



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000)

Autor:

Juárez Cossio, Dolores Camila

Tutor:

García, Miguel A.

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesis es estudiar el surgimiento y desarrollo de nuevas propuestas cancionísticas que se manifiestan dentro del medio cultural rioplatense entre los años 1977 y 2000 y que se caracterizan por la experimentación con procedimientos de vanguardia. Dichas propuestas se articulan con el proceso de institucionalización de las poéticas de vanguardia a través de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) y de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular (TLAMP), afirmando un proyecto político de izquierda y de renovación estética en la región.

Este tipo de producciones culturales forman parte de intensos procesos históricos, políticos y sociales profundizados, a nivel regional, en los años setenta. Se trata de los movimientos de emancipación latinoamericanistas, para los cuales la renovación estética se plantea en términos políticos.

El objeto de estudio se compone de un corpus de canciones vinculado con un tratamiento técnico propio de los procedimientos de vanguardia de la música contemporánea del siglo XX. En este sentido, la particularidad principal del corpus se da, entre otras cuestiones, por la articulación de lenguajes provenientes de las denominadas música “cultura”, “de concierto” o “académica” y música “popular”, que generan oposiciones estéticas e ideológicas en distintos momentos históricos. La situación de interpenetración, que define al mencionado corpus, produce muchas veces el desdibujamiento de las fronteras tradicionalmente fijadas por dichas distinciones; se

genera así un tipo de obra que permite ser pensada desde el concepto de “experimentación”. De tal modo, la experimentación constituye aquí una forma particular de transposición del pensamiento musical contemporáneo “culto” al género canción.

El estudio se circunscribe a dos ciudades, Montevideo y Buenos Aires, y a un período temporal que comienza en el año 1977 en Uruguay, impacta a principios de la década del ochenta en la Argentina, y finaliza en el 2000 con la edición del primer disco compacto de canciones de Carmen Baliero.¹ Para el análisis se consideran las fases iniciales de producción y recepción de las nuevas propuestas, tanto en el caso uruguayo, como en el argentino. Se toman en cuenta las etapas de composición de las canciones y, especialmente, las fechas de edición de los fonogramas.

En 1977 se presenta en Montevideo el grupo “Los que iban cantando”, inaugurando la denominada “segunda generación” del Canto Popular, movimiento musical cancionístico opuesto políticamente al régimen militar uruguayo. A esta generación de músicos uruguayos pertenecen Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, Luis Trochón, Carlos da Silveira, Leo Masliah y Fernando Cabrera, entre otros. La introducción en Buenos Aires del repertorio de canciones uruguayas que dialogan con la tradición musical contemporánea culta se verifica a partir de las presentaciones del grupo “Los que iban cantando” en 1980, y de Leo Masliah en 1982. Para el desarrollo del fenómeno en Buenos Aires se toman en consideración estas primeras actuaciones uruguayas y su recepción por parte de compositores como Alberto Muñoz, Edgardo Cardozo y, especialmente, Carmen Baliero. Es importante destacar que en Argentina este tipo de experimentación con formas cancionísticas en los años ochenta, tiene lugar

¹ Con anterioridad a esta fecha, en 1992, la compositora edita un casete (hoy descatalogado) de canciones titulado *Varieté* (Barca DL14013).

de manera limitada y circunstancial, sin llegar a constituir un movimiento en sí mismo. Baliero y Cardozo comienzan a hacerse visibles con los primeros signos de apertura democrática; Baliero gana la Primera Bienal de Arte Joven en 1989, y ambos participan en la década del noventa en diversos ciclos institucionales como lo fueron *La otra música* o *Experimenta*.

