

LA EXPRESIÓN MUSICAL COMO MANIFESTACIÓN

CONTRACULTURAL: URUGUAY Y LA CENSURA DICTATORIAL

David Miguel
Rodríguez Martínez

*Universidad de Santiago de Compostela,
Galicia, España/Universidad Autónoma
de Aguascalientes
Lic. En Historia*

Introducción

“No hay historia económica y social porque se acabó y se fue. Hay la historia sin más, en su unidad. La historia es, por definición, absolutamente social”.¹ Lejos quedan los años en los que el papel del historiador versaba por ser el de un narrador de una serie de batallas y linajes con el objetivo de relatar una realidad poco representativa, excluyendo la verídica formada por miles de individuos. Es el momento de abrir nuevas fronteras, auxiliándose en las disciplinas hermanas para introducir nuevas perspectivas y aproximarse a una realidad pasada con una mayor comprensión del presente.

Por ello, este breve artículo partirá hacia dos objetivos: uno de forma y otro de contenido. El primero establecerá un ideal

¹ Lucien Febvre, *Combates por la Historia* (Barcelona: Ariel, 1970), 39.

de mundo cosmopolita en el que las fronteras políticas no sean más que directrices o convenios oportunos en materia administrativa, nunca realidades sociales que eclipsen la tarea del historiador. A través de aquello que Wolf² denominó la “gente sin historia”, seguiremos un hilo argumental en el que los protagonistas serán los aspectos sociales por encima de los elementos político-económicos. Es pues un ensayo encargado de dar voz a aquellos valientes que aportaron ese factor intangible a aquellas víctimas del imperialismo y la cesión de libertades, reflejado a través del caso uruguayo: la esperanza. A través de la hermandad de las palabras, estamos aquí para presenciar nuevamente la unión superlativa de la conducta humana y la percepción de diferencias existentes de un grito social alejado del ostracismo, otorgando el valor que el ser humano en verdad se merece.

En el área de contenido, el objetivo tratará de reflexionar sobre la trascendencia y métodos que la expresión reivindicativa cultural tuvo en el contexto latinoamericano propuesto, así como valorar la presencia de aquellos que decidieron no alienarse ante el sistema preestablecido. Referenciando a Orozco, “se pueden robar todos los lujos del que tiene y nunca llegaría a parecerse ni un cuarto”³ a la riqueza que

estos artistas aportaron a la sociedad. De esta forma, se estudiará la figura de aquellos autores como personajes individuales, así como las diferentes alternativas y triquiñuelas que fueron llevadas a cabo para eludir la cesión de derechos tan imprescindibles como la misma libertad. Sapientes de la dificultad de un tratamiento emocional de la Historia, los sentimientos serán tan importantes como el contenido informativo de la misma, haciendo que este artículo sea leído con una sensibilidad que habilite una mayor comprensión contextual, así como divulgar un elemento dentro de un episodio que suele ser olvidado.

Identidad y contracultura

La construcción de la identidad latinoamericana comienza en el mismo momento de la llegada española. En este encuentro cultural existe un claro choque asimétrico de poder y, desde entonces, mediante un proceso de yuxtaposición, la adaptación y pervivencia trataría de establecer una identidad propia para satisfacer la misma condición del ser humano. Desde aquí el pueblo profundizaría en una depresión que colapsaría sus mentes, sumiéndose en una miseria que veían cada vez más insalvable a partir de los años 60. Por un lado, el agotamiento del modelo de industrialización proteccionista y populista a finales de la década de 1960 traducida en una pobreza extrema extendida a causa del problema económico. Por otro, las medidas represivas

2 Cfr. Eric Wolf, *Europa y la gente sin Historia* (México: CFE, 1983).

3 Canción titulada *Mi héroe* de Antonio Orozco.

vas de los regímenes militares encubiertas por el país de las barras y estrellas a través de la *Operación Cóndor* –y la consiguiente *Doctrina de Seguridad Nacional*– y su propósito imperialista, donde el sistema económico deshumaniza a los individuos dándoles la categoría de meras cifras económicas y daños colaterales hacia una forma de equilibrar la balanza en pos de la vertiente capitalista en plena Guerra Fría.

Partimos de una identidad más allá de la nacional. Es la idea de resistencia frente a una realidad impuesta que trata de rebajar los derechos que cada individuo tiene de por sí, especialmente la condición libertaria del ser humano. Por ello, la identidad es referida a la unión entre familias, entre vecinos, entre compañeros, entre aquellos que consideraron que merecían como colectivo solucionar un problema recién implantado a través de una serie de directrices ajenas a las naciones propias y que estaba terminando con ellos uno por uno. A través de una reflexión alderiana en la que la búsqueda de satisfacciones en un colectivo primó ante la imposibilidad de lograrla de forma individualizada, lo único que haría falta sería un motor de combustión que avivase la llama del pueblo latinoamericano, reafirmando su identidad popular devolviéndoles la categoría que merecen. El propósito era devolver al contexto latinoamericano la toma de decisiones y libertades sin la influencia de una realidad dicotómica que vio desde la Patagonia hasta la frontera con los Estados

Unidos un campo de experimentación de las grandes potencias: el bloque socialista y el capitalista. Es pues una seña popular latinoamericana por encima de las fronteras, un momento en el que el pueblo decidió dar un paso adelante antes de sucumbir a los modelos económicos que impondría un mero rol de fichas de un tablero de juego que estaban confeccionando. ¿Resistencia? ¿Valentía? ¿Cómo denominar este movimiento en contra a un sistema establecido?

