

“Cuando canta, uno habla y chau”: breve estudio sobre la cantautoría en el Uruguay

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Analía Chernavsky
Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA
analia.chernavsky@unila.edu.br

Resumen. Este artículo enfoca el tema de la cantautoría en el Uruguay, destacando a los músicos de la llamada “Generación del 77”, cuya producción inicia en el período de la dictadura cívico-militar en dicho país. Nos hace reflexionar sobre cómo el propio cantar – el mero timbre de la voz y la conducta vocal asociada – articula características estéticas que son producto de elecciones vinculadas a aspectos de la vida social y a los procesos que pautan la política y la cultura del momento histórico en que se concentra su creación musical, tomando los casos de Leo Masliah y Fernando Cabrera como prioritarios al análisis. En paralelo a la discusión que parte de la narrativa contemporánea de la historiografía de la música popular del Uruguay y a la orientación del musicólogo Coriún Aharonián, el estudio utiliza las opiniones de los mismos músicos al respecto y opiniones de la crítica retiradas, principalmente, de la prensa especializada.

Palabras clave. Música popular uruguaya, Cantautoría, Canto popular, Leo Masliah, Fernando Cabrera

Título. “Cuando canta, uno habla y chau”: breve estudo sobre a cantautoria no Uruguai

Resumo. Este artigo enfoca o tema da cantautoria no Uruguai com destaque para os músicos da chamada “Generación del 77”, cuja produção se inicia no período da ditadura cívico-militar nesse país. Nos faz refletir sobre o modo como o próprio cantar – o mero timbre da voz y a conduta vocal a este associada – articula características estéticas que são produto de escolhas vinculadas a aspectos da vida social e aos processos que pautam a política e a cultura do momento histórico no qual se concentra a sua criação musical, tomando os casos de Leo Masliah e Fernando Cabrera como prioritários. Em paralelo à discussão que parte da narrativa contemporânea da historiografia da música popular do Uruguai e à orientação do musicólogo Coriún Aharonián, o estudo utiliza as opiniões dos mesmos músicos a respeito e opiniões da crítica retiradas, principalmente, da imprensa especializada.

Palavras-chave. Música popular uruguaia, Cantautoria, Canto popular, Leo Masliah, Fernando Cabrera



Campo: escucha

Todo partió de una escucha. No sé ni en qué momento ni por qué razón, mi amiga y excolega Irene Porzio, hoy día docente investigadora de la Escuela Universitaria de Música (EUM) de la UDELAR,¹ empezó a compartirme temas de cantautores uruguayos. Hugo Fattoruso, Rubén Rada, Fernando Cabrera, Leo Maslíah, Eduardo Mateo... Algunos años antes, Irene me había presentado a Mariana Ingold y fue suyo el primer tema uruguayo que recuerdo haber cantado: “La variedad”. Hermoso tema.

Irene no los llamaba cantautores. Se refería a ellos como músicos populares, sin destacar necesariamente la función del canto ni de la autoría. De hecho, todos tocan y cantan. Y tocan y cantan especialmente sus propias composiciones. Después de un tiempo supe que esa práctica era y es casi dogmática en el Uruguay. Todos o casi todos los músicos populares que conocí cantaban y tocaban sus propias composiciones. Uruguay es un país de cantautores. Más adelante volveré a este tema.

Cuando me di cuenta, estaba sumergida en ese ambiente musical. Inevitablemente, por mis gustos e intereses, por ser cantante y maestra de canto, empecé a escuchar más el propio canto. En mi comprensión, en lo que yo podía captar a partir de mis referencias, ese repertorio, tanto en su puesta en práctica como en su registro, se expresaba a través de un canto, de una voz, mucho más preocupada con la transmisión de un mensaje que con la definición de una estética. Por lo menos, así me pareció en una primera escucha.

En este punto es importante notar que el repertorio que yo venía escuchando era el que había sido producido principalmente a partir de la segunda mitad de la década de 1970 por un grupo de músicos que, en algunas referencias, hicieron parte de lo que encontré nombrado como “Generación del 77”.