La tesis se estructura en seis capítulos. En el primero se presenta el marco teórico-metodológico y el estado de la cuestión sobre el tema. Se parte del supuesto de que existen nociones naturalizadas como las de “música culta” y “música popular”, claramente diferenciadas entre sí en la creación musical, su circulación y consumo. Ahora bien, para abordar este supuesto, se recurre en este capítulo a las nociones de experimentación, autonomía y vanguardia. Se señala que la experimentación se hace posible gracias a la inserción institucional de la vanguardia en el contexto latinoamericano a través del proyecto minimista. La especificidad de este programa estético e ideológico está dada por un enfoque emancipador enunciado desde América latina, cuyos principios compositivos se caracterizan por la presencia del silencio, la repetición con mínimas variaciones y la austeridad en el empleo de materiales, entre otros elementos.

En el segundo capítulo se describe el contexto socio-político que se inicia en la década del sesenta en el ámbito cultural del Río de la Plata. Se estudia el surgimiento de nuevos espacios musicales institucionales y sus programas estético y político ligados a dos figuras emblemáticas en la región: Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián. Se analiza el desarrollo de instituciones como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, los Talleres Latinoamericanos de Música Popular y otros talleres de música popular en Uruguay y en Argentina como el TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular). Asimismo, se destaca la edición de la revista *La del Taller* como una

importante fuente documental para conocer el funcionamiento interno de estos talleres y cursos.

El tercer capítulo gira en torno a la consideración del movimiento del Canto Popular en Uruguay y la influencia de sus participantes en la Argentina. Se registra al grupo uruguayo “Los que iban cantando” como el antecedente más directo para el proceso que luego será desarrollado en la Argentina a través de la experimentación con canciones. Para esto, se describe el surgimiento tanto de este grupo como de otros músicos tales como Leo Maslíah, y se analiza la dimensión histórica de los años de dictadura y transición a la democracia en Uruguay.

Uno de los objetivos centrales del cuarto capítulo es analizar el desarrollo del fenómeno de la experimentación con canciones en la Argentina en las décadas de 1980 y 1990. Esto ocurre a partir de la recepción del grupo uruguayo “Los que iban cantando” en 1980 y de Leo Maslíah en 1982. Se presenta la trayectoria profesional de Carmen Baliero, Edgardo Cardozo y Alberto Muñoz y su vínculo con producciones, ciclos y espacios institucionales uruguayos como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea o los Talleres Latinoamericanos de Música Popular.

En los capítulos 5 y 6 se analizan las formas en las que se concreta la idea del experimentalismo en la canción. Se abordan dos casos de estudio paradigmáticos de este tipo de producción en el Río de la Plata, representativos del programa minimista latinoamericano desarrollado por los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. En el capítulo 5 se estudia la producción cancionística del uruguayo Leo Maslíah y el capítulo 6 se ocupa del análisis de la producción de canciones de la argentina Carmen Baliero. Ambos capítulos enfocan la experimentación mediante la transposición del pensamiento musical contemporáneo al género canción, tomando en

consideración para el análisis, recursos como la irregularidad rítmica y formal, en relación a la previsibilidad y ruptura del discurso musical, la concepción del tiempo estático y el uso de la intertextualidad y el humor.

Las conclusiones finales destacan el rol fundamental del programa estético-político latinoamericanista de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y de Coriún Aharonián en el desarrollo de una nueva generación rioplatense abocada a la experimentación con materiales y procedimientos vanguardísticos en la canción.

CAPITULO 1

Hipótesis, objetivos, marco teórico-metodológico y estado de la cuestión

Hipótesis y objetivos

Se sostienen las siguientes hipótesis:

- La experimentación cancionística entre los años 1977 y 2000 en el Río de la Plata genera un tipo de producción que articula las denominadas “música popular” y “música culta”.
- La experimentación en este corpus implica transponer principios compositivos de la tradición de la vanguardia culta de posguerra a la canción popular.
- El acercamiento hacia la canción urbana por parte de los músicos formados en la tradición culta es propiciado por la coyuntura sociopolítica de la década del setenta, a través del proyecto minimista latinoamericano.
- El proyecto minimista latinoamericano, surgido en el campo intelectual de la izquierda rioplatense, incluye la experimentación con la canción por medio de instituciones como los Cursos Latinoamericanos de

Música Contemporánea y los Talleres Latinoamericanos de Música Popular.