Respondiendo la cuestión recién tratada, esto es un elemento contracultural. Comúnmente este controvertido término ha sido connotado con la significación de género pasajero y puntual aplicándose una propuesta más compacta categorizada de subcultura, destacando movimientos como el *hippie* en los 60' o manifestaciones de grupos *pseudomarginales* como el *punk* en los 70'. Pero, ¿por qué no ampliar esta *epistemé* hacia un contexto más amplio? ¿Por qué no comprenderlo como un devenir de expresiones culturales en la que se incluyan todas aquellas manifestaciones – científicas, sociales, políticas o económicas – diferentes a la cultura del sistema establecido? Nuestra propuesta viene a presentar la contracultura como una forma específica de la realidad, introduciendo desarraigo en el imaginario social. Esa forma de abordar las relaciones entre lo político – social y lo psíquico – personal será un buen punto de partida vinculado a esa identidad que pende de un

hilo bajo el condicionamiento militar. Es entonces cuando vemos que los conceptos identidad y contracultura caminan de la mano estableciendo una relación simbiótica entre ambos, ya que para que el hecho revolucionario conste de una energía relevante como para ser considerado transgresor y plantear una reivindicación frente al sistema impuesto, la cohesión del mismo grupo debe implicar una identidad social.

Otra disyuntiva entra en la fragmentación etimológica del *conterculture*, que implica que la contracultura es una cultura que nace como rival de la ya establecida. ¿Es pues esta re-valoración de la identidad de tal categoría para ser denominada cultura? Tenemos un proceso en el que la cultura preestablecida reflejada a través de una identidad popular se ve transgredida por los intereses geoestratégicos y socioeconómicos foráneos, alcanzando un momento de pérdida de garantías y derechos a través de esas titiritescas dictaduras militares. La contracultura en este caso no es la reivindicación a través de una nueva propuesta de organización para un sistema preestablecido, sino la recuperación de una condición arrebatada. La teoría de las pulsiones⁴ sugiere que la agresividad del hombre se vuelve sobre sí regresando hacia el exterior turnando su orientación, explicando la exteriorización del impulso

de la muerte hacia el mundo explicando la presencia del mal en el universo: necesitamos destruir a los demás para no destruirnos a nosotros mismos. Esta idea freudiana sostiene que la sociedad está permanentemente amenazada ante una destrucción, siendo la cultura la que obligue a reprimir este instinto, una resistencia que otorga un nivel de satisfacción muy parcial hacia lograr la autorrealización del ser humano – idea del malestar de la cultura-. ¿Cómo interpretar pues que el sistema establecido cese de libertades y derechos a una sociedad censurada y cada vez presente de una realidad de color gris?

Dos respuestas son posibles ante tal desdicha: la rebelión ante el sistema o la rendición y por ende pérdida de identidad popular – nuevamente conceptos conexos como señalamos anteriormente - al convertirse en meras piezas de la partida. Viendo los precedentes latinoamericanos, la segunda opción estaba próxima debido a la gran depresión conceptual existente. Pero en un periodo de represión, una llama fue avivada por aquel que nunca será controlado ni dictaminado mientras halla voces, manos u ojos que la transmiten y disfruten: el arte. En este caso, una voz que grita cara a cara a la realidad a través de una canción o un poema, que enciende en el interior de los distintos individuos un sentimiento reivindicativo por lo reflejados que se sienten ante la musicalidad y las letras de los héroes artistas. Y de una canción, de un exilio, de una sonrisa surge

⁴ James Strachey, *Sigmund Freud: obras completas* (Argentina: Amorrortu, 1975), 251- 254.



la contracultura. Del elemento más vago que apunte en dirección contraria a la norma preestablecida, a la resistencia ante el sistema. Y aquí, en una Latinoamérica enferma y depresiva, la música quitó las pesadas cadenas de prejuicios e imposiciones exteriores de la mente de los individuos que conforman una identidad popular. Según Jasper,⁵ en cualquier acción colectiva, los individuos deben ser controlados para que hagan lo que otros esperan de ellos, siendo uno de los elementos que interrumpen dicho proceso el miedo, que paraliza a la sociedad. Aquí aparece la música como salvavidas en un momento en el que la población no lograba encontrar método de respuesta.

Por último, continuando este análisis conceptual previo al relato músico – histórico propiamente dicho, tratemos brevemente el factor del lenguaje. Tal y como sugiere Guilles Deleuze, el lenguaje no está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca.⁶ La expresión musical surge como idea contracultural de ruptura entre el mensaje otorgado por las autoridades, cuya preocupación reside en la imposición frente a la credibilidad y esta nueva forma de alentar como consigna combativa más que

como signo de información. Dicho esto, se muestra el contexto del que parte la realidad uruguaya para valorar correctamente este medio de comunicación que va más allá del mensaje.

Dictadura uruguaya: proceso de censura y expresión musical

Lejos del debate que implicaría hablar de la *música latinoamericana* entendiendo qué es lo propio y lo universal de ella, se hará un breve repaso de la actuación musical en el particular caso uruguayo, viendo desde un reflejo de la realidad vivida en las mismas hasta respuestas reivindicativas que sorteaban las políticas de censura llegando a oídos de la sociedad. Entonces se presentará la música como una forma de conocimiento legítima, vinculado con el devenir cultural si aceptamos una definición antropológica y ecuménica de cultura y se da por válidas todas las formas de manifestación sonoras nacidas adquiriendo carta de ciudadanía por su uso o arraigo.