El desarrollo de esta “generación” acompañó los años de la dura dictadura cívico-militar en el Uruguay, cuya política económica fue “francamente negativa para los sectores productivos, asalariados y pasivos, dejó una fuerte deuda externa y un pesado endeudamiento interno que dificultó durante años el crecimiento de la economía” (NAHUM, 2020, 194). Son bastante conocidos además los relatos de violencia y tortura militar. De censura y exilio político forzado por parte de intelectuales y artistas. Según Trigo, esta “generación del

¹ Universidad de la República del Uruguay, ubicada en Montevideo, Uruguay.



silencio”, fue “alienada por la cultura del terror, desgajada de los modelos y la memoria colectiva del Uruguay arcádico”. El “canto popular”, explica, se erige desde el propio silencio. “La heteroglosia cultural derivada de la fragmentación de la sociedad en desterrados (exilio), enterrados (prisión) y aterrados (insilio), se revierte y condensa en la función convocante y cognitiva del “canto popular” (TRIGO, 1989, 2).

De ese *movimiento* nombrado como “canto popular” en la narrativa histórica de la música del Uruguay, que en el discurso se confunde en gran parte con lo que se llama la “Generación del 77” – hicieron y hacen parte músicos célebres que aún siguen llenando los teatros de Montevideo. Muchos de ellos tuvieron amplia proyección nacional e internacional, como Jaime Roos y Fernando Cabrera, por ejemplo.

En el capítulo 6 de la serie documental “Historia de la música popular uruguaya”,² específicamente en el apartado “Nuevas propuestas. 1977”, se describen algunas ramas de esta generación. La primera que aparece trata de la experiencia de “Los que iban cantando” (Lazaroff, Trochón, Bonaldi, Galemire), que habría comenzado en la forma de un encuentro, una reunión de solistas en un mismo palco. Según Aharonián, ese encuentro fue lo que provocó el nacimiento de una etapa diferente en la historia de la música popular uruguaya.

En el 77 simplemente se da que ese grupo de muchachos con intenciones en lo artístico, en lo específicamente musical, y en lo, digamos, lo político, en un sentido amplio, articulan un primer espectáculo que se hace en un local pequeño, o relativamente pequeño que era el Shakespeare and Company. Eso resulta un éxito muy grande.... Y eso se traslada al Teatro Circular y se transforma en un boom y empieza a producirse un fenómeno muy extraño. Con un producto de mucha elaboración, muy refinado. Con una cantidad de rubros cuidados con cosas estudiadas, digamos, de una aparente espontaneidad de manejo.³

Otra de las ramas de esta “generación”, siguiendo la narrativa construida por el documental, fue proyectada desde el interior del país, desde Tacuarembó. Ese parece ser un importante vector diferencial, dada la inmensa desproporción de la producción, registro y

² Me refiero a la Serie de TV “Historia de la Música Popular Uruguaya”, emitida por TNU y TV CIUDAD entre 2009 y 2018, con dirección de Juan Pellicer, disponible en: <https://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/>. De este punto en adelante nos referiremos a la serie en notas sencillamente como HMPU.

³ Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, min. 23:59.



difusión de música entre Montevideo y los demás departamentos del país. Esta rama se aglutinó alrededor de la acción del maestro Washington Benavides, conocido como “el Bocha”, y es justamente del final de su comentario en el referido documental la mención a Darnauchamps y su forma particular de *canto*.⁴ Y como ese era justamente mi tema de interés y como es notable la dificultad para encontrar menciones específicas sobre las maneras de cantar adoptadas por los cantantes populares de manera general, puse atención especial a la explicación que el propio Darnauchamps da sobre su *cantar*. Dice el músico:

Yo hago melismas sobre las consonantes, cosa que es difícil conseguir hacer un melisma sobre un S, muy difícil, o sobre una R... Pero sí sobre una N, sobre una L.... Sobre una F es imposible, F imposible. P, es imposible... Pero N, M, L. Pero los estudios de humanidades no fueron en vano. La L, la M y la N pertenecen a un grupo parecido de vocales [sic]. Y buscando mi propia escena. Mi escena y mi dicción en la escena.⁵

Y entonces, a mí me tocó hacer una segunda escucha. Pero esta segunda escucha, finalmente, resultó menos espontánea y menos sensorial, principalmente por haber sido guiada, por el oído entrenado y el juicio artístico experimentado de Aharonián.