- En estas canciones se experimenta con pautas compositivas como la austeridad, las métricas cambiantes, la tímbrica, las repeticiones y el silencio, entre otros recursos.

El objetivo central de esta tesis es analizar, desde una perspectiva musicológica, la historia del proyecto que implica la experimentación con canciones en el contexto rioplatense entre los años 1977 y 2000. De este objetivo central se desprenden tres objetivos específicos. El primero consiste en realizar el análisis musical de una selección de canciones, a partir de partituras y/o registros sonoros. Para dicho análisis se toman en cuenta los procedimientos y principios compositivos centrales que caracterizan a este corpus de canciones. En tal sentido, se enfoca particularmente en los parámetros en los cuales puede observarse el desvío de la tradición, donde muchas veces se experimenta con métricas cambiantes, repeticiones y silencios, entre otros recursos.

El segundo objetivo específico es reconstruir el relato histórico de esta formación de vanguardia a partir de la denominada “segunda generación” del Canto Popular uruguayo (1977-1985) y de su resignificación en la ciudad de Buenos Aires desde comienzos de los ochenta hasta el año 2000. En este punto, es necesario destacar la figura del compositor uruguayo Coriún Aharonián como referente historiográfico, para comprender el desarrollo del pensamiento vanguardístico musical del período, tanto en Montevideo como más tarde también en Buenos Aires. A sus clases privadas, llevadas a cabo generalmente junto a la compositora argentina Graciela Paraskevaídís, asistieron muchos de los jóvenes dedicados a la producción de canciones, formándose

en cursos de análisis musical, técnicas electroacústicas, historia de la música del siglo XX, etc. Asimismo, dentro de estos intercambios que produjeron redes particulares entre músicos y lugares, es necesario destacar también una serie de instituciones de formación musical que sustentaron la expansión del desarrollo de la experimentación con canciones. La apertura de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989), organizados entre otros por Coriún Aharonián y Conrado Silva, y los Talleres Latinoamericanos de Música Popular (1983-1988), fundados por el también uruguayo Luis Trochón, fueron de suma importancia para esta generación. El proyecto, entendido como “militante” y llevado adelante en ambas instituciones, permite que se instale en la región la preocupación por el vínculo entre la música popular y la música culta contemporánea, puesto que, como se verá más adelante, los programas incluyen tópicos de ambos ámbitos.

El tercer objetivo específico es hacer evidente el cruce no sólo entre la canción y la experimentación, sino también entre la música y la política. Esto se hace posible en un momento en el que los movimientos de izquierda procuran establecer un canon para la música latinoamericana. De modo tal que esta tesis propone una lectura que toma en cuenta la recepción de técnicas y herramientas propias de la vanguardia europea y norteamericana en el contexto de América latina. Se destaca así la especificidad de dicho proyecto ideológico-musical, desplegado dentro del género canción, que se presenta para estos compositores como la posibilidad de desarrollar elementos para una música minimalista latinoamericana (Aharonián 1993a y 1993b; Paraskevaídis 1999, 2007, 2009).

Marco teórico-metodológico

El análisis del proyecto minimista en el Río de la Plata se realiza en esta tesis a partir de una perspectiva musicológica plural (Dahlhaus 1997), enfocada tanto desde el punto de vista del análisis historiográfico del campo musical, como desde el aspecto estructural de las obras. El concepto de canción utilizado aquí hace referencia a una forma musical convencionalizada por la industria cultural moderna, con una organización estructural que incluye por lo general texto y música, una duración breve – aproximadamente de tres minutos para que pueda ser registrada en fonogramas– y que es distribuida y consumida en circuitos y espacios determinados. Se trata de un tipo de producción y práctica musical que, aunque no alcance masividad, surge en las grandes ciudades industrializadas insertas en el sistema de producción, circulación y consumo del capitalismo.² Este concepto entra así dentro de la caracterización que realiza Noël Carroll sobre el “arte de masas” como el producto de una “sociedad de masas” que “comienza a emerger gradualmente con la evolución del capitalismo, la urbanización y la industrialización” (2002: 19).