Abordando el caso social, a la hora de hablar de esta expresión es menester mencionar la influencia que los Estados Unidos tuvieron en Latinoamérica en este contexto. Beneficioso sería la expresión musical del jazz que Eric Hobsbawm⁷ trata como medida libertaria por ejemplo,

5 James Jasper, "Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research", *Annual Review Sociology* 37 (abril 2011): 14.11.

6 Guilles Deleuze, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre – textos, 2003), 81.

7 Cfr. Eric Hobsbawm, *Gente poco corriente: Resistencia, rebelión y Jazz* (Barcelona: Crítica, 1998).

así como la llegada del rey del rock en los años 60⁸; pero el peso económico de la potencia representante del capitalismo en la disputa por el establecimiento del orden social frente al socialismo traería consigo aspectos de transcendencia diplomática internacional. Es donde vemos el papel estadounidense policiaco - militar que tal vez se aloje en forma del resto de sistemas autoritarios militares latinoamericanos, pero no en contenido. Pero, ¿de dónde parte este ideal? Sin entrar en polémicas podríamos decir que, formalmente, de la doctrina de Seguridad Nacional que promovió la formación de estados militares⁸ de la mano del plan Cóndor.

La represión fue empleada para terminar con las muestras de izquierdas y, bajo este contexto, alienar a la sociedad cual rebaño de ovejas en estas formas dictatoriales donde la pérdida de capacidades como la expresión o la reunión nublarían el juicio colectivo que no encuentra salida a esta catástrofe. Aquí la música –junto muchas otras disciplinas– es donde entra en juego. Las canciones a veces saben más que nosotros mismos, por lo que avanzamos hacia este campo documental tan amplio como emotivo. De la misma forma, a través del caso uruguayo –un caso local– podemos responder propuestas glo-

bales que puedan ser aplicadas al resto de dictaduras latinoamericanas de su tiempo, abandonando así la historia regional para realizar un tratamiento menos hermético. Dándose un nuevo repartimiento a nivel nacional de las distintas tareas y funciones, así como *grosso modo* regulando –si a eso se le puede denominar regular, pues fue mediante una imposición– las políticas económico sociales, fueron llevadas a la cabeza dirigente un colectivo formado por ciertos elementos civiles y una mayoría militar, que respondería a la ineficacia liberal anterior y el descontento popular masivo del mismo.

Así, a partir de un golpe de Estado un 27 de junio de 1973 a través de una necesidad de un cambio abrupto para una nueva orientación nacional hacia el progreso aparece esta dictadura cívico militar. Un claro indicador sería que el mismo gobernador personificaría el golpe, muy indicativo de la realidad presentada. Por otro lado, en cuanto al matiz de añadir la nomenclatura cívica a esta forma de gobierno impuesta, notorio es señalar la presencia civil en la conducción del régimen: desde cargos en el gobierno hasta la conducción económica de mano del Banco Central de Uruguay.

Sin existir una ideología definida más que la propuesta por la Doctrina de Seguridad Nacional, la dictadura no apelaría a una corriente de pensamiento en la que comentar sus propuestas. Lo que estableció como base fue un sistema analítico de vigilancia de información para implantar una

8 Felipe Victoriano Serrano, "Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política", *Argumentos* 23, núm. 64 (septiembre 2010): 183.

concepción interesante: eliminar el germen alternativo al régimen en lugar de sobrescribir unos ideales sobre los mismos. Es decir, prevenir cualquier forma de organización opositora persiguiendo alternativas propuestas que fuesen perjudiciales para la consolidación del mismo, introduciéndose en la vida privada de la sociedad eliminando las mismas marcas de identidad que a cada sociedad caracterizan.

La censura entonces es el elemento central del discurso, vinculada a una privación de libertades cotidianas que deshumanizarían a la sociedad. Desde las medidas ante reuniones domiciliadas cuya notificación previa y un aforo máximo de cinco personas serían implantadas; hasta la vigilancia de instituciones sociales y seguimiento sistemático privados de figuras individuales. Es un mecanismo de introducción en la condición de ser humano, que permanecerá alienado y se pretenderá como algo cotidiano y no extraordinario.

La desoladora noción a través de las innumerables desapariciones y muertes se vería reforzada con la simpleza por parte del agente. De hecho, el organismo encargado de fijar los parámetros de la censura y revisar los diferentes elementos – denominado *Inteligencia y Enlace* – distaría mucho de representar fielmente la primera partícula de su nombre, debido a la gran cantidad de recursos literarios que no comprendieron o bien omitieron. Por otro lado, esta organización desmantelaría las librerías de todo el Estado buscando aque-

llas producciones literarias contrarias al régimen. En esta tarea, censurarían todas las obras referidas al cubismo equívocamente al confundir este término artístico con alguna posible referencia a Cuba por su raíz léxica. Puede ser la consecuencia de intentar arrebatar las artes liberales a un pueblo, nada queda más allá que una realidad artificial ilógica dominada por la irracionalidad.

La censura llegaría a las artes, siempre representantes de la expresión de mayor creatividad del ser humano. Esto implica superar sus propios límites e invitar a exacerbar un aliciente superior al que la alienación proponía, por lo que se procedió a la censura. Algunos ejemplos bastante clarificados aparecen en las listas que circularon entre la administración encargada del proceso de censura para que ningún grito aliciente llegase e introdujese una idea revolucionaria al sistema que se estaba implantando.