El cantar del Uruguay

Presentado como musicólogo en dicho documental, en secuencia a la declaración de Darnauchamps, Aharonián habla justamente de la manera de cantar de algunos músicos de la “Generación del 77”. Uno de ellos, Carlos Benavides, pertenece al mencionado grupo de Tacuarembó. Leo Masliah y Fernando Cabrera, por otro lado, aunque también hacen parte de esta “Generación”, conforman quizás otra rama que se circunscribió justamente en torno a la figura y a la orientación de Aharonián, que explica:

Hay una forma de canto que se afirma en la década del 60 y que está vinculado con la forma de bien emitir la voz en micrófono en la radio. Tanto Los Olimareños, como Viglietti, como Zitarrosa han sido locutores antes de ser cantantes populares. Así que ese es un dato bastante importante. Y había un modo de emitir la voz que tenía que ver con ese buen gusto de lo aceptado. En la Generación del 77 hay algunos que conservan ese tipo de

⁴ Mencionado en la serie HMPU, cap. 6, minuto 36:05.

⁵ Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, minuto 36:31.



emissão, pero otros la rompen intencionalmente. Uno de ellos es Maslíah, la rompe frontalmente y hace una emisión que podríamos calificar como “desagradable” entre comillas, adrede, como forma de agredir también. Fernando Cabrera, que era tenor madrigalista, pero, sin embargo, canta buscando una emisión muy particular digamos “afeada” de alguna manera... En ese caso ahí tenemos dos casos de rompimiento. Y en el caso de Carlos Benavides está rescatando el canto muy agudo, el pasaje al falsete, la tradición del estilo, de los estilistas, los cantantes de estilo, cosa que no era bien vista en la década del 60.⁶

De este modo se conformó mi campo de escucha. Escaparon a mi interés voces como las de Zitarrosa, Pepe Guerra, Viglietti y otros iconos de la canción popular uruguaya, voces bellísimas, pero cuyos cantos comparten otros perfiles. Aprovecho para añadir que mi escucha y apreciación tampoco se centró en el canto y las voces de “Los que iban cantando” o del grupo de Tacuarembó. Mi interés apuntaba específicamente para el canto de aquellos que, como bien menciona Aharonián, rompieron “intencionalmente” con la emisión practicada por las generaciones anteriores de cantautores y que enfatizaron la aproximación entre el cantar y el hablar. En la serie documental, a las explicaciones de Aharonián, siguen las de Cabrera y Maslíah sobre sus elecciones en el canto. Dice Cabrera:

Cada uno se maneja también con las limitaciones que tiene, no todo es ‘hago lo que quiero’. Por cierto que la naturaleza no me dotó de voces tan hermosas y tímbricamente tan llenas y ricas como las de Zitarrosa, Daniel Viglietti, Pepe Guerra... Mi voz es más aguda, es más tensa, más metálica.⁷

Y más adelante:

Es un ejercicio absolutamente natural, sin reflexión, sin análisis. Nosotros hablamos nomás. No te ponés a pensar “¿a ver la ‘a’ cómo salió?” o si estoy más agudo, más grave o si hice énfasis en esta “j”. Uno habla y chau. Yo traté y sigo tratando de lograr eso cuando canto. Dotar al canto también de las inflexiones rítmicas del habla.⁸

⁶ Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, minuto 37:18.

⁷ Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, minuto 38:51.

⁸ Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, minuto 39:40.