Muchos estudiosos señalan la dificultad que entraña la definición del término “música popular” (Parakilas 1984; Adorno 2002; Riesman 1950; Middleton 1990 y 1993; Tagg 1979 y 1982; Shepherd 1991; Hamm 1995; Frith 1996; Horn 1985,³ entre otros) y de las distintas representaciones de la cultura popular de acuerdo a las condiciones de emergencia de cada espacio histórico (Burke 1991; Hall 2006; Williams

² En el ámbito local, Hidalgo, García Brunelli y Salton (1982 y 1985), Kohan (1989), González (2007) y Donozo (2008) estudiaron el fenómeno de la música popular desde el concepto de “canción popular urbana”.

³ La publicación editada por David Horn (1985) reúne los trabajos de la Segunda Conferencia Internacional IASPM; el tema convocante de esta conferencia anual de la *International Association for the Study of Popular Music* fue la definición del término “música popular”, discusión que continuó en la primera revista especializada sobre el tema: *Popular Music*.

1985; Bajtin 2003, entre otros). Juan Pablo González propone una definición de música popular que “enfatisa la masividad, la mediatización y la modernidad como elementos constitutivos de una música popular fuertemente urbanizada en el siglo XX. De este modo, queremos diferenciarnos de las músicas populares tradicionales, comunitarias y orales, aunque siempre manteniéndonos atentos a las intersecciones que se producen entre ambas prácticas” (2007: 14). Al respecto, Ana María Ochoa (2003) distingue las diferencias del término “música popular” en inglés y en español. En el primer caso el concepto está delimitando las “músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural como el rock, el pop o la salsa”, y en el segundo no sólo incluye las “músicas populares urbanas” sino también las tradicionales o folclóricas. Sin embargo, y esto es significativo aquí, ambos se distinguen claramente de la “música culta letrada llamada erudita o clásica” porque conservan la idea social del “pueblo” o de masividad (13-4).⁴ Importa señalar en este punto que denominaciones como “música culta”, “clásica”, “de concierto”, “de tradición escrita” o “música popular” entrañan dificultades puesto que no son estáticas y obedecen al uso social que le dan los actores en un espacio y tiempo determinados. Múltiples factores influyen en su caracterización que depende de los cambios históricos e ideológicos en las prácticas artísticas, las condiciones de emergencia de las formaciones y programas artísticos, la relación de los actores con la tradición y su selección, las jerarquías internas, pactos y consensos dentro de cada proyecto y de cada disciplina, los cambios tecnológicos, etc. (Corrado 2010: 12; Ochoa 2003: 9). En esta tesis los términos de música “culta” y “popular” se utilizan de manera

⁴ James Parakilas (1984: 2) señala que “la música ‘clásica’ tiene algo en común con la ‘popular’. *Popular music*, que en lengua romance refiere a aquello que llamamos ‘folk music’, en inglés generalmente refiere a los productos de la parte de la industria musical que vende a una gran audiencia” [“But ‘classical’ music has something in common with ‘popular’. *Popular music*, which in Romance languages refers to what we call ‘folk music,’ in English generally refers to the products of that part of the music industry which sells to the largest audience”].

operativa, ajustándose al discurso, los usos y la práctica musical de los propios actores involucrados en el fenómeno estudiado.

El campo intelectual y la tradición

Como se ha dicho, uno de los objetivos de este trabajo es analizar un proyecto musical surgido en el campo intelectual de la izquierda rioplatense a comienzos de los años setenta, a través de la creación de instituciones específicas. En la escena rioplatense, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989) fundados por compositores uruguayos, constituyen la clave de la genealogía del proyecto minimista que abarca la experimentación cancionística. Se trata de caracterizar históricamente el proyecto minimista latinoamericano a partir de dos generaciones, en dos contextos históricos de producción y recepción diferentes: Montevideo y Buenos Aires; el primero en el contexto de los regímenes autoritarios de los años setenta y el segundo, en el contexto político de la transición democrática en la región.