Aquí llegará la música, tanto desde el exilio como aquella que logró sortear el sistema de censura, presentando entonces a aquellos que lograron armar con la poderosa esperanza al pueblo con el fin de recuperar su identidad y libertad como seres humanos, disconformes con esa realidad que estaba siendo presentada.

Canto popular uruguayo: clandestinidad y esperanza

En el periodo inmediatamente anterior a la dictadura y durante la misma se localizan

precedentes de una identidad de resistencia ante las autoridades ilegítimas. En este caso, el malestar social arranca en un contexto de mediados de la década de 1960 con las primeras manifestaciones de canciones de protesta con exponentes musicales de cardinal importancia no solo para la realidad uruguaya, sino latinoamericana. Aquí aparecen nombres como Los Olimareños o Alfredo Zitarrosa, que, a través de su sutileza lírica, lograron salvar la censura⁹ que tan arraigada estaría en esta nueva propuesta de identidad popular uruguaya. Estos fueron grandes representantes de la música popular en el exilio, destacando el recibimiento que los primeros tuvieron en 1984 a su regreso registrado en un disco titulado “Si esto no es del pueblo... el pueblo donde está”. Sin adelantar acontecimientos, vemos aquí la importancia que la expresión musical tuvo como reflejo identitario e imagen de esperanza desde el exilio.

Retornando a la censura dictatorial, el primer espectáculo visitado por la *Dirección General de Inteligencia y Enlace* fue el presentado por *Canciones para no dormir*¹⁰ la siesta en 1975, quizás por la

afiliación política de sus integrantes, que pertenecían al grupo de teatro *El Galpón*. Las salas del mismo fueron clausuradas el año siguiente, quedando secuestrados los instrumentos de “Canciones...”. A tal eterno veto le entonaban:

“Al que quiso tamar la primavera,
al que hizo tan tristes las escuelas,
a los que aburrieron la jornada
prohibiendo los juegos con la espada.
Ella nos elige todas las canciones.
Ellas las escribe. Ella las compone”.¹¹

Siempre dedicados al público infantil, llamando en sus espectáculos por los derechos del niño –que sólo distan de los de cualquier persona en cuanto a su cronología– combinaban el encanto de la infancia con astutos guiños que oponían resistencia a la dictadura. Nunca se limitarían al simple entretenimiento de la juventud – vinculado a la falsa creencia de lo imposible de despertar cierto sentido crítico en edades tempranas – ni al enmascarar la realidad como desde el poder trataban:

“Nosotros queremos una juventud
que no piense en nada, así como yo.
Que no se te ocurra ver la realidad.
Eso te envejece. ¡Se te arruga acá!”¹²

9 Véase Anexo I: Comunicado de Censura contra *Los Olimareños*

10 Iniciado en 1975, el grupo cautivaría un mensaje propuesto a ojos inocentes hacia los niños pero con una clara repercusión en el público adulto. Su mensaje esperanzador llegaría a muchos durante la dictadura, pero una vez esta fue terminada y el grupo tuviese su propia sección en la televisión pública con una escasa audiencia y altos costos, su disolución llegaría en el año 1990.

11 *Canciones para no dormir la siesta, (Al botón de la botonera) Chin Pum Fuera.*

12 *Canciones para no dormir la siesta, Los pachurdos.*



Diferentes fueron las tácticas que la élite controladora del poder empleó para tratar de implementar su modelo social como realidad inmutable. Desde un uso oportuno lingüístico con afán adoctrinador, el bloque dictatorial declararía un enemigo imposible de eludir en una realidad representada a través de la persecución de sus principales transmisores entre los que destacaban jóvenes próximos a ideologías *peligrosas*. La censura fue tan amplia y a su vez tan ineficiente que el propio aparato incentivaría la aparición de la DINARP — *Dirección Nacional de Relaciones Públicas*—, instrumentalizando un movimiento cultural favorable al régimen para así luchar en su propio campo con la literatura y las diferentes formas contraculturales artísticas. Un buen paradigma de esto fue la canción “Disculpe de Los Nocheros”, a los cuales se les otorgó el privilegio de aparecer en todas las frecuencias radiofónicas en un intervalo de tiempo que no debía sobrepasar las dos horas, es decir, más de diez reproducciones al día. Eran conscientes de la tarea de arrasamiento cultural que estaban realizando, por lo que era necesario introducir aspectos para que su línea discursiva no sufriera un salto que ni la sociedad alienada pudiera ver con buenos ojos.

Pasando ahora al etéreo mundo del mensaje reivindicativo, propondremos algunas de las andanas del itinerario temático más destacadas del momento a través

de una lectura entre líneas que permitió una expansión entre las distintas personalidades populares. La primera versará sobre la voluntad popular de transmitir dicha esperanza y agradecimiento respaldado por un apoyo que permite la conservación de una identidad. Utilizando la metáfora del tábano que revolotea entre flor y flor, la importancia de la divulgación de estas expresiones de lucha ejercería una función vital como *mano tendida ante la caída en la rendición*. Uno de los ejemplos más notorios del caso es el de Castro y Lazaroff:¹³

“Y se pasa toda la vida, mi vida,
jugando a las escondidas,
pasamos toda la vida,
jugándonos,
y aunque queden pocas esperanzas,
mi vida,
y de liberarse ya no hay modo,
pero siempre falta alguien
y el último libra a todos”.¹⁴

No solo las letras van a jugar con el restringido aire que la dictadura intentaba es-

¹³ Fue considerado uno de los artistas que logró hacer visible a la música latinoamericana en los años 70'. Destacó en la dictadura por sus ocultos mensajes libertarios y esperanzadores, así como hasta el año 1989 — año de su defunción víctima de un linfoma — durante la época post- dictatorial su fuerte crítica sobre el contexto de la Ley de Caducidad y sobre quienes seguían siendo “los dueños de la pelota”.