La intervención de Maslíah también va en ese sentido, reforzando la intención de aproximación del canto al habla. Dice:

Te encontrás con algunos intérpretes que sí tratan de pronunciar entre comillas “bien”, o sea que, en realidad, falsean la pronunciación... corriente, ¿no?, así como también de tipo muy diferente, también se encuentra... gente que pronuncia igual que habla, igual que como habla. Ese también sería mi caso.⁹

Aunque son trechos largos, me pareció importante incluir aquí las transcripciones completas. Por dos razones. Primero, porque es el único momento, dentro de los 15 capítulos que componen la primera temporada de la serie, dedicado exclusivamente al tema del canto. Y, segundo, porque los argumentos utilizados por ambos cantautores para el “rompimiento” distinguido por Aharonián son ejemplares para traer a colación algunas discusiones sobre el estudio del canto popular.

Aunque concordemos con Tatit cuando afirma que cada cantautor ofrece un tipo de dicción con su canto,¹⁰ entendemos que, si hay una estética o estéticas del canto o de los cantos, hay posibles explicaciones sociohistóricas (y políticas) de sus procesos de conformación y de sus significados. Por lo tanto, reflexiones en torno a las prácticas culturales, hábitos, herencias, tradiciones, condiciones y constricciones sociales son fundamentales en su estudio. A ello nos aplicaremos a continuación.

El *canto* que rompe: “uno habla y chau”

En el caso propuesto por este estudio, el *canto* que rompe con la tendencia dominante en la radio, en la industria fonográfica, y en el gusto común del público en la década de 1970 en el Uruguay, es ese canto “afeado” y “desagradable”, según Aharonián, y “natural”, “sin reflexión”, “sin falsear la pronunciación”, como lo expresan los artistas (en este caso, Cabrera

⁹ Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, minuto 39:19.

¹⁰ La propuesta de análisis semiológico pautada por Tatit (1996) parte de la premisa de que el canto es un tipo de extensión del habla, y que, en ese sentido, lo que cada cantautor ofrece es un tipo específico de dicción. Aunque haya sido desarrollada tomando por principio el canto popular brasileiro, también ofrece elementos para entender el canto en la cantautoría uruguaya y profundizar en su apreciación estética. El propio autor, en trabajos posteriores, afirmó que creía posible y útil la aplicabilidad de este tipo de comprensión en cantos populares en otros idiomas y propios de otras culturas, como sugiere en su libro *Estimar canções*, publicado en el 2016.



y Maslíah). De manera simplificada podríamos entender que la apreciación de Aharonián es pautada por el parámetro del gusto, del “buen gusto”, o sea, desde el ámbito de lo estético (como también sugiere la misma inclusión de Benavides entre los destacados), y que los comentarios de los cantautores parten de lo comunicativo, como lo resume el propio Cabrera cuando dice que cuando canta: “uno habla y chau”.

La crítica y las entrevistas de los propios artistas reforzaron y siguen reforzando esa distinción. Sobre Maslíah, Sotelo ya decía en 1983: “... Leo Maslíah debe pasarse la armonía clásica y las clases de canto por el mismo lugar que los amigos de Serrat las consignas, y como ellos (de esto dan fe varias de sus canciones) se mofa de cuestiones importantes” (SOTELO, 1983, 8). Alencar Pinto, en 1987, subrayaba la idea: “Maslíah no llena ninguno de los requerimientos normales de ‘éxito popular’. Cualquier persona con un mínimo de ‘deformación’ musical reconocerá en él el prototipo del ‘mal cantor’...” (ALENCAR PINTO, 1987).

Sin embargo, y como vimos, el propio artista explica su canto desde otro punto de vista. Mientras Liut se refería al trabajo “Ópera, castidad y yogurt diet”, lanzado en 1995, destacando “La combinación de una voz (y una actitud teatral) lírica como la de Gustavo Manzitti, con la voz blanca de Maslíah y su introversión” (LIUT, 1995, 16), en la misma nota el artista insiste en explicar que sus elecciones estéticas se orientan en gran parte por lo que implican como comunicación (códigos): “la música que yo hago en general tiene que ver con el ataque a los lugares cómodos. Tiendo, involuntariamente, a usar como elementos constitutivos de una obra musical el propio código que se está manejando, en forma crítica...” (MASLÍAH apud LIUT, 1995, 16).