La reconstrucción del relato histórico protagonizado por estos grupos no pretende ser exhaustiva. Se hace uso de la noción de campo cultural o intelectual, propuesta desde la sociología por Pierre Bourdieu, para delimitar el espacio de fuerzas en tensión que se disputan el poder simbólico en aquel momento. Dicho espacio está formado por el creador y su obra, editores, críticos y público. Los agentes “que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen o agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (Bourdieu 1967: 135). En él se establecen las posiciones relativas de cada uno de los actores, de cada institución, las instancias propias de legitimación y consagración y un capital simbólico común. Cada campo opera en la lucha por la hegemonía de la producción del sentido

con una “autonomía relativa”, a partir de su propia dinámica y legalidad interna (García Canclini 1997: 31). Además el campo permite ser pensado como un principio mediador en el cual “la cultura (...) no se añade como una determinación exterior a una intención creadora” (Altamirano 2008: 10), sino que ésta forma parte del propio campo intelectual y artístico.

Otra herramienta de análisis para estudiar el fenómeno es el concepto de formación propuesto por Raymond Williams, desde la perspectiva de los estudios culturales, para definir el proyecto estético-político llevado a cabo por una red de compositores, músicos e intelectuales en el Río de la Plata. En términos de Williams las formaciones implican

los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales (1980: 139).

Estos proyectos se inscriben en un proceso histórico-cultural dinámico y cambiante donde conviven prácticas artísticas dominantes, residuales y emergentes que se disputan permanentemente la producción de sentido. Williams señala también que el conjunto de ideas, valores y prácticas sostenido por una formación es el recorte de una “tradicción selectiva” móvil y dinámica, en la que “ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos” (1980: 138). Desde esta perspectiva se piensa en términos de negociación entre pasado y presente, en base a la tensión permanente que existe entre una tradición establecida y una nueva que intenta emerger.

Dentro del proyecto musical estudiado se construye entonces una tradición ligada al latinoamericanismo, en la que se cuestiona la racionalidad europea y se instala

la idea de unión latinoamericana y recuperación de la propia identidad como promesa emancipatoria. Pero esto no se obtiene a través del rechazo de la tradición europea o norteamericana, sino por su apropiación como lo señalan los postulados del modernismo antropofágico brasileño que Oswald de Andrade propone en 1928.⁵ En el manifiesto se plantea la relación de la diversidad brasileña con la vanguardia europea en un acto crítico de deglución y asimilación del legado cultural cosmopolita como estrategia para construir lo propio, lo latinoamericano. De Andrade afirma: “Sólo me interesa lo que no es mío” junto a “Queremos la revolución Caraíba” (cit. en Schwartz 2002: 174-5) en alusión a dos etnias brasileñas. Por su parte, desde la poesía concreta, Haroldo de Campos señala en los años sesenta que dicha operación es significativa para posibilitar una literatura experimental y de vanguardia en un país subdesarrollado puesto que

no supone una sumisión (...) sino (...) [una] visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción (Campos de 1982: 13).

Jorge Schwartz plantea que en dicho manifiesto se subvierten las categorías colonizador/colonizado, se enfatizan las “dimensiones revolucionarias y utópicas” y “el dilema nacional/cosmopolita es resuelto por el contacto con las revolucionarias técnicas de vanguardia europea y por la percepción de la obligación de reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno” (2002: 172). Al respecto Florencia Garramuño estudia en las décadas del veinte y treinta la “paradoja de esta ‘modernidad primitiva’” (2007: 16), evitando así un pensamiento dicotómico en la modernización latinoamericana y destacando la naturaleza dialéctica de ambos conceptos que se construyen uno al otro.

⁵ El “Manifiesto Antropófago” es publicado inicialmente en *Revista de Antropofagia* 1 de mayo de 1928 (Schwartz 2002: 171-180).

En el proyecto minimista, una nueva mirada sobre la relación centro-periferia ilumina el contexto que vincula la música y la política, lo culto y lo popular, por medio de una actitud militante y comprometida con el cambio social y la renovación estética. La construcción de la tradición latinoamericana incluye las propuestas estéticas de compositores y autores como Kurt Weill y Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Luigi Nono, Cornelius Cardew, Frederic Rzewski, Gordon Mumma y, dentro del ámbito latinoamericano, las de Silvestre Revueltas, Hans-Joachim Koellreutter y el Grupo Música Viva (1939-50) y las de la generación ditelliana que participa de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Eduardo Bértola, Oscar Bazán, Joaquín Orellana y Mariano Etkin entre otros). A esta selección se suman músicos de tradición popular latinoamericana como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Chico Buarque y Daniel Viglietti entre otros.

El proyecto minimista latinoamericano

Las prácticas compositivas y discursivas del programa minimista se encuentran marcadas por un pensamiento ideológico en el que la renovación estética y la radicalización política convergen y se refuerzan. El concepto de época, definido por Claudia Gilman como “el campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones” (2003: 19), resulta de utilidad en este estudio por cuanto es tomado por la autora para caracterizar las décadas del sesenta y del setenta como un “bloque temporal” (2003: 33) en el que se describe la trayectoria de radicalización política de la cultura de izquierda latinoamericana. El proyecto musical analizado se inscribe en un período atravesado por los procesos de descolonización del Tercer Mundo, la guerra fría y la dominación política, económica y

cultural norteamericana dentro del continente, el crecimiento y fracaso de las políticas desarrollistas locales y la hegemonía, dentro de la izquierda, de los supuestos sostenidos por la revolución cubana (Jameson 1997; Gilman 2003; Marchesi 2006).

La izquierda, en base a referentes como Frantz Fanon, Ernesto “Che” Guevara y Jean-Paul Sartre, se moviliza políticamente en términos de antiimperialismo y unión latinoamericana por la emancipación cultural de sus pueblos. Para el pensamiento latinoamericanista de izquierda, el futuro se asienta en la diversidad y la fuerza de los pueblos del continente, aunque “sin rechazar los aportes de los centros y la comunicación universal” (Chumbita 2001: 419). Halperin-Donghi (1982) señala para esta época la construcción de una nueva mirada sobre América latina, realizada desde el enfoque teórico de la dependencia destacando la presencia de publicaciones como las de Gunder Frank y el clásico *Dependencia y Desarrollo en América Latina* (1969) de Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto. En relación a la interpretación realizada por los intelectuales latinoamericanos sobre sus realidades nacionales a fines de los sesenta, es significativo el viraje teórico hacia el marxismo y los criterios de la llamada “teoría de la dependencia” (Skidmore 1998: 118). Por su parte, Aldo Marchesi (2006) reconstruye la recepción del término “antiimperialismo” entre los latinoamericanos a través de dos publicaciones influyentes para la cultura política de los setenta y su relación con el desarrollo de la “teoría de la dependencia”: *Capitalismo y subdesarrollo* (1970) de André Gunder Frank y *Las venas abiertas de América Latina* (1971) del uruguayo Eduardo Galeano. Según Marchesi, el desarrollo sistemático de las ciencias sociales y del estructuralismo en los años setenta propicia, dentro del campo latinoamericano de izquierda, un tipo de recepción que busca respuestas políticas en las producciones simbólicas. De este modo, el concepto de imperialismo es entendido a través de la metáfora de la “historia del saqueo”, que propicia la idea de revolución

como única alternativa para terminar con el dominio extranjero y neutraliza los posibles conflictos internos del continente. A partir de la transición democrática en la década del ochenta, se generan nuevas representaciones de la función del intelectual (Patiño 1997) en las nuevas generaciones que también forman parte del programa minimista, si bien se mantienen las ideas básicas de compromiso histórico a través de la música (Paraskevaídis 1997: 69).