¹⁴ Jorge Lazaroff, *Jugando a las escondidas*.

tablecer en la realidad territorial uruguaya, sino que otras facetas como la musicalidad van a ser un signo de representación de la dantesca realidad que el pueblo está sufriendo. Aquí, vinculado con la temática del espejo que reflejaba el martirio al que se sometía a aquellos considerados rebeldes, el instrumental combina elementos que recordarían a la fatídica máquina de tortura que las autoridades empleaban para mantener a la sociedad bajo su dominio. La postura política siempre estuvo muy presente en estos autores, desarrollando siempre nuevas formas de pasar la censura de la dictadura.

La clandestinidad era de vital importancia para hacer llegar a todo el pueblo estos gritos contra el sistema y reflejar en ellos que no estaban solos. Tanto para la circulación como para la producción de música de resistencia fueron fundamental, además, nuevas tecnologías clandestinas como el cassette o aquellas partículas imposibles de silenciar: las ideas. Estos medios de difusión musical eran tremendamente ventajosos para evitar que fuese interceptado por las fuerzas del gobierno. Proliferaron copias caseras en este medio, tanto de las nuevas canciones uruguayas como de música producida en la misma dictadura, música política anti-régimen hecha en la clandestinidad. Además, las ideas y nuevas propuestas que eran producidas en el extranjero podían arraigar en la hermética dictadura salvando los complicados caminos burocráticos, destacando

una vez más la importancia que la transmisión oral tuvo.

Vayamos entonces a la figura de Leo Maslíah¹⁵ y su provocación de los mecanismos pensantes. Su prematura censura a finales de la década de los 70 le invitó a ser otro de los referentes de la expresión uruguaya en el exilio, repartiendo esperanza por América Latina invitando a la reflexión salvando la censura siendo crítico con el régimen ya no solo de su nación, sino de aquellas que ejemplificasen un sistema que impuso y desestabilizó sin obtener siquiera los resultados que trataban de avalar. Así, incentivó hacia una reflexión ante una situación que no podía perdurar en el tiempo más:

“Cuando en tus labios se imprima un
tango
cuando estés sin un mango
cuando al no poder comprarte un saco
soñes con un atraco”.¹⁶

Seguimos con los ejemplos de música reivindicativa con uno de los mayores exponentes del canto popular uruguayo a través de la figura de Eduardo Darnau-chans.¹⁷ Este será un ejemplo paradigmá-

¹⁵ Véase Anexo II: *La ironía como instrumento*.

¹⁶ Leo Maslíah, *Imaginate m'hijo*.

¹⁷ Considerado uno de los cantautores más importantes que la sociedad uruguaya ha generado, batalló contra la dictadura cívico-militar, llegando a ser censurado sin poder realizar conciertos en vivo durante la misma.



tico por su musicalización de la poesía del momento y la interpretación de la misma. Este apenas escribiría en el momento de implantación dictatorial temas políticos, pero su pertenencia al Partido Comunista determinaría su primera detención y exilio a Buenos Aires. Nos detendremos en dos elementos para este autor: su evasión de la censura y su tratamiento contemporáneo como reto de la misma junto con sus colegas de profesión.

En “Historia del desafío más alto” —basado en la novela Adán Buenosayres y Leopoldo Marechal— el preludeo instrumental emuló la sonoridad que acompañaba a Zitarrosa en sus diferentes canciones distinguidas entre guitarras y un guitarrón; así como la aparición de una viola caipira en “El viento de la vida” siendo un homenaje a Geraldo Vandré, víctima de la dictadura brasileña.¹⁸ Es decir, las barreras de la censura no serían superadas por simples cambios oportunos en las letras con dobles sentidos y metáforas oportunas. Toda una musicalidad, una tradición, un atisbo de esperanza que brotaba en los brillan-

tes ojos de aquellos que escuchaban dichas melodías entraban en juego. Estaban jugando con un elemento central para la comprensión de la música reivindicativa y su papel contracultural: tenían en cuenta la memoria. De esta forma, eludían a exiliados y censurados autores con melodías que llevaban al oyente directamente a estas figuras tratando de rescatar esos elementos culturales distintivos y, lo más importante, hacer ver que no estaban solos en la tarea reivindicativa. Era una forma de introducir una idea: yo apporto el recuerdo de una identidad todavía no perdida a través de la música; en vuestras manos está transmitir este mensaje a todos aquellos que todavía creen en ella.

En esta ocasión, en lugar de una canción se trata un testimonio de Jorge Galemir y su misma situación pareja a la hora de la composición “Sansueña”. En esta se nos refleja como de precaria era la situación para un músico en Uruguay, y enfatizo músico porque uno no sabía si iba a ser malinterpretado por letras para nada políticas o simplemente porque, al final, la música es una expresión que sale de lo más profundo del alma de uno, en el que la libertad sigue siendo un derecho fundamental.

“La dictadura nos imponía en ese momento una forma de trabajar un poco extraña. No contábamos con un parque de músicos, de bateristas, de guitarristas, de bajistas que pudieran imprimirle a toda la idea que tenía Eduardo sobre este tercer

Su compromiso político-social continuaría en la época post-dictatorial, reflejado a través de actuaciones vinculadas al Partido Comunista Uruguayo y actos como su protesta a la Guerra del Golfo y su aparición en el concierto con su propia boca amordazada y una guitarra con las cuerdas atadas.

18 Marita Fornaro Bordolli, “Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, núm 27 (2013): 139

disco suyo algo que a él le gustara. A gatas podía contactar con algún baterista de jazz del ambiente nocturno, toda la movida del rock se había como disipado, no había músicos que pudieran hacer frente a ese tipo de arreglos¹⁹.

Para cerrar esta concepción contracultural, Washington Carrasco y Cristina Fernández²⁰ fueron uno de los múltiples dúos uruguayos que buscaron a través de la sutileza y el ingenio salvar las vicisitudes de la época. Carrasco, que había pertenecido al exilio, era prohibido en múltiples ocasiones, en las que otros músicos se solidarizaban interpretando sus acordes junto a Cristina. Ella, de raíces gallegas, se valía del desconocimiento del gallego para transmitir letras más reivindicativas capaces de eludir la censura. En sus múltiples puestas en escena tenía cabida tanto la poesía del siglo de oro español como la latinoamericana y uruguaya, disfrazando los nombres de los poetas que eran prohibidos en tales programas. Pablo Neruda, por ejemplo, era llamado Ricardo Eliéce, su nombre de pila; entre otros. Su organi-

zación de eventos – y la precariedad de los medios del momento – quedó reflejado en documentos conservados como el que se muestra en el anexo III.

Por último, un agente importante para el desarrollo musical como elemento contracultural viene de la mano de los espacios en vivo: desde pequeños auditorios o teatros en los que la expresión artística surgía de forma clandestina; hasta los grandes estadios de fútbol y su función de resistencia en los que esporádicos cánticos y recitales avivaban la llama uruguaya. Esta llama estaba representada por cientos de encendedores mientras los mismos sonaban, viendo cómo no solo fueron las valientes figuras individuales las que llevaron su grito de protesta a la sociedad, sino que esta supo responder y difundir un mensaje tan necesario como vital para la pervivencia de una identidad que nunca se había ido: solo había sido tapada.

Conclusión

El arma más poderosa que el ser humano posee es su propia determinación y el conocimiento. Para una mayor comprensión de este último se opta por hacer una propuesta de estudio del lenguaje de los principales conceptos de la propuesta, ya que como narradores de esta historia de reivindicación y lucha nuestro objetivo es guiar al lector por un camino apropiado para una comprensión del mismo. Pero en este caso, nuestra tarea no resta más que pre-

¹⁹ Fornaro, "Voz, música, performance", 139.

²⁰ Dúo que combinó el mensaje protesta con el propio folklore rioplatense, destacando la importancia de la defensa de la identidad. Algunas de las estrategias que siguieron para eludir la censura fueron el elemento metafórico de la poesía musicalizada, y el idioma gallego que Cristina conocía por ser de dicha ascendencia. En su época post-dictadura, recibirían gran apoyo tanto en el territorio uruguayo como en Galicia, en la que llegarían a realizar más de una veintena de actuaciones tan solo en el año 1994.

sentar un marco teórico del tema y dejar que las palabras discurran por una fuente tan documental como viva en los corazones de muchos: la música.

El placer que representa estudiar este tipo de propuestas supera por mucho la calidad informativa de la misma, la cuestión aquí es una historia de los sentimientos. No se trata de leer una letra de una canción, sino desengranar la cantidad de personas que han esbozado una sonrisa en dicho contexto referido en la misma; aquellos y aquellas que han dicho NO en voz alta tras alguna de estas representaciones culturales tocar esa fibra necesaria para levantarse ante una realidad que difería de la deseada; la cantidad de emociones que florecen a través de los propios receptores de estas fuentes y del gran papel transmisor que los héroes artistas llevaron a cabo para la valoración de la identidad por encima de la alienación. Se acabó la deshumanización política que dispone a la sociedad como las piezas de un tablero de juego a su voluntad, es hora de que sea el pueblo el que se haga oír.

Y esto no se trata de superponer ahora figuras individuales como representantes de la victoria del ser humano sobre el deshumanizado sistema imperialista que manejó las diferentes dictaduras cuales títeres con hilos invisibles a simple vista. Esto se trata de una historia colectiva, en la que cada uno de los individuos formaron un todo, y gracias a sus voces las canciones pudieron ser entonadas y mandar un men-

saje fuerte al sistema establecido a los que intentaba pisotear: *¡No pasarán!* Y ¿por qué la uruguaya? Creo que tanto los más de 350.000 exiliados uruguayos como los más de tres millones de habitantes que sufrieron las consecuencias de los procesos dictatoriales latinoamericanos merecen reivindicar su papel en la historia para que su lucha no quede en el olvido. Es tratar temas globales a través de respuestas locales; es lograr introducir en el imaginario popular elogios a estos héroes sin caer en la conformidad de la explicación argentina o chilena del proceso por ser estas las de mayor calado; es recordar la historia de los que la hicieron.

Esto es un agradecimiento a aquellos que demostraron que un instrumento musical era más poderoso que un fusil; gracias a aquellos que pusieron su vida en juego para llevar halos de esperanza a cada uno de sus compatriotas, recordándoles que la identidad popular no debe caer ante la amenaza política; gracias a aquellos que ingeniaron medidas para expandir un mensaje reivindicativo; gracias por mostrar una vez más la fuerza del ser humano, y sobre todo demostrar que la parte más interesante de este es la creativa, y la menos, la destructiva.

Anexos

-Anexo I

Que nunca más vuelvan estos "decretos"

MONTEVIDEO.-
DIRECCION DE SEGURIDAD.-
Sección de Cuarta. I. S. C.

Montevideo, 2 de Diciembre de 1974
N O T I F I C A C I O N .-
Difusores del Uruguay - C X 14 - C X 18
Sr. Director:

Por Disposición de esta Jefatura, a partir de la Notificación de la presente, queda absolutamente Prohibido propagar canciones del conjunto "Los Olimareños".-
Sin más a usted atentamente.-

[Firma]

CELSO RODRIGUEZ.-
Ofc. Prino. fup. Sub Cric. =

NOTIFICADO *[Firma]* DIA 2.12.74 HORA 23.45

Sr. Daniel MOLINA BOSCO
Argentino-Casado- 46 años de edad.-
Domic.: José Ramírez 3529bis
C.I. Nº 667.536.-

Grandis: Para todo el afecto que se merece el artista y el "hombre" su recuerdo de una era desaparecida y la que nunca debemos volver [Firma]

HUGO A. MAGNANI DUPETI
JEFE DE PROGRAMACION

Comunicado de censura hacia Los Olimareños del subcomisario Celso Rodríguez con fecha de 2 de diciembre de 1974 en Montevideo, Uruguay.

Disponible en: <http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/archivos/1974-Comunicado-censuraOlimarenos-hmpu-153.pdf> [Fecha de consulta: 22 de noviembre de 2017]

-Anexo II

ESPECTACULOS

LA IRONIA COMO INSTRUMENTO

RECITAL DE MEDIANOCHE, con Luis Trochón, Juan Peyrou, Eduardo Larbanols y Leo Masliah. Producción: Jorge Sando y Víctor Cunha. Iluminación y asesoría técnica: Carlos Leguisamo. Sonido: Daniel Riso. En la Alianza Francesa, sábado 7.

Este Recital de Medianoche, realizado dentro del Ciclo de Música Popular de la Alianza Francesa, fue un marco apropiado para la integración de un nuevo valor a la corriente principal del canto popular. Si bien el debut de Leo Masliah ya se había producido en los conciertos que Cinemática ofrece los sábados en el Cine Pocitos, ésta fue su primera actuación en un recital abierto a todo público y en una sala céntrica. El cantante aparece con rasgos muy definidos, que ya desde un principio permiten atribuirle una personalidad propia y original. La principal arma de comunicación de Masliah se da a través de la ironía, que maneja en forma ácida y punzante, apoyándola con un trabajo musical que demuestra inteligencia y lucidez para la integración del texto y música. Para algunas de sus canciones, como *Ojo con la púa* o *La Chusma* y también quizás *El ómnibus*, parece bastante clara la referencia a *Georges Brassens*, ese mito viviente de la canción francesa que durante largos años ha satirizado los tics y prejuicios de sus compatriotas, tan aguda como exitosamente. Pero si la descripción costumbrista de situaciones típicas y tragedias cotidianas ocupa buena parte de la producción de Masliah, no hay que olvidar el toque surrealista, la exageración poética, que le brinda resultados tan jugosos como en *El ómnibus*. Por otra parte, su condición de pianista le permite introducir la variante de acompañarse con instrumento, poco frecuente en los vocalistas de este medio. Indudablemente el uso del piano refuerza el efecto que producen algunas de sus canciones, aunque otras como la *Zamba de la mala pata*, resulten más atractivas en su primitivo arreglo para guitarra. Masliah no tiene recursos vocales espectaculares, pero dentro de un estilo donde lo principal es sin duda el texto, su dicción resulta muy clara y la aparente indiferencia con que vierte sus humoradas tal vez las hace más efectivas que una interpretación más extrovertida. Por la preocupación por decir cosas y por su forma de decirías, Leo Masliah aparece como una de las novedades más sugerentes en el panorama popular y habrá que seguir atentamente sus futuros pasos.

Juan Peyrou y Eduardo Larbanols hicieron una especie de contrapunto, en el cual a través de lances y milongas desgranados a media luz, trajeron a este espectáculo las raíces profundas de una posible música montevideana. Peyrou sigue su evolución ascendente como intérprete y dejó una magnífica versión de *Vieja Viola* como momento más logrado; Larbanols hizo una cabal demostración de sus dotes guitarrísticas y confirmó también su superación en el plano vocal. Esos elementos bastarían para darse por satisfecho si no fuera porque aparece cierto temor ante un aparente estancamiento en ambos músicos, en lo que tiene que ver con el repertorio. No es todavía un hecho alarmante pero no puede dejar de comprobarse en el programa del sábado un cierto aire añejo, demasiado vinculado a formas que a menudo se dicen superadas.

Luis Trochón tuvo sus mejores momentos con *Por la claridad*, un punto fuerte de su repertorio y que cada día canta mejor y *Barbucha*, tema de corte infantil pero de indudable originalidad en donde el cantor "hace" tres personajes con mucha gracia. Poco claras resultaron *Rueda*, con un texto casi críptico y el que cerró el recital *La cola no*, que se mete en un tema espinoso sin sacar de él un partido que justificara esa incursión.

El recital presenta tres ópticas bastante diferentes, en un triángulo cuyos vértices son Trochón, Masliah y Larbanols-Peyrou (ya que estos dos transitan caminos comunes), y que en esa misma disparidad tiene sus mayores atractivos, aunque en definitiva todos los esfuerzos vayan a converger al mismo cauce que es el de una música popular montevideana y en desarrollo.

E. R. B.

Elbio Rodríguez Barilari, a través del medio *El País*, relata la crónica del espectáculo de varios artistas entre los que se incluye Leo Masliah en Montevideo, Uruguay, en fecha de 13 de diciembre de 1978.

Disponibile en: <http://www.historiadelamusicapopularuruguay.com/archivos/Masliah-hmpu-973.pdf> [Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2017]

-Anexo III

PROGRAMA

PRIMERA PARTE		SEGUNDA PARTE	
DESFIACEE ESE VERSO _____	LEÓN FELIPE	LA MAÑANA ES AZUL _____	JORGE ARBELECHE
POESÍA _____	LEÓN FELIPE	ORACIÓN _____	ANÓNIMO QUECHUA
YO VOY SOÑANDO CAMINOS _____	ANTONIO MACHADO	¡OH HACEDOR! _____	ANÓNIMO QUECHUA
LA GUITARRA _____	GARCÍA LORCA	CANTARES MEXICANOS _____	ANÓNIMO MEXICANO
SORPRESA _____	GARCÍA LORCA	ANTES FUERON LOS RÍOS _____	ANÓNIMO MEXICANO
TÚ NO ESTÁS MUERTO _____	RAFAEL ALBERTI	AY, CÓMO ME DUELEN _____	HUMBERTO MEGGET
CARTA _____	MIGUEL HERNÁNDEZ	ENCUENTRO _____	JUANA DE BARBOUR
¡QUÉ ALEGRÍA VIVIR! _____	PEPRO SALINAS	LA VUELTA DE LOS CAMPOS _____	J. HERRERA Y REISSIE
YO SÉ QUE VER Y OÍR _____	MIGUEL HERNÁNDEZ	PARA VIVIR _____	LÍBER FALCO
LO SABE YA TODO EL PUEBLO _____	RAFAEL ALBERTI	VENDRÁ UN VIENTO DEL SUR _____	CIRCE MAIA
SONETO _____	GARCÍA LORCA	ESTA CALLE VIEJA _____	LÍBER FALCO
RUINAS _____	RAFAEL ALBERTI	PROCLAMA _____	LÍBER FALCO
CASTELLANOS DE CASTILLA _____	ROSALÍA DE CASTRO	LAS COMETAS _____	JUAN C. LEGIDO
SONÉ QUE TÚ ME LLEVABAS _____	ANTONIO MACHADO	UN DÍA TUVE EL MAR _____	LÍBER FALCO
ABIERTA ESTABA LA ROSA _____	GARCÍA LORCA	CARTA I _____	IDEA VILARINO
LA SANGRE DERRAMADA _____	GARCÍA LORCA	YO TENÍA UNOS OJOS FELICES _____	SARA DE IBÁÑEZ
ALMA AUSENTE _____	GARCÍA LORCA	PERO LO OSCURO VA MI SUERTE _____	AMANDA BERENQUE
		LO INEFABLE _____	DELANIRA AGUSTINI
		ENTRE DESIERTO Y DESIERTO _____	AMANDA BERENQUE
		BAJO DEL ÁRBOL UN TAMBOR _____	HUMBERTO MEGGET
		MONTEVIDEO AL SUR _____	JUAN C. LEGIDO
		ESTOY ATADO A ESTA TIERRA _____	JORGE ARBELECHE

MÚSICA DE WASHINGTON CARRASCO

LUCES: MIGUEL PEREZ BARRIOS BANDONEÓN: JORGE MALVAREZ

DIRECCIÓN GENERAL: WASHINGTON CARRASCO

FUNCIONES: SÁBADOS A LAS 23:30 HS. Y DOMINGOS A LAS 21:30 HS. PRECIO DE LAS LOCALIDADES: N\$

SE DEBE PERMANECER EN SALA CON LA CABEZA DESCUBIERTA, Y ABSTENERSE DE ENCENDER TABACOS EN SALA.
EN CASO DE SINIESTRO, CONSERVE LA CALMA Y BUSQUE LA SALIDA MÁS PRÓXIMA.

LAS CUERDAS DE LOS INSTRUMENTOS SON MARCA "ALEXANDER" - LAS PRENDAS "JEAN" SON GENTILEZA DE RHODAS

Vemos aquí la precariedad de un programa de un recital del mismo Washington Carrasco en Montevideo, Uruguay (1977).

Disponible en: <http://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/artista/washington-carrasco-y-cristina-fernandez/> [Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2017].

Bibliografía

- Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Febvre, L. *Combates por la historia*. Buenos Aires: Ariel, 1970.
- Fornaro Bordolli, M. "Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)". *Resonancias* vol. 18, núm. 34, (enero-junio 2014).
- _____. "Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, núm. 27 (2013).
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XII, 1968.
- Herrera Zavaleta, J. "Filosofía y contracultura", *Qua-derns de filosofia i ciència*, 39 (2009): 73-82.
- Hobsbawm, E. *Gente poco corriente: Resistencia, rebelión y Jazz*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Jasper, J. "Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research", *Annual Review Sociology*, núm 37 (abril 2011): 14.11.
- Krieger, P. "La deconstrucción de Jacques Derrida (1930 – 2004)". *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, núm. 84 (marzo 2004).
- Miranda, R. *La música en Latinoamérica*. México: SRE, 2011.
- Todorov, T. *La vida en común. Ensayo de antropología general*. Madrid: Taurus, 2008.
- _____. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI Editores, 1991.
- Victoriano Serrano, F. "Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política", *Argumentos*, Argumentos 23, 64 (2010): 183.
- Wolf, E. *Europa y la gente sin historia*. México: CFE, 1987.