El caso de Cabrera es un poco distinto, aunque finalmente llega a un punto semejante. El propio cantautor hizo notar que no le gustaba su voz, pero sí su canto. Eso lo refiere en varias entrevistas, como la publicada en *Página 12* en 2014, por ejemplo, cuando respondiendo a la pregunta “¿Por qué pensás que cantás mal?”, de Del Mazo, Cabrera contesta:

Hay dos aspectos: la expresividad y el timbre de voz, que es invencible. No me gusta mi timbre de voz. Sí cómo canto: considero que con los años he mejorado como cantante. Estoy satisfecho con la manera de colocar la palabra, con el fraseo, la métrica del canto, la afinación. Una de las cosas



buenas de la vejez es que me agravó el sonido de mi voz. Cuando era joven tenía una voz de coyote asesino (CABRERA apud DEL MAZO, 2014).

Y esa impresión, Cabrera la había forjado y declarado mucho antes. Cuando presentó “Viveza”, en el 2002, en varias notas periodísticas se reprodujeron explicaciones como la que citamos a continuación, tomada de la entrevista hecha por Daset:

FC expresa que no es un gran cantante, y tampoco un Frank Sinatra. Por eso optó una vez más en hacer un disco con invitados especiales. Define que ‘esa es una buena estrategia para que el producto sea un poco más variado, más atractivo, y que haya otros timbres, otras voces. Que no de principio a fin esté mi voz. Reconozco que me gusta más cómo canto ahora que en otras épocas. He mejorado como cantante. En realidad, no me gusta mucho el timbre de mi voz, el sonido. Sí estoy conforme con la manera en que canto, cómo fraseo, cómo respiro. Me hubiese gustado nacer con otra voz. La voz que tengo nunca me agradó mucho; es un poco nasal y aguda. He dominado y mejorado mi voz con los años’ (CABRERA apud DASET, 2003, 8).

Nos importa subrayar aquí que el *canto*, como elemento fundamental en este repertorio, se expresa mediante una voz que conduce la pronuncia y la articulación de palabras. Tatit, en su explicación sobre la naturaleza material de la canción, por ejemplo, incluye la calidad timbrística de la voz. Finalmente, la voz que *canta* también está en la canción (TATIT, 1996, 15).¹¹

Y, si las palabras, frases, rimas etc. se eligen, también se elige la voz (con su timbre, su color, su calor, su tensión, etc.) que las emite y se elige el *canto* adecuado para la transmisión del mensaje. No es casual. En cualquier caso, hasta elegimos “lo natural”. Y nuestra observación va justamente en ese sentido: la voz que Cabrera *elige* para su *cantar* (incluso admitiendo que la ha “dominado y mejorado” con los años), y la voz que Maslíah *elige* para su *cantar* (jugando con los códigos), afectan al público, afectan al oyente, así como

¹¹ Según Tatit: “Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se a substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço a gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade. Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre de voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade.



lo afectan sus palabras y sus ideas. Y, además, como sabemos, tanto la producción como la recepción de una obra musical, incluso desde el punto de vista estético, responde a procesos y a contextos sociohistóricos y culturales. Por lo tanto, el canto “que rompe” es intencional tanto en su contenido semántico, como en su contenido estético. Y quiere romper. Y necesita romper.

Como explica Trigo cuando se refiere a lo que llama la “mesopoesía de Masliah” – y a lo que nosotros agregamos, su propio *cantar* – que es “un gran revulsivo”, dice, que es

un descomponedor de los traumas de una existencia (individual y social) que sólo puede revelarse en el absurdo. Un absurdo del texto que reconoce una fría y razonada lógica interna cuyo blanco, paradójicamente, es la lógica del sentido común de una sociedad medularmente conservadora que se resiste a admitir que hay un Uruguay ‘definitivamente muerto’. Saltando sobre las marcas ideológicas del ‘canto popular’, Masliah expresa como nadie a una juventud que no sólo rechaza al régimen fascista, sino que descrece y desconfía de las fórmulas políticas que, interpretando al mismo como un tropiezo, un hiato histórico, promueven la restauración – por diversos caminos – de la Suiza de América, imaginario Uruguay – lo que queramos o no, lo creamos o no definitivamente muerto (TRIGO, 1989, 113).

O como lo expresa el propio Masliah, cuando en entrevista a la Revista *Rolling Stone*, en el 2014, recordaba el taller de composición que a fines de los 70 había compartido con un grupo de artistas en formación entre los que estaba también Cabrera:

Fue una época bárbara, donde se daba todas las semanas la posibilidad de escuchar nuevas músicas (tanto canciones como obras de música ‘cult’) de Fernando, de Bernardo Aguerre, Carlos Da Silveira y otros, así como la posibilidad de confrontar con ellos las cosas que me iban saliendo. Se daba en esos años algo que luego – me parece – dejó de existir en el medio musical y cuya existencia probablemente músicos de generaciones recientes no puedan siquiera; y es que cualquier música que se hiciera, además de presentarse en sí misma como posibilidad realizada de hecho sonoro, implicaba una toma de posición sobre la música en general y sobre cómo pararse frente a ella en ese momento histórico (MASLÍAH apud INZILLO, 2014).

No es casual que dicho taller, como es ampliamente conocido en el ámbito de los estudios de música en el Uruguay, haya sido dictado por Coriún Aharonián y Graciela



Paraskevaídís. Así como no es casual que Aharonián haya notado que esos artistas “rompen intencionalmente” con la emisión practicada por las generaciones anteriores de cantautores.

Más allá de esas no casualidades, quisiera dejar un par de comentarios más sobre el fenómeno de la cantautoría en el Uruguay y más específicamente sobre el lugar de destaque que este arte ocupa, de modo general, en la producción musical de este país.

Uruguay: aquí todos son cantautores

Además del interés específico por este repertorio, mis reflexiones en torno a la cantautoría también habían partido de una inquietud personal. Como cantante y profesora de canto y de historia de la música, nunca me había cuestionado sobre mi casi estricta condición de intérprete. Es cierto que en la experiencia docente siempre me interesó acompañar las propuestas cantautorales de mis estudiantes, pero desde mi lugar, mi manera de acercarme a la música no pasaba por la composición.

Mi inquietud se intensificó aún más en el ambiente musical uruguayo. Porque allí sí todos (o casi todos) son cantautores. Sonaba muy raro que yo dijera que *elegía* ser intérprete de las canciones de otros. Y, entonces, cuando me di cuenta, yo misma había dado vuelta la pregunta, y en vez de preguntarme “¿Por qué yo no soy cantautora?” empecé a preguntar “¿Por qué aquí son todos cantautores?”

Una explicación histórica para esa tendencia, supuse, podría venir de la importancia cultural de las payadas en la constitución del cancionero uruguayo. Más allá del carácter improvisatorio natural de las payadas, la descripción podría servir tranquilamente al cantautor “típico” del Uruguay (LAZAROFF, 2014, 28). Además, para dialogar con esa idea, encontraba a Aharonián hablando del individualismo en el ambiente de la música uruguaya y también vinculándolo al proceso de constitución histórica del mismo pueblo:

El uruguayo ... suele ser gregario de una manera muy embromada: poco comunitario y tremendamente individualista. Cosa que fue fuertemente impulsada por el proceso colonial y neocolonial quizás desde el mismo período de las misiones jesuíticas [y teniendo al gaucho como resultante de este proceso]... Esto lo podemos ver en el Uruguay en las expresiones específicamente musicales: no hay expresiones musicales grupales, salvo en el gueto negro. Fuera de ese gueto no tenemos en lo musical ninguna especie que sea comunitaria (AHARONIÁN, 2012, 48-49).



Y entonces, vuelvo al mismo capítulo 6 de la serie documental “Historia de la música popular uruguaya”, el que trata de la “Generación del 77” por supuesto, y me encuentro que termina con declaraciones de otros dos músicos cuya producción corresponde a ese momento y a esa sensibilidad que, finalmente, forjaron esa estética, aunque sus cantos no hayan sido aparentemente los que rompieron *frontalmente* con la tradición inmediatamente anterior.

Me refiero, primeramente, a Jaime Roos, que al relatar cómo fue el proceso de creación y grabación de su primer disco, “Candombe del 31”, en el mismísimo año del 1977, y cuyas canciones fueron mayormente compuestas en Francia, menciona:

El estar lejos, para mí fue un motor creativo. De ver lo malo de mi país, lo bueno de mi país. De confirmar, constatar toda aquella ideología de la generación del 73, de lo importante que era hablar con voz propia, no solamente en el idioma, sino también en el idioma musical. El mundo era así. Si vos te parecías a alguien estaba mal, pero estaba muy mal. Entonces esto hacía que fuera necesario que cada uno cuando mostrara lo que hacía... y bueno, tenía la obligación de ser original. No lindo, capaz que era horrible, espantoso.¹²

Y, más adelante, aparece Rubén Olivera, afirmando:

La idea, la finalidad muy obvia [era la] de continuar desarrollando lo que puede ser una música local, por una necesidad ecológica de seguir desarrollando la diferencia... ... ante una necesidad política de homogeneizar culturas. Y, como decía Alfredo Zitarrosa, “la mejor canción es la más política y viceversa.”¹³

En ese momento histórico marcado en la práctica y en la creación artística por la censura y por otras formas de violencia resultantes tanto del exilio como del insilio político, el ser cantautor se revelaba como una necesidad, incluso porque de esa forma uno mismo se hacía responsable por divulgar sus pensamientos y posiciones políticas y, en todo caso, militar por ellas también por medio de su producción musical.

¹² Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, min. 42:02.

¹³ Transcripción de parte de la entrevista realizada para la serie HMPU, cap. 6, min. 47:33.



Sin embargo, a partir de cierto momento y en otro contexto político y cultural en el Uruguay, los mismos cantautores, cantautores de la talla de un Rubén Rada o del propio Cabrera, se dispusieron a versionar y a grabar temas ajenos. Y a levantar otros puntos que hacían frente a esa necesidad casi obligatoria de solamente cantar y tocar sus propias composiciones. En el 2009, por ejemplo, Rada presentó su disco *Fan, pa los amigos*, como dice el articulista de *Brecha*, “su primer álbum armado íntegramente con versiones de temas de otros autores”, como Mateo, Spinetta, Cabrera y Fito Páez (RADA apud TORRÓN, 2010, 25). En el año 2010, es la vez de Cabrera que, con *Canciones Propias* lanza su primer disco de versiones, con 16 temas de otros artistas uruguayos. A la pregunta capciosa que le hace Tapia – “Siendo compositor, ¿por qué grabar un disco en el rol de intérprete?” – Cabrera contesta:

Esto es algo que pasa mucho en otros países. Sobre todo en géneros como el blues y el jazz. Ya lo hizo Rubén Rada – con su disco *Fan* –, que realizó versiones de varios artistas... Lo que pasa es que en otros lados siempre hay un mercado para los autores. En cambio, en Uruguay, si uno no se canta a sí mismo no te canta nadie. Todo el mundo hace su propio repertorio. Hay muchos ejemplos de grandes músicos que no eran compositores; Frank Sinatra, por ejemplo. Hacer versiones de otros sirve para que los temas se refresquen” (CABRERA apud TAPIA, 2010, 1).

En consonancia con esas ideas, Rubén Olivera, tomando como ejemplo los mismos Cabrera y Rada y agregando trabajos de Roos, Carbajal y Masliah, explica que “cuando los músicos ya han construido herramientas estilísticas propias suelen volcarlas a la interpretación de las creaciones de colegas”. Y más, agrega que

... las vanguardias experimentan con distintos mestizajes musicales hasta que alguna de las búsquedas logra una personalidad propia que además consigue captar el interés del público y proyectarse. Estas proyecciones pueden llegar a dinamizar la identidad musical y ser más útiles a la cultura local que lo realizado por aquellos que se le oponen con el argumento de la defensa de lo propio, entendiendo por esto una permanente copia interpretativa y compositiva de lo ya hecho... (OLIVERA, 2015, 96).



Aunque mi experiencia pertenezca a un momento un poco distinto, pautado por el fomento oficial a la producción cantautor al – ahora menos por la necesidad de expresar una posición crítica frente a las transformaciones político-sociales y más con la justificación de una supuesta búsqueda de la verdad y de la razón en el interior de uno mismo –, entiendo que mi trabajo, inscripto en un contexto social particular marcado por el intenso contacto entre prácticas y saberes musicales de diferentes tradiciones, se encuentra en armonía con este planteamiento de Olivera.

Esa circunstancia, por un lado, explica en parte el porqué del proyecto de investigación sobre la cantautoría en el Uruguay, al que di consecución durante mi estancia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en la Escuela Universitaria de Música de la UDELAR, y que, finalmente, dio soporte a la redacción de estas líneas. Y también explica, por otro, el disco *Movimiento*, contraparte musical de la reflexión que aquí presento, en el que grabé versiones de temas de cantautores uruguayos, casi todos vinculados a la “Generación del 77”. Los arreglos, las formas de tocar y de cantar enfatizan la mezcla de elementos provenientes de diferentes matrices culturales, mezclas nuevas y mezclas características e identitarias, como sucede en gran parte de las músicas populares producidas en los rincones de Latinoamérica.

Referencias

AHARONIÁN, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2012.

ALENCAR PINTO, Guilherme. Desafiando reglas. *La hora cultural*, 28 de noviembre de 1987. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis (FAAP), Montevideo, Uruguay.

BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura ‘bárbara’. El disciplinamiento* (25ª ed.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2017.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Trad. de Jesús Bal y Gay (2ª ed.). México, DF: FCE, 1994.



DASET, Marcel. Fernando Cabrera presentó “Viveza”. *Espectacular*, 17 de enero de 2003. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís (FAAP), Montevideo, Uruguay.

DEL MAZO, Mariano. Radar. *Página 12*, 6 de julio de 2014. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís (FAAP), Montevideo, Uruguay. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9851-2014-07-06.html>. Consulta en 9 de set de 2025.

INZILLO, Humphrey. Diez preguntas a Leo Masliah. *Rolling Stone*, 29 de enero de 2014. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís (FAAP), Montevideo, Uruguay.

LIUT, Martín. Leo Masliah ahora también se ríe del género lírico. *La Maga*, 3 de mayo de 1995. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís (FAAP), Montevideo, Uruguay.

NAHUM, Benjamín. *Breve historia del Uruguay Independiente*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2020.

OLIVERA, Rubén. *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2015.

SOTELO, Gerardo. Canto Popular: Leo Masliah. Recital en el Teatro Circular, año 1, n. 1, agosto de 1983. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís (FAAP), Montevideo, Uruguay.

TATIT, Luiz. *Estimar canções: Estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TAPIA, Carlos. No pedí estudiar guitarra. *El país*. Segundo Cuaderno. Montevideo, 28 de septiembre de 2010. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís (FAAP), Montevideo, Uruguay.

TORRÓN, Andrés. Con Rubén Rada. No voy en tren. *Brecha*, 22 de octubre de 2010. Consultado en Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís (FAAP), Montevideo, Uruguay.

TRIGO, Abril. Contracultura del insilio en Uruguay (1973-1985). En *Revista Hispánica Moderna*, dic. 1990, año 43, n. 2. University of Pennsylvania Press. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/30203269>. Visto en: 10/junio/2021

TRIGO, Abril. Leo Masliah: *kamikase* de la cultura popular uruguaya. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2.do semestre de 1989, año XV, n. 30. Lima, 1989, pp. 105-116.



HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA. Serie documental emitida por TNU y TV CIUDAD entre 2009 y 2018, cap. 6, temporada 1. Dirección: Juan Pellicer. Proyecto seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura – MEC, Uruguay. Disponible en: <https://www.historiadelamusicapopularuruguay.com/>. Acceso en: 28 jul. 2025