El proyecto musical abordado por esta tesis rescata los ideales de compromiso social y político y de riesgo creativo en la práctica compositiva. Una posición antiimperialista en defensa de la identidad propia abraza la causa de la unidad latinoamericana, que sostiene el “deber ético” de “estar informado” y la “toma de conciencia” de una situación como herramientas de cambio y transformación social en “contramodelos” alternativos al capitalismo (Paraskevaídis 1989, 1999, 2007, 2008, 2009; Aharonián 2000a, 2004; entre otros). Aldo Marchesi destaca que la relación entre compromiso político y conocimiento a finales de los sesenta “atravesó un sector importante de los intelectuales en el Cono Sur” (2006: 2) y Claudia Gilman agrega que el concepto de “compromiso” fue “uno de los aspectos centrales de ese *arte de vivir* en la época” (Gilman 2003: 148-9).

En términos estructurales, la estética minimista se caracteriza por la austeridad en el uso de materiales, la repetición no mecánica y la variación mínima, la brevedad, la yuxtaposición de bloques anti-teleológicos, el silencio como elemento estructurante, el empleo de enfoques alternativos que implican un desvío de la lógica europea y la preocupación por generar una especificidad propia pensada en términos identitarios. En este sentido, la superación de la dicotomía culto-popular y la reinención de técnicas y de instrumentos propios se piensan como elementos emancipadores (Aharonián 1993a,

1993b; Aharonián y Paraskevaídis 2000; Paraskevaídis 1997; Corrado 1995b: 44, 1997, 1998; Etkin 1984, 1989, 1991a, entre otros).

Vanguardia, autonomía y canon

Un concepto significativo para el desarrollo de esta tesis es el de vanguardia. Los postulados clásicos sobre la teoría de la vanguardia se encuentran en las denominadas primeras vanguardias o vanguardias históricas (Poggioli 1964; Bürger 2000; Calinescu 1991; Williams 1997); originadas dentro del paradigma modernista, organizado en base a un tiempo lineal que progresa hacia el futuro, siempre nuevo y conquistado por medios revolucionarios (Hadjinicolaou 1982; Calinescu 1991: 99-147). En este sentido Williams destaca que la tradición del futurismo italiano “se veía a sí misma como la brecha hacia el futuro (...) los militantes de una creatividad que reanimaría y liberaría a la humanidad” (1997: 73).

Peter Bürger elabora su teoría a través de la historización de categorías estéticas e historiográficas que identifican a las vanguardias históricas con el rechazo del arte burgués y el intento de reinsertar el arte en la praxis vital. (2000: 100). De este modo queda evidenciada la relación indisoluble entre el concepto de vanguardia y el de autonomía. Muchos estudiosos han analizado estas construcciones, los valores e ideologías que engloban (Wolff 1987; Dahlhaus 1999; Goehr 1998; Cook 2001; Taruskin 2006), la constitución institucional que se genera a partir de ellas y la relación con la denominada música popular que deriva de estas construcciones (Parakilas 1984; Frith 1987 y 1996; Shepherd 1991; Hamm 1995), mostrando la tensión entre arte y sociedad.

La autonomía de la obra musical se cristaliza en el romanticismo alemán a través del denominado “paradigma de la música absoluta” (Dahlhaus 1999) que representa el valor superior de pureza estética en una música distanciada de cualquier referencia a lo cotidiano. El “principio de separabilidad” determina “fronteras clasificatorias, criterios evaluativos y principios normativos” (Goehr 1998: 158) en torno a las artes y los artistas, y distingue lo musical de lo que no lo es, como también diferencia las esferas del arte y la naturaleza, el arte y la artesanía, lo culto y lo popular.

Desde la década del sesenta se cuestionan las categorías jerárquicas del paradigma romántico echando por tierra la fetichización del material “único”, “progresivo” y “original” o la idea de “obra orgánica” y cerrada. Según Hal Foster (2001), la “neovanguardia” de los sesenta se caracteriza por incorporar las ideas de retorno, intertextualidad y apertura, por el interés en un “pasado revisitado” y por la sucesión de regresos y repeticiones que se presentan como una reconstrucción crítica de la vanguardia histórica. Los efectos del paradigma de la autonomía, su quiebre y el estallido de la neovanguardia, pueden registrarse también con rasgