pepe Revolución vino de esta pregunta que el «Choncho» le hace a través de un tercero). Lazaroff hizo la música del «Cuplé de la gente» y del cuplé de «Pepe Revolución», ganadores a través de la murga Falta y Resto en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas en los años 1988 y 1989 respectivamente.

¿Te cuento una cosa? Cuando nació Andrés, mi padre llegó al sanatorio con cuatro camisetitas de Danubio y le dijo a mi señora, «con esto tenés bastante, cuando se manche una tenés otra de repuesto».

(Entrevista con Guillermo Risso — 1989)

Hago un homenaje a Danubio, el cuadro de mis amores. ¿Sabés que la que le puso el nombre a Danubio fue mi abuela?

(Entrevista con Elbio Rodríguez Barilari para *El País* — 1988, hablando sobre su último espectáculo solista).

Curriculum preparado por Jorge Lazaroff para el 14vo. Curso Latinoamericano de Música Contemporánea — 1986.

Jorge Lazaroff (1950–2065)

Profesor de piano y solfeo de maestra de barrio (Elisa Fusco). Estudiante de Educación Musical y Armonía de Conservatorio Nacional (central).

Estudiante de Composición y Técnicas Electroacústicas con Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaldis (Parque Posadas), de Análisis Musical con Héctor Tosar (Pocitos) y estudios varios de Foniatría, Arquitectura y Botánica.

Alumno de los VII, VIII y IX Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (en distintos países del continente).

Cantor Popular de pura estirpe (de balneario).

Desde su tierna juventud, participó en distintos grupos, interpretando y componiendo distintas músicas. Desde hace tres años se desempeña como solista.

Ha actuado en distintos países de Europa y de América del Sur. Integró el grupo *Los que iban cantando*, con el cual grabó tres discos a lo largo de cinco años de trabajo (1977–1982).

Como solista grabó tres discos (*Albañil*, *Dos* y *Tangatos*), el último de ellos recién editado.



Se desempeña como docente de música popular desde hace muchísimos años (14) con lo cual gana la guita para vivir. Fue docente en los XII y XIV Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y en los I y III Talleres Latinoamericanos de Música Popular. Intervino como arreglador e instrumentista en muchos discos de colegas de la música popular y de música para niños.

Ha sido «músico de teatro», habiendo actuado y compuesto la música de algunas obras.

En 1983 compuso el espectáculo «Dos», donde mezcla el cine y las canciones.

Desde hace dos años se desempeña como «escribidor de notas periodísticas sobre música popular» en medios de prensa uruguayos. Tiene un hijo que se llama Andrés (tres meses y medio), que también es un magnífico ejemplar del balneario (Solyamar).

Trabajo docente



La actividad de Jorge Lazaroff se basaba en una vasta formación y experiencia. A cuenta de futuros trabajos van aquí un popurrí de sus apuntes preparando cursos, algo del material que empleaba para la enseñanza de las dos materias que impartió en sistema de taller (armonía y composición), un diálogo, el temario de un seminario dictado en el XII Curso Latinoamericano de Música Contemporánea (Tatuí-Brasil, enero de 1984) y su quizás más importante artículo teórico titulado «¿?».

Es evidente que la música popular debe comenzar a estudiarse con profundidad. Su importancia es fundamental comercialmente, culturalmente, políticamente. América Latina, en mi opinión, tiene en la música popular el punto más alto en cuanto a recorrer los caminos de una identificación consigo misma.

¿Cómo la debemos estudiar, desentrañar sus verdades? ¿Con los mismos métodos de estudio que se emplean para la música culta, por ejemplo? ¿Aplicando la misma lógica, los mismos razonamientos, los mismos mecanismos de análisis? La manera como desenrollemos sus entrañas debe seguir el MISMO CAMINO que su gestación, su creación, su realización.

Música: ¿lenguaje universal?

Armonía: ¿lenguaje universal? ¿Ciencia exacta, teoría, elemento expresivo?

Sistema tonal: coincide con el auge de la burguesía. Expresión europea imperial. Imperio: homogeneizar culturas.

A medida que uno trabaja en el estudio de la música partiendo del todo (popular y culta), y a medida que uno se va adentrando poco a poco en terrenos problemáticos, en zonas peligrosas, uno va comenzando a cuestionar, o por lo menos a no aceptar tan a ciegas, bases, concepciones y prácticas que consideramos eternas y sin discusión.

Racionalismo: doctrina filosófica cuya base es la omnipotencia de la razón humana.

Rameau: —«Mi fin es el de restituir a la razón los derechos que ha perdido en el campo musical. La armonía se funda sobre un principio natural y original y por lo tanto, racional y eterno. La música es una ciencia que debe tener reglas establecidas, estas reglas deben derivar de un principio evidente y este principio no puede revelarse sino con las matemáticas».

—«Con el avance de la cultura en los distintos rincones del mundo, las tríadas mayores y menores serán los reyes de la música universal».



—«Prefiero la armonía. A la melodía no se le pueden establecer reglas seguras. A la armonía sí».

Ipuche Riva: —«La armonía es la ciencia de la formación de acordes y de su correcto enlace».

Por el contrario:

Rimski-Kórsakof: —«Estas leyes que hoy describo inciden hoy y sólo hoy en mí. Mañana veremos».

Schoenberg: —«La tonalidad, y la armonía anexa a ella, son sólo un estadio histórico de la concepción sonora, de ninguna manera un sistema intemporal de validez incondicionada».

—«Es la síntesis de un estilo de época. La armonía no existe como conocimiento intemporal: existe la armonía de una época determinada».

Koellreutter: —«No es de la obediencia de las reglas y principios de orden tradicionales sino del coraje de transgredirlos que depende la obra de arte».

«Principios de orden y estructuración representan apenas las características de determinado estilo, de la producción artística de

determinada época de la historia de la música, y no son necesariamente aplicables a otro estilo o a la producción artística de otra época»

Paco Bilbao: «La armonía es el chimichurri de la música»

Ustedes están acostumbrados a ver la armonía sólo como un estudio, como una materia que hay que salvar, como un embrollo de notitas una arriba de la otra. Tratemos de distanciarnos un poco, y tratemos de ver la armonía tal cual es. Partamos del oído popular.

Rameau: culto a las 3eras. Acorde como objeto.

1) Funciones principales: I, IV, V («Sabaneando» — «Hasta siempre»)

2) Funciones secundarias: II, III, VI, VII. Relativos y antirrelativos («Una mujer con sombrero»)

3) Dominantes y subdominantes individuales: dom. de II, III, VI, V, IV («Lo que más quiero» — «Inolvidable» — «El tiempo pasa»)

4) Dilatación tonal: préstamo modal, alteración de acordes. («Barrio viejo» — «Garota de Ipanema» — «María, María»)

5) Modulación, etc.: «Here, there and everywhere» — «Y es así» — «Acalanto» — «Penny Lane»)

Guiñadas a las funciones: «Volver a los 17» — «Cualquier coisa» — «Your mother should know».

Ejercicios:

1. Hacer armonías en unos diez enlaces de acordes que suene:

rara, triste, romántica, tétrica, fuerte, moderna, suave, triunfal, operística, rocanrolera, latinoamericanista.

Para bailar suelto/Para bailar apretado

Para jingle: de desodorante/ de chocolate/ de whisky/ de revista Fierro, El Porteño, Gente o Radiolandia.

Para película de: detectives o policías/ aventuras/ hogareñas/ oeste.

Para tocar: como «nene desvalido»/ «superpotente»/ «profesionalmente».

2. Ponerle música a un argumento.
3. Tocar «Yo tengo fe», «Duerme negrito», «Arroró», «My Bonnie», «Marcha Fúnebre», en estilo bossa nova/ folclore argentino/ Silvio Rodríguez/ reggae/ rock/ Johnny Tolengo/ resolución clásica.

4. Hacer melodías en distintos modos, preferentemente re, fa, si, mi.

Re: trabajar con I, II, IV, V

Mi: trabajar con I, II, VII, IV
Fa: trabajar con I, IV, III, VII
Sol: trabajar con I, II, VI, VII
La: trabajar con I, IV, V, VII
Si: trabajar con I, III, V, IV

5. Inventar modos. Elegir grados y componer melodías.

6. Armonizar tres historietas de «Fierro». Completamente disonantes: tonales, modales, dodecafónicas.

Cuando uno aborda el tema composición en música popular aparecen inmediatamente los problemas:

1. la palabra composición se asocia con carrera, cátedra, materia, estudio intensivo, exhaustivo, técnico, teórico (conservatorio), elaboración Racional.

2. composición sencilla, directamente compuesta, sin tendencia a la elaboración consciente excesiva. Más o menos intuitiva, Irracional.

3. muchas veces el 2. tiene, en el proceso cultural de un pueblo o una región, una importancia mucho mayor que el 1.

Ejercicios.

Componer un sketch cómico (tipo Porcel y Olmedo) que contenga un giro realmente dramático (pero MUY dramático realmente). Hacerlo en serio (sin reírse).

Componer seis cuentos «verdes». Reírse a las carcajadas en el momento que se está creando. Reírse muchísimo durante tres minutos antes de comenzar la composición y después de terminar también.

Componer un estudio psicológico sobre la personalidad de uno de los compañeros de clase, resaltando sobre todo su proceder emotivo y físico en el momento de la creación. Hacerlo solapadamente (sin que él te vea).

Componer una tesis científica demostrando que la Tierra no existe. Esta tesis debe tener interludios musicales.

Componer un instrumento de percusión, de viento, de cuerda, de labranza, de riego, de anulación psicológica, de tortura, de liberación nacional.

Plagiando una melodía conocida, componer una letra que hable sobre la inutilidad de la muerte y de los cursos de composición.

Plagiando una melodía conocida, componer una letra que hable sobre la inutilidad de la vida (y de los cursos de composición).

Componer una oración religiosa (tipo Padre Nuestro). Hacerlo seriamente (sin reírse).



Componer una fábula sagrada.

Inventar una religión. Componer un folleto explicando los misterios, los porqués, los personajes, la historia y la filosofía de esta religión. Direccional el trabajo de manera que se noten las conveniencias que le deparará al lector del folleto el adherirse a esta religión. Hacerlo sin reírse (muy seriamente).

Componer un relevamiento musicológico sobre «Vida musical y folclore en Colonia». Hacerlo con el rigor científico que encarna, como tú sabes bien, todo tipo de relevamiento musicológico. Hacerlo en serio (sin reírse).

Componer la planificación de una lucha armada (con datos precisos y fechas ídem, con la instrumentación de las movilizaciones, con lugares estratégicos, momentos de acción, etc, etc, etc.)

Sabiendo que habrá una revolución popular que tendrá éxito, componer la planificación de una contrarrevolución fascista.

Componer una historieta. Dibujarla. Ponerle música. Actuarla.

Componer una «poesía» que no tenga verbos. Componer otra «poesía» que sólo tenga verbos y preposiciones. Componer otra «poesía» sólo con pronombres e interjecciones.

Hacer un jingle para televisión: a) letra y música; b) sucesión de imágenes; c) explicación de la compaginación de las tres cosas por medio de dibujos y diagramas.

Encara a una persona del Curso, hacerle un pequeño reportaje y escribir una nota periodística:

a) del estilo «País de los Domingos» o «Gente» o «Siete Días».

b) del estilo semanario de izquierda

c) del estilo revista especializada

c") oficial

c") «progresista»

Componer un pequeño acto teatral donde intervienen tres personajes: un sofá, una mucama y un caballo. Debe ser no discursivo, con moraleja, pensado para cuatro actores y de no menos de cinco carillas tamaño oficio. Escribirlo a máquina directamente, sin borrar nunca nada.

Componer un informe extenso con demostraciones prácticas sobre «la utilidad y los grandes beneficios a la comunidad que reporta el uso sistemático del producto industrial

denominado CUCHUCHAY». Nunca debe decirse qué es exactamente el CUCHUCHAY. Hacerlo en serio (sin reírse).

Componer y pautar una música para una guitarra y una puerta.

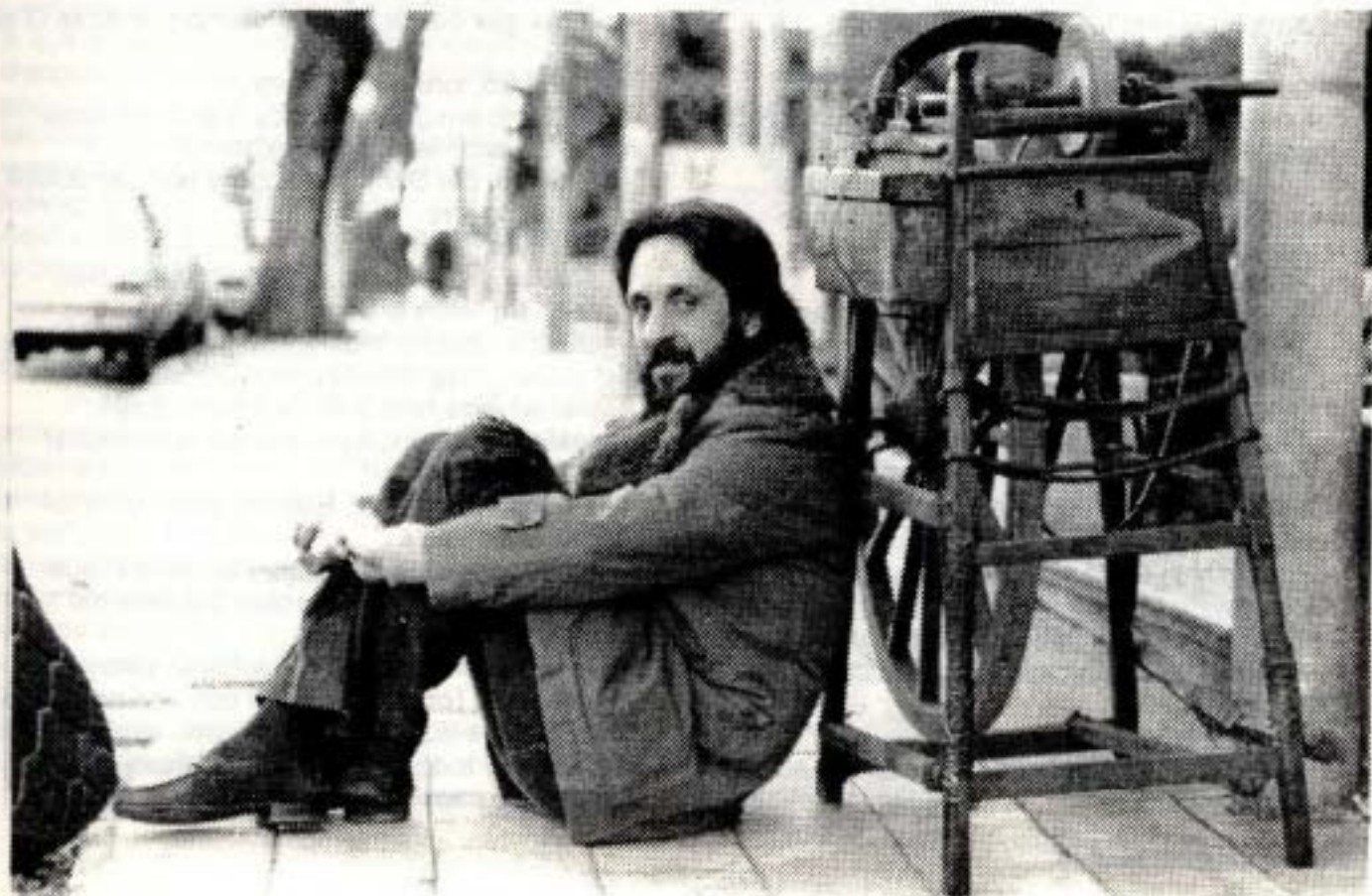
Componer un mapa turístico (con indicaciones de museos, aeropuertos, monumentos, carreteras, caminos, etc.) de una ciudad a fundarse. Hacerlo seriamente (sin reírse). Hacer un prospecto y una fundamentación aconsejando ir a esa ciudad de turismo.

Componer un juego de mesa con fichas (tipo ludo, damas, damas chinas, etc.). Experimentarlo jugando una partida con Conrado o con Coriún. Hacerlo en serio (sin reírse).

Componer un juego con cartas. Hacer una demostración en el pizarrón.

Componer cinco o seis ejercicios de gimnasia, completamente desconocidos y revolucionarios. Componer un informe sobre las diferencias esenciales que existen entre ésta gimnasia, la gimnasia sueca y el yoga. Demostrarlo prácticamente.

Componer una serie de programas radiales, imaginando que se irradiarán en un horario determinado (por ejemplo, de 8 a 12, o de 18 a 24 hrs.). El concepto de esta programación debe estar de acuerdo con lo que uno sueña como ideal para una emisora de radio. Ensayarlo e interpretarlo (solito).



Diálogo armónico

—Hola.
—Hola.
—¿Tú sos Juan Felipe Ramón?
—Sí. Soy yo. ¿Qué querías?
—Mirá, yo vengo a aprender armonía contigo.
—Bueno, ¿y por qué?
—Porque yo solamente sé 76 acordes y además no tengo idea de la relación que tienen entre ellos. No sé lo que sé.
—¿Qué acordes usás?
—Mirá... por ejemplo lam, MiM, rem, SolM, DoM, FaM, y uno que va en la segunda ceja igualito a Fa M pero no sé cómo se llama. Es con los dedos juntos.
—¿Nada más!?
—A veces me equivoco y la guitarra me suena rarísima, porque pongo posiciones que no existen.
—¿Qué vergüenza! Comprendo tu preocupación.
—Sí. Estoy desesperado. Esos acordes que sé sólo me sirven para tocar algunas cosas. Además no sé sacar canciones. Yo qué sé. Debe haber alguna ley que regule todas esas cosas. Por favor, ayudame. Tenés que ayudarme, por Dios.
—Vos disculpame, ¿no?, pero ¿Cómo te animás a tocar y cantar sin saber por qué se relacionan el lam con el rem? ¡Qué careta, loco!
—Sí, perdoname. No sabía lo que hacía. Ayudame, ¿tá? Tengo tiempo y dinero. Ya compré dos cuadernos pentagramados de 200 hojas. Sé que la armonía es una ciencia muy difícil y complicada, pero estoy dispuesto a hacerlo. Tengo memoria y voluntad. Tengo rapidez en los dedos, tengo disciplina y...
—¿Tenés oído?
—Sí, tengo dos, ¿por qué me lo preguntás?
—¿Tenés buen gusto?
—Sí, creo que sí. Distingo perfectamente un churrasco de un helado de cereza...
—¿Te gustan los caramelos blandos?
—...Sí... Claro que sí...
—Bueno, andá a la esquina y comprate una bolsita. Y volvé. Yo voy a reflexionar.
—Aquí están. Tomá.
—Gracias. Podés servirte. Mejor lleváelos todos, a mí no me gustan... Mirá, he estado meditando y bueno, he decidido aceptarte como creyente... digo, alumno.
—¡Gracias, gracias, gracias!
—Ahora tenemos que hacer un pequeño acto simbólico.

—¿Qué tengo que hacer? ¿Formar acordes de tres notas o de cuatro?
—No. Tenés que jurar sobre este libro de cifrados que tengo aquí.
—¡Oh, qué veo! El famoso libro de cifrados, el paradigma de la eternidad, la iluminación del mundo sonoro, la concreción del sueño de todo figaro, la oportunidad extra musical que sólo nos brinda el libro de cifrados...
—Parála, loco. No digas más bobadas. Poné la mano sobre el libro.
—Bueno, la pongo... Ya está.
—¿Jurás que los acordes mayores y menores son las bases eternas de la armonía?
—Sí. Lo juro. Claro que lo juro.
—¿Jurás que las alteraciones que aparezcan en los acordes habrá que justificarlas dentro de los acordes mayores y menores pese a tener que hacer un cifrado de 22 números para que ello ocurra?
—Lo juro, claro que lo juro.
—¿Jurás por San Zamacois que los acordes de cuatro sonidos tienen que seguir indefectiblemente el orden de las terceras, y si no lo siguen, tenés que hacer todo lo posible por ordenarlos en terceras, pase lo que pase?
—Sí, lo juro, claro que lo juro.
—¿Jurás recibir con beneplácito y fervor todas las innovaciones armónicas venidas desde Europa o desde su prolongación cultural, los Estados Unidos?
—Lo juro, claro que lo juro.
—¿Jurás que desde hoy por siempre le dirás G al sol?
—Sí, lo claro, juro que lo claro.
—¿Jurás no ensuciarte nunca más tus manos haciendo acordes que no existen?
—Sí, lo juro, por San Zamacois y por San Jobim, claro que lo juro.
—¿Qué has dicho?
—...Que lo juro por San Koellreutter, por San Schonberg, esos grandes armonistas.
—¿Qué has hecho, blasfemo? ¡Has nombrado a Schonberg, ese satanás, ese Diabolus en Armonía! ¡Has nombrado a Jobim! ¡Esos desestabilizadores, esos anarco-armónicos!
—...Pero maestro...
—¡No digas más nada. Esto ha sido el colmo! Ahora vas a ver.
—Pero maestro, perdóneme. No sabía lo que decía... ¡No me deje a merced del caos del sonido!
—¡No tengo más remedio que hacer ésto para que sanes! ¡Tomá! (y le pegó con una armónica en la cabeza durante 4 años —con exámenes en diciembre y todo—, hasta que al alumno no le fue posible cantar ni una mínima blue note).

«Música popular: olla podrida»

Charla (2 horas)

Música Popular: ¿A qué nos referimos?

Contemporaneidad. Producto cultural.

Arraigo.

La música con «alegría». La música con alevosía. La música con relación a: cada hecho histórico; cada momento histórico; cada momento cotidiano; cada situación específica; cada lugar específico.

Consumo musical

De museo; de boxeo; de liceo; de buceo.

Consumición del pasado como forma de frenar el futuro. Difusión.

Difusión de «recetas».

«Yo no comprendo lo que vos hacés»

Desafío del creador. Creador como integrante de una sociedad.

La música no es un lenguaje abstracto.

A qué le llamamos «contemporaneidad».

Vanguardia y música culta. Vanguardia y música popular.

Música culta y música popular: límites, fronteras, reconocimiento de límites, línea media y línea del talweg, límites naturales y artificiales.

Aquí y ahora: papel del músico popular frente a lo contemporáneo.

Música Popular: Producto cultural.

Producto «cultural». Producto gutural

Importancia del «sistema». Europa y su

prolongación cultural: EE.UU.

Música popular blanca; MP negra; MP gris; MP rosadito verdosa; MP al tono; MP al modo; MP a la serie; MP a las brasas.

Música Popular al servicio de la imposición cultural metropolitana.

Música es «eso». Y si escucho algo que no sea «eso», entonces «eso» no es música.

Códigos.

Actitudes de vanguardia: sana; envidiada; equivocada; estúpida.

¿Qué hago yo pa'saber de donde soy?

Ingredientes de una torta. Latinoamérica:

multiplicidades varias.

Música popular dentro, fuera y al costado de «la cultura» (con K también puede ser).

«Hacia». Flechitas que van y que vienen. «No hay posibilidades de ir pa'delante yendo p'atrás».

Arraigo

Penetración de la MP. Incidencia en el hombre común.

«Universalismo». «Regionalismo y nacionalismo». ¿Bach es «universal»? Bach y su carrito. Cosas de Juan Carlos Paz.

Mecanismos comerciales. Las generaciones de Pepsi. El milagro de Los Beatles.

Mercado: continuidades y rupturas.

Violeta Parra y Gilbert Favre. Boomerangs.

Multiplicidad de: tradiciones; músicas indígenas; músicas criollas; invasiones de músicas de mercados metropolitanos.

Lo latinoamericano: ¿existe? ¿debe existir?

Concepto de inevitabilidad histórica.

Necesidades por auto defensa.

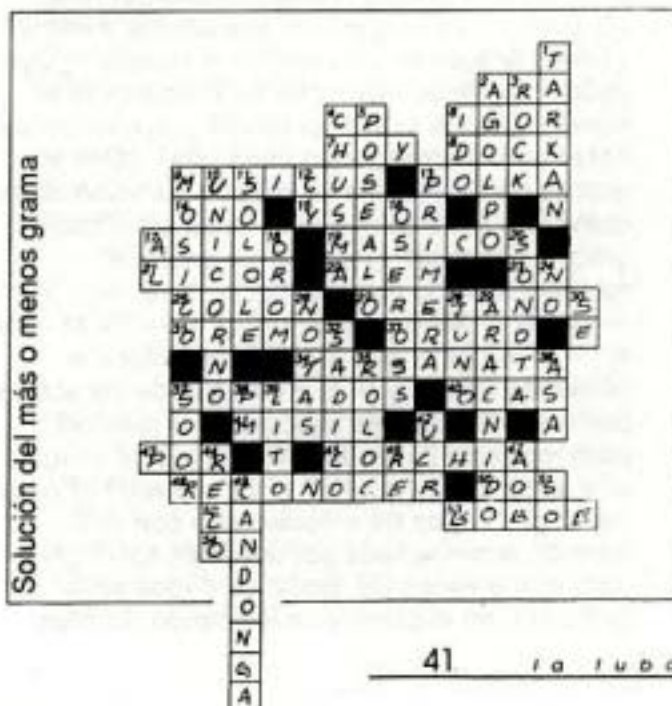
Antropofagia cultural. Opciones.

Música Popular: olla podrida

Algunas recetas culinarias. Las recetas culinarias dependen de la mano, el buen gusto y la imaginación de las cocineras. Las recetas culinarias no sirven para nada.

Mezcla de arena y porlan.

Mezcla de museta y de mimí.





Cuando un músico va y dice: *Pah, loco, tengo que aprender armonía*, ¿piensa que va a ir a aprender una ciencia exacta? ¿Desde qué punto de vista la va a aprender: aceptando y engullendo reglas o midiendo y comparando emociones? ¿Piensa que va a reunirse con un elemento expresivo de la música? ¿Con un elemento teórico? ¿Es un elemento expresivo? ¿Por qué? La armonía tal como la concebimos en occidente: ¿Es un lenguaje universal? ¿Tiene un concepto uniforme universalmente? ¿Es posible encarar el aprendizaje de la armonía completamente separado de todo el fenómeno musical (composición, instrumentación, realidades tímbricas, contrapunto, etc.)? ¿Sabe que muchos textos oficiales de armonía la definen como «la ciencia que estudia la correcta formación de los acordes y su correcto enlace? ¿Correcto qué? Cuando el músico que va a aprender armonía es un músico popular: ¿Va a aprender la religión de la armonía culta para sacarse el polvo de lo popular? ¿Piensa que va a aprender armonía *en serio*? ¿Puedo seguir preguntando?

Al poner la mano sobre el piano o la guitarra, distraídamente y sin mirar, y sin querer, produce una simultaneidad (un acorde) rara: ¿Ud. nunca se preguntó si ese acorde *existirá*? ¿Cómo le suenan los acordes al músico? ¿Oye cada nota del acorde? ¿Le da importancia a alguna de ellas sobre las otras? ¿Oye todas las notas pero diferenciando cada una? ¿Oye el acorde como una pila de notas o como un objeto, como una cosa sola, que tiene su significado único y especial? ¿Por qué se asocia el romanticismo, lo romántico, con un enlace Sol M — Sol m — Mi m o también Sol M — Re M — Mi m — Si m? ¿Por qué si al mismo enlace le ponemos Mi m 7 y Si m 7 en lugar de los acordes perfectos también se asocia con *lo romántico* pero *moderno*? ¿Alguna vez alguno se imaginó una armonía sin tocarla? ¿Por qué (sí)? ¿Por qué (no)? ¿Es capaz de emocionarse con una canción acompañada por una nota sola? ¿Nunca notó que a veces Ud. pone los dedos en la guitarra o en el piano y va formando acordes

pero NO desde un punto de vista musical, ni siquiera siguiendo fórmulas o estereotipos, sino como puro entrenamiento y costumbre física y muscular? ¿Nunca se confundió y pensó: *estoy haciendo música en este momento*?

¿Qué piensa el músico sobre los acordes? ¿Que todos son mayores y menores? ¿Que todos los acordes de séptima son *dominantes de*? ¿Que los acordes mayores y menores son *lo más importante y la base fundamental* de la armonía? ¿Que los acordes mayores y menores no sirven para nada? ¿Que la *moda y lo que queda bien* hoy en día es rellenar todo con acordes de novena, oncenena, trecena, quincena, mensualidad, etc.? ¿Por qué? ¿Piensa que sabiendo 260 acordes es más músico que sabiendo 48? ¿Por qué? ¿Piensa que lo *uruguayo o lo latinoamericano o lo comprometido y revolucionario* es usar enlaces melódico—armónicos del tiempo de ñaupá? ¿Del tiempo de Vivaldi? ¿Sabe que «El Verano» de «Las 4 Estaciones» de Vivaldi es en julio y agosto? ¿Sabe que aquí, en esta región, en julio y agosto hace un frío tenebroso? ¿Por qué se copian y mistifican las armonías de los últimos compositores ingleses y yanquis y por qué se dice que eso es *de avanzada*? ¿Por qué esas armonías son las únicas de moda y *las que están bien*? ¿Saben que Frank Zappa utilizaba esquemas armónicos inspirados en armonizaciones de Edgar Varése a principios de siglo? ¿Sabe que esto fue declarado por el propio Zappa? ¿Sabe quién fue Varése? Saben que Weather Report en realidad suena armónicamente a Brückner en un 120 %? ¿Saben que Brückner es un músico culto de principio de siglo? ¿Saben que mucha gente dice que era un plumazo? ¿Sabe Ud. qué lenguaje armónico utilizan Silvio Rodríguez, Manuel Capella, etc.? ¿A qué revolución pertenece Silvio Rodríguez si lo miramos del punto de vista armónico: a la revolución cubana o a la revolución francesa? ¿Quién es más rico armónicamente: Pablo Milanés o Camilo Sesto? ¿Por qué? ¿Quién es más rico: Numa Moraes o Julio Iglesias? ¿Con respecto a qué? ¿Notó la

decadencia armónica que implica el trabajo de Quilapayún o del Cuarteto Zupay o de los guitarristas que acompañan a Mercedes Sosa o la de todos los mediocres grupos que los imitan a lo largo de toda Sud América? ¿Sabe por qué es decadente? ¿Contó Ud. con los dedos de su mano cuántos compositores de la música popular uruguaya tienen verdadera riqueza, valentía, interés, identidad, perfil, personalidad armónica? ¿Pensó Ud. qué aburrida sería la música popular latinoamericana contestataria si la miramos únicamente desde el punto de vista armónico (pa'no seguir hablando)? ¿Es Ud. de los que tiene la manía de ponerle a TODAS las canciones que canta, no importa el estilo que sea, acordes de Bossa Nova? ¿Le importa que lo tutee?

El lector: No, para nada.

Bueno, gracias.

¿Qué te parece el Himno Nacional desde el punto de vista armónico? ¿Es efectivo, es bueno, es? ¿Por qué? ¿Sabe el músico lo que significa tonalidad? ¿Sabe lo que tonalidad implica históricamente? Sabe lo que representa y a qué clase representa en el desarrollo de la música europea-occidental-cristiana y burguesa? ¿Sabías vos que las elecciones son parte del fundamento ideológico de la dominación de la burguesía? ¿Pensás que la tonalidad existió desde siempre y que viene desde los comienzos de la música del mundo, como una ley eterna? ¿Los egipcios, eran tonales? Si no pensás así: ¿Qué había antes? ¿Qué hubo después? ¿Qué pasa ahora? ¿Sabe el músico lo que es la armonía modal? ¿Existe eso? ¿Sabe por qué no lo sabe? ¿Sabés por lo menos lo que es la música modal? Claro, claro lo sabés porque lo aprendiste en el conservatorio (que no significa en última instancia que lo sepas), pero, ¿sos capaz de sentirlo, de *oirlo*, de diferenciar música modal de música tonal? ¿Sabés por qué no lo supiste nunca? ¿Sabés que el apogeo de la tonalidad en la Europa *culta* coincide con las x y tantas aculturaciones de algunas zonas de América Latina? ¿Sabés que, hablando del Río de la Plata, en esas aculturaciones interviene la Europa tonal, la Banda Oriental charrúa y cimarrona y la Montevideo colonial y de esclavatura negra? ¿Sabés que de esa sopa provienen nuestras canciones folclóricas? ¿Sabés realmente lo que es folclore? ¿Te parece que una sucesión de acordes La M — Re M — Mi M, siempre significa expresivamente lo mismo en el folclore que en la música culta europea? Se dice que América Latina es blanca solamente en 1/3: ¿Sabe el músico cuáles son las otras 2/3

partes? ¿Sabe que 2/3 es más que 1/3? ¿Mucho más? ¿Dónde están esos 2/3 en la concepción y emancipación armónica? ¿Tienen que estar? Si te pidiera un análisis armónico de ciertas músicas del norte argentino o de antiguas músicas del altiplano (no me refiero al folclore *for export*, sino a la otra música, la desafinada (?), la mal cantada (?), la pobre (?), la que utiliza cosas exóticas (?), si te pidiera un análisis armónico de esta músicas, ¿cómo lo harías? ¿De dónde partirías? ¿Utilizarías el mismo concepto que para analizar una sonatina de Clementi? ¿Qué dirías tú, músico en ciernes, si te ponen a escuchar música hindú y lo que tú escuchás, entre otras cosas, son pasajes de La M a Mi M, de Fa m a Si m, de Do m a Mi? Pensarías: ¿Así que esto es lo hindú? ¿Qué pensaría un músico si se topa con una tribu del Congo Belga (esa zona ya no se llama Congo Belga, pero sigue perfectamente colonizada por belgas, etc.) reunida en torno a un asado con chorizos y tocando la guitarra y cantando sucesiones de acordes mayores y menores con vidalita referidas a la caza de los leones? Pensarías: ¡Mama! Cuando se escucha el *candombe* en la calle y su sonoridad de 4 tamboriles: ¿Hay armonía? ¿No hay? ¿Por qué si son 4 instrumentos sonando a distinta altura? ¿No es eso armonía?

¿Alguna vez pensaste en la real importancia del timbre dentro de la armonía? ¿Pensaste que armonía y timbre, armonía y articulación, armonía e intensidad, armonía y ritmos, armonía y estilos, armonía y códigos, armonía y carácter, armonía y espacialidad, armonía y velocidad, son inseparables? ¿Que dependen totalmente una del otro? ¿Que la armonía sin todos estos elementos es de una relatividad pasmosa? ¿Alguna vez el músico pensó en un coro de iglesia cantando algunas piezas de ese estilo con algunas consonantes sonoras en lugar de cantarlas con vocales, como se acostumbra? ¿Sabés lo que sonaría? ¿Te imaginás qué pequeñas quedarían las prohibiciones de quintas y octavas paralelas frente al gran despelote sonoro? ¿Sabés que ni se oírían siquiera? ¿Te das cuenta que la armonía depende del estilo y del tiempo histórico? ¿Alguna vez pensaste que hoy en día, por ejemplo, en la música popular uruguaya se utiliza en proporciones alarmantes un estilo de *armonía* completamente copiado y externo? ¿Te das cuenta de la contradicción que implica a veces estar cantando una canción libertaria y latinoamericanista, pero que en sus elementos internos es la mismísima entrega y la sumisión más absoluta justamente a los



esquemas y a la cultura imperial?

¿Sabe que una longitud de onda cuadrada a mayor velocidad se transforma en otra cosa?

¿Sabe... perdón... ¿sabés qué es una longitud de onda cuadrada o sinusoidal o triangular? ¿Sabés cómo se compone un sonido? ¿Qué importancia tiene eso en relación con la armonía? Resulta que un sonido está formado por una serie de armónicos; por ejemplo, si yo toco el sonido Do, sus primeros armónicos son el Sol y el Mi además de las repeticiones del Do. Con este criterio físico se conforman los acordes mayores y se los toma como verdades absolutas y leyes naturales, pero, ¿Por qué se llama acorde de Do M cuando tenemos la simultaneidad Mi — Sol — Do, con el Mi abajo, si los armónicos primeros de la nota Mi son Si y Sol?

¿Sabés que posteriormente se demostró que los armónicos que forman un sonido recorren toda la gama de alturas? ¿Sabías que la teoría de los armónicos con predominancia de la 5a. y la 3a. fundó todo el edificio de la armonía tonal? ¿Sabías que ese edificio coincide con la época del racionalismo en Europa? Sabés qué es el racionalismo? ¿Te parece importante saber

qué es el racionalismo? ¿Tenías noticias de que Europa Occidental divide la escala en 12 sonidos supuestamente iguales? ¿Sabías que otras civilizaciones dividen una frecuencia de su doble en 23 ó 24 *escalones*, y que no siempre tiene la misma distancia entre uno y otro? ¿Sabías que algunas culturas del altiplano usan solamente 4, 5 ó 6 separaciones? ¿Te parece importante esto para tus consideraciones sobre la armonía? ¿Qué pasa si trabajo por ejemplo con cintas magnéticas, superponiendo por medios electrónicos una cinta de una orquesta de 40 músicos tocando *Bésame mucho* (primer sonido), más otra de una banda de rock and roll tocando *Popotito* (segundo sonido), más una tercera de Julio Pinto cantando *Pedirle peras al olmo* (tercer sonido)? Si tomamos a la armonía simplemente como *simultaneidad sonora* (tres, cuatro, cinco, mil sonidos), también podemos considerar, trabajando electroacústicamente, que cada cinta o canal es UN sonido (a pesar de que haya muchos sonidos internamente) y al superponer tres o cuatro canales, no estoy en realidad realizando una armonía de canales de grabación y de sonoridades de cada canal que, grabados, son sólo tres o cuatro *sonidos*? El amaneramiento armónico, las falsas teorías, la dependencia estúpida de esquemas infernales, el concepto colonizado y pequeño que tenemos de la armonía, y la armonía tonal son un árbol frondoso y maligno que nos oculta nuestro propio sol, cielo y estrellas.

Los lectores: Bueno, no te pongas denso.

¿Les parece pesada esta frase?

Los lectores: ¡¡Sí!!

Bueno, disculpen.

¿Cómo compone el músico la parte armónica? ¿Cómo la piensa? ¿O no la piensa? El compositor ¿sabe lo que está haciendo realmente cuando armoniza? ¿Sabe qué notas está utilizando en tal o cual pasaje? En caso de que no piense, ni sepa, ni sienta: ¿qué hace? ¿Pone los dedos en la guitarra y deja que *la espontaneidad* lo lleve? ¿No se da cuenta que la *espontaneidad* lo lleva casi siempre para el mismo lado? (¡Gill!) ¿Alguna vez un candombero compuso un *candombe* imaginando una **ARMONIA DE TIMBRES**, en lugar de imaginar un enlace de Mi m — Si 7a o Mi m — Re, como ocurre tan habitualmente? ¿Alguna vez a algún rockero se le ocurrió componer alguna pieza pensando en el efecto armónico-tímbrico-rítmico que pueden causar tres bajos eléctricos solos, quitando la guitarra eléctrica y su maravillosa *espontaneidad* del solo de cuatro minutos y medio haciendo siempre la misma gimnasia

dactilar? ¿Alguna vez compusiste un tema prescindiendo del recurso de la armonía?
¿Alguna vez compusiste 10 temas prescindiendo del recurso de la armonía? ¿Por qué no? ¿Cómo utiliza el músico el recurso de la armonía?
¿Como pretexto de *vestir* una melodía? ¿Como apoyo rítmico? ¿Como pasatiempo físico?
¿Como la única forma de tocar la guitarra y cantar? ¿Como masturbación intelectual de buscarle cuatrocientos mil acordes a un pasaje melódico de tres compases?

¿Nunca te distes cuenta que a veces, en un pasaje armónico, para ser verdaderamente contundente, conviene poner un simple acorde mayor o menor o un simple intervalo de dos notas y no andar bobeando por el brazo de la guitarra *inventando* la pólvora?

El intérprete vocal, ¿piensa en la sucesión de acordes para darle expresividad a su canto? Si no lo piensa: ¿lo siente? ¿Existe una línea de interés emotivo entre la voz de una persona, su manera de interpretar y el acorde que está haciendo, que está oyendo? ¿Significan algo para la interpretación los cambios de acorde, las apariciones de extrañas armonías, la repetición de esquemas re-trillados? ¿Nunca se fijaron cuando canta Eduardo Mateo, cómo abre los ojos a veces o mueve desesperadamente las cejas porque está introduciendo una nota nueva o un pique determinado en un pasaje armónico? ¿Nunca se fijaron el Leo Maslíah (a pesar de que se trabaja una *inexpresividad*) cómo levanta las cejas y se le ponen las orejas coloradas cuando viene el cambio de elementos armónicos en *Duérmete potrillo*? ¿Nunca notaron cómo se goza el tipo? ¿Por qué todo el mundo estira el cuello cuando cantando *Adiós juventud* viene la parte que dice *no puedo esconder las canas* (exactamente cuando dice canas con toda la expresividad armónica y melódica qué sucede en ese momento)? ¿Hay diferencias entre *cantar* una armonía y *sentir* una armonía? ¿Por qué las cantantes del grupo Travesía *cantan* solamente las hermosas armonías que inventan? ¿Por qué los murguistas cantan como si les fuera la vida en armonizar ese acorde que parece que fuera masa tangible de tan potente? ¿Por qué el impacto es tan *vital* en el segundo caso y tan *bonito* en el primero? ¿Sólo por el tipo de acordes que forman? ¿Sólo porque la canción y el estilo son distintos? ¿Implica eso que no pueda ser vital y bonito en los dos casos?

¿Qué pasa cuando un músico quiere orquestar, instrumentar algo: oye la armonía como ciencia de superposición de sonidos o la oye tímbricamente? ¿Se la imagina



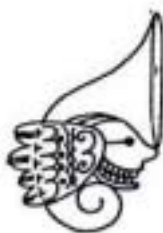
tímbricamente? ¿Contrapuntísticamente? ¿Se imagina el color que puede dar una orquestación junto a la tímbrica de la voz de un cantante o una cantante? ¿Instrumenta *como le enseñaron*? ¿Cómo le enseñaron? ¿En base a qué métodos o sistemas o reglas para *oír* la armonía para una instrumentación? Cuando está instrumentando: ¿Prevé cómo va a sonar armónicamente, verticalmente, o solo piensa que *aquí puede entrar tal instrumento*, sin reflexionar cómo va a quedar la simultaneidad?

¿Sabías que así como estás condicionado a comer sólo «Champú Johnson's» o a alquilar una heladera «Bridge», también estás condicionado a lavarte el pelo con determinados enlaces de «I, IV, VI, VII, V y X grados de la escala»?

Eh?

Asamblea, 6/12/84
La del Taller N°1, 12/84

¿No serán zambas?



vaca —Me despido de tí para nunca ya más; vencí tus memorias, perdí tus encantos, (discretos encantos) que mal me engañaron y hoy ya no están.

Me hiciste infeliz, me hiciste soñar con mundos redondos, (dichosos, golosos y eternos) tan fuera del mundo, tan inconcebibles y contradictorios que yo los creí.

Tu amor fue un amor lejano y distante perdido y podrido en la inmensidad. Tu amor no fue amor, fue pose, fue cuento egoísta, (teoría e instante), proyección de amor que no sabía dar. Me hiciste un poco ingenuote...

yo vaca —Je, je, je, je,...

vaca —... me hiciste pensar que el centro eras vos y en vos se acababa,

yo vaca —je je je je je je je je...

vaca —... lo demás no importaba, qué poco (qué poco) importaba, aunque aseguraras que no eras así!! Me despido de tí, adiós...

yo vaca —adiós...

vaca —... adiós Lazaroff,

yo vaca —chau...

vaca —... amigo fantasma ya no te compadezco, ya no pertenezco a tu canto fantasma. Te has

yo vaca —muerto

vaca —y hoy el cantor se asomó. Y te agradezco por todos tus conocimientos de armonía tradicional.

Pocho —El único laburo fácil que tuviste en tu vida.

yo vaca —je je je je je je je je je...

EDICIONES TACUABE
PRESENTA:



BICICLETA AL MAR

El primer L.D. de
Javier Cabrera y Julio Brum

En Diciembre en todas las disquerías



LA BARRACA

café

de jueves a sábados
con la mejor
música uruguaya

Tel.: 48 47 80

Defensa 1741

esq. Daniel Muñoz



Fonografía individual

«**Albañil**». Ayuí, disco y cassette, A/E 20 y A/E 20 K, grabado (grabado y mezclado) entre diciembre de 1978 y abril de 1979 y editado en 1979.

Albañil (Higinio Mena y Jorge Lazaroff), *El afilador* (letra: Mercedes Rein; música J.L.), *Milonga del caminante* (Victor Lima), *Cuando me muera* (L: M. Rein; M: J.L.), *Candombe para cantar* (L: Victor Cunha; M: J.L.), *Y es así* (Jaime Roos), *Chivo que rompe tambor* (Moisés Simons, adaptación de J.L.), *Bares* (L: Nicolás Guillén; M: J.L.), *Con este amor* (María Claro, J.L. y Jorge Bonaldi), *Una guitarra en la noche* (L: M.Rein; M: J.L.), *Cáliz bento* (Folklore brasileño, recop.: Tavinho Moura), *Coplas de 'El Paraguay'* (folklore uruguayo, recop.: Lauro Ayestarán), *De bien adentro* (L: M.Rein; M: J.L.).

«**Dos**». Ayuí, disco y cassette, A/E 34 y A/E 34 K, grabado entre setiembre de 1980 y diciembre de 1982 y editado en 1983.

El corso (L: Raúl Castro; M: J.L.), *Jugando a las escondidas* (L: R. Castro; M: J.L.), *Ley de probabilidades* (L: J.L. y R. Castro; M: J.L.), *El rengó Zamora* (L: J.L.; M: H. Mena y J.L.), *Ahí mar nomás* (L: R. Castro y J.L.; M: J.L.), *Hoy sopa hoy* (L: J.L. y R. Castro; M: J.L.), *De generaciones* (J.L.), *Corriente* (J.L.), *Dos* (J.L.), *Barbaridad* (J.L.), *Baile de más caras* (L: R. Castro y J.L.; M: J.L.).

«**Tangatos**». Ayuí, disco y cassette, A/E 46 y A/E 46 K, grabado entre diciembre de 1984 y abril de 1985 y editado en 1985.

¿No serán zambas?, *Chichita del Iguazú*, *El socio de Vardalo*, *La cuerda*, *Faltan gatos*, *Etcétera*, *El ojo*, *Qué negocio*, *Dame un mate*; (todas de J.L.).

«**Pelota al medio**». Orfeo, disco y cassette, 909448, grabado en 1988 y editado en 1989.

La pelota al medio (J.L.), *Querida Batandalia* (J.L.), *Dejate de artesanías* (L: R. Castro; M: J.L.), *Nene* (Guillermo Lamolle), *Llorando Estela* (J.L.), *El Perico Alcasotro* (H. Mena), *Por los barrios* (L: José Morgade; M: autores varios), *Progresos nocturnos* (J.L.), *Terronazo 1 Aperiá 0* (J.L., sobre cuento de Julio César Castro), *Cuplé de la gente* (L: R. Castro; M: J.L. con cita de Violeta Parra), *Expreso* (J.L.).



Canciones editadas con «Los que iban cantando»

«**Los que iban cantando**» (primer fonograma). Ayuí, disco y cassette, A/E 14 y A/E 14 K, grabado y editado en 1977. Edición argentina: La Cornamusa, disco y cassette, E/026 y C-2026.

Los que iban cantando (Cisce Maia y J.L.), *Darle vuelta* (Mercedes Rein y J.L.), *Albañil* (H Mena y J.L.)

«**Los que iban cantando**» (segundo fonograma). Ayuí, disco, A/E 16, grabado y editado en 1978.

Ciertas canciones (Circe Maia y J.L.), *Con este amor* (María Claro, J.L., Jorge Bonaldi).

«**Juntos**». Ayuí, disco y cassette, A/E 28 y A/E 28 K, grabado entre setiembre de 1980 y agosto de 1981 y editado en 1981.

Baile de más caras (R. Castro y J.L.).

«**Enloquecidamente**». Ayuí, cassette, A/E 63 K, grabado y editado en 1987.

Distracción (J.L.), *Progresos Nocturnos* (J.L.), *Reflexiones nocturnas* (J.L. basado en un fragmento de *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano).

Como integrante de Patria Libre:

Buscando camino y luz («ensalada» de distintos intérpretes). América Hoy, disco, LOF editado en 1974.

Como intérprete junto a Canzani y a Pegui:

—Carlos Canzani: *Aguaragua*. Ayuí, disco, A/E 3, grabado entre mayo de 1973 y noviembre de 1974 y editado en 1974.

—C. Canzani: *Algún día*. Ayuí, disco, A/E 7, grabado entre diciembre de 1974 y agosto de 1975 y editado en 1975.

—*Tiempo de cantar*, volumen 1 («ensalada» de distintos intérpretes). Ayuí, disco, A/E 5, editado en 1975.

—*El disco de Pegui*. Ayuí, disco y cassette, A/E 11 y A/E 11 K, grabado y editado en diciembre de 1976.

Y numerosos fonogramas como intérprete junto a otros colegas.

Baile de más caras

Raúl Castro — Jorge Lazaroff



¹ Quién hizo sonar nuevamente ²
³ el viejo tambor destemplado ⁴
⁵ en manos de quién fue encendido ⁶
⁷ aquel redoblante apagado. ⁸

¹ Quién vino a golpear a tu puerta ²
³ Pepino de triste sonrisa ⁴
⁵ ayer desdentado cantares ⁶
⁷ Cachela de antigua alegría. ⁸

⁹ Rascá la cascará, ⁸
⁹ rascá la cascará, ⁸
⁹ bailar de máscaras ⁸

★
 Por qué la risa,
 ★
 por qué la caras,
 ★
 por qué pintadas
 ★

dicen por qué
¹⁴ remueven y revuelven la hojarasca ¹⁵
¹⁴ renazca matrás... ¹⁵ carnaval.

Cuál fue la explosión de platillos
 con coros de cantos cascados
 quién fue que arrimó los barriles
 que aguantan el nuevo tablado.

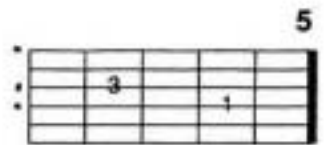
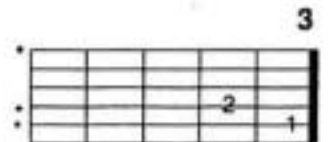
El hoy es pirueta del tiempo
 tablado que vuelve a poblarse
 tu marco de gente presente
 de nuevo ha venido a escucharte.

Estrillo

Pepino bailando está aquí
 Cachela dió el tono de vuelta
 con caras de corcho quemado
 con voces de murgas resueltas.

Estrillo

* 10 - 11 - 12 - 13

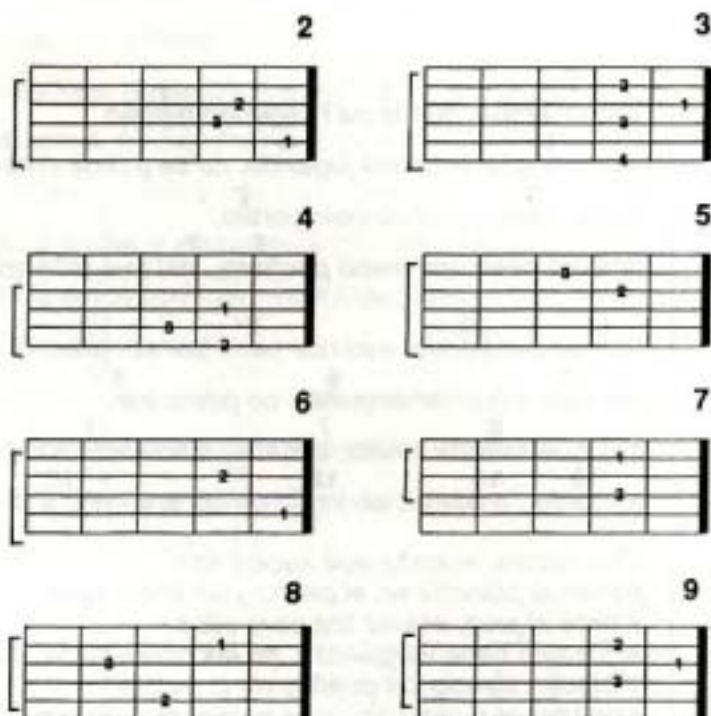


Albañil

Higinio Mena y Jorge Lazaroff

1
3 *Abañil yo soy* 2
3 *también cantor* 1
me voy y vengo el jueves 4
si lo que canto duele 5
Abañil yo soy 2
3 *de profesión*
desde el amanecer 4
hasta que cae el sol 7 5
Abañil yo soy 2
y silbador 8
pa rechiflar mujeres 6
arriba 'e las paredes 3
la ra ra ra ra rái 2
lai lai la raí 1
la ra la ra
la raí 1 9

Yo trabajo al son
si, si señor
desde la madrugada
hasta que más no doy.



Muchos dicen que soy
bruto como un ladrillo
porque voy sencillo
al fondo 'e la cuestión.

Albañil yo soy
y puedo con
el balde y la cuchara
taparte el sol

Albañil yo soy
de profesión
camino al paso sabio
arriba 'e los andamios.

Mis almuezos son
merienda de canario
salame candelarío
y plato de cartón

Mis quincenas son
humo al viento
llegan y ya se fueron
roto el tiempo

Albañil yo soy
también cantor
pa' sacar del pantano
los sueños embarrados

Albañil yo soy
de profesión
todas las casas que hay
las hago yo

Albañil yo soy
que le parece don?

1 *Hasta que digan nones* 2
un día los riñones 1
hasta que diga planto
de golpe el espinazo....



emisora

DEL PALACIO

93.9 FM STEREO

Con mayor frecuencia, la mejor audiencia.

Pelota al medio

Jorge Lazaroff



A

Vamo' arriba, con fe pa'l segundo tiempo
que mal que estamos jugando, no se puede creer.
Aquel loco, aquel de pelo cortito,
nos baboseó nos metió pechera,, así que leña con él.

Idem A

Vamos perdiendo, eso nos pasa por ser giles,
por salir a buscar empates, no podía ser,
hay que salir de vuelta, a meter, a arrancar con fuerza
a morder, a barrer, al rincón de las arañas o a la "B".

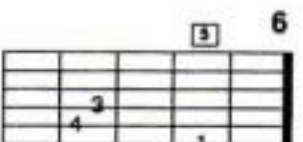
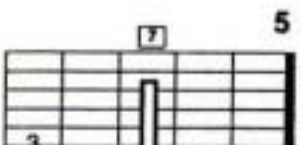
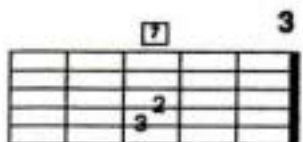
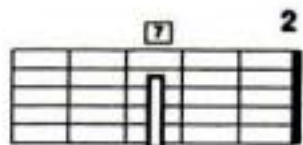
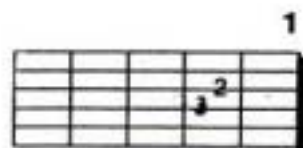
Qué sucios, mamita qué sucios son
ponen la plancha en el pecho y en el corazón,
y viste al juez, el juez tira para ellos
el juez no tiene vergüenza, no les cobra nada,, tá' muerto de miedo.
Y siguen siendo los dueños de la pelota
y pensar que son sólo unos patricas, con super entrenamiento,
así que vamo' este segundo tiempo, que tal vez ya sea el tercero
o el cuarto o el sexto, no importa, mil veces,, pelota al medio.

Al túnel muchachos, al túnel del tiempo
adentro muchachos, metiendo y metiendo.
Al túnel muchachos vamo'a sorprender
de punta y para arriba y escuchen bien
hay que inflar la red
que el viento está soplando y nos viene bien
pa'romper la red, pa'romper la red.

Vamo'arriba, vamo'arriba con todo,
vamo'arriba con todo pa'el enfrentamiento
abransé, abransé, por favor juntensé,
tuya y mía, tuya y mía mi amor, tuya y mía,
la pelota en el piso, la pelota volando,
achicando la cancha, agrandando, agrandando,
por la misma, siempre por la misma,
y cambiando, cambiando...

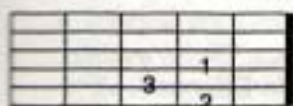
Idem A

Entrala, jugala, pisala, amasala, tocala, mostrala,
pensala, la cabeza levantada, la mirada siempre allá
y vos golero, guambia que cae mojada,
centro foward no haga pavadas, muestrelé su calidad.
Mirá al puntero mirá,, con una pierna quebrada,
va a jugar igual y no pasa nada. aunque lo marca supermán,
hay que ganar y ganar o ganar

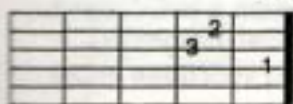




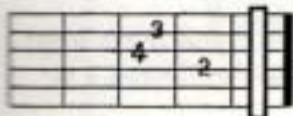
11



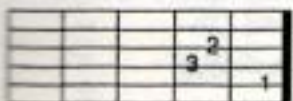
12



13



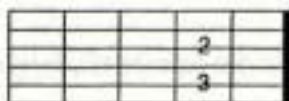
14



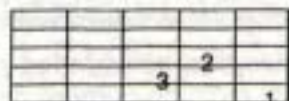
15

1 10
 porque es nuestra el alma del Uruguay
 11 13 14
 heredera del diablo de Maracanã.

15 13
 Al túnel muchachos, al túnel del tiempo,
 15
 adentro muchachos, metiendo y metiendo,
 16 17
 al túnel muchachos, no hay más pa'perder,
 1 13 11
 que'l viento está soplando y nos viene bien, pa'romper la red
 12 15 13 11
 de punta y para arriba, y escuchen bien, trasmite Solé
 12 15 13 11
 de punta y para arriba qué bien, va a jugar Gardel
 12 15 13 11
 de punta y para arriba qué bien, va a sonar Pelé,
 12 15 13 11
 de punta y para arriba qué bien, juega Tacuabé,
 12 15 13 11
 de punta y para arriba que bien, capitán Don José
 12 15 13 11
 de punta y para arriba qué bien, ahí va a entrar Andrés...
 12 14 11 12 15
 a romper la red, a romper la red.



16



17

Rock & Pop

Galería Uruguay
 Local 48

Tel.: 90 41 10

Discos C.D. importados

Compra
 Canje
 Consignaciones

DOREMI[®]
 Audiomúsica

**INSTRUMENTOS
 EQUIPOS**

Efectos, Baffles, Luces,
 Consolas, Accesorios.

NUEVOS y OCASION

!!Muchas Ofertas!!
 Canje, Créditos,
 Reparaciones

Gal. "18 y GABOTO" Loc. 10 • Tel. 402793

Seminario sobre música popular (uruguaya)



Ante el planteo de un grupo de docentes de enseñanza secundaria de la necesidad de acercarse al fenómeno de la música popular uruguaya el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), en coordinación con Americoral (movimiento latinoamericano encargado de difundir la música popular a través del trabajo coral), organizó, el pasado mes de julio, un seminario sobre el tema. Dicho evento contó con el apoyo de la Inspección de Enseñanza Secundaria y de la Asociación de Educadores Musicales del Uruguay (AEMU).

La idea central del encuentro fue generar un espacio de trabajo que permitiera una aproximación esencialmente práctica, a un fenómeno tan complejo como poco estudiado, en relación a la Educación Oficial. La música popular es un fenómeno vivo, que está en constante cambio, lo cual dificulta su estudio. Se le agrega a esto, que los musicólogos en general no han profundizado lo suficiente sobre el tema.

En el seminario se plantearon conceptos básicos que permitieran una revisión y posible incorporación del lenguaje de la música popular a la educación formal.

Concurrieron el mismo más de cincuenta docentes y estudiantes de Montevideo y de varios puntos del interior del país. A través de los diferentes cursos y charlas realizadas, se destacó la importancia y la urgencia de replantear las formas y los contenidos de la educación musical.

La música popular (así como otras manifestaciones, por ejemplo la música contemporánea) puede realizar importantes aportes pedagógicos, los cuales hasta ahora no han sido considerados a la hora de diseñar los programas educativos.

Sobre estos conceptos, actividades y conclusiones del seminario, informaremos con mayor profundidad en el próximo número de "La tuba".



Estudio de audio - La batuta S.R.L.

Pza. Independencia 846 - Entrepiso Palacio Salvo

Tel.: 90 36 07 / 91 58 25
Montevideo - Uruguay



Teatro Circular de Montevideo

1954 - 16 de diciembre - 1989

35 AÑOS DE TEATRO INDEPENDIENTE
AL SERVICIO DE LA CULTURA NACIONAL

Hagase socio: el porqué ya lo sabe... además conviene



PARRILLA
RESTAURANT
CAFETERIA

*"La tasca
del buco"*

Buenos platos, tragos, sonidos típicos
y un ambiente de encuentro

18 Y Martín C. Martínez

teléfono (prov.) 40 20 12



Tel.: 98 56 74

San José 1073

*Alexander
Strings*

Jorge Lazaro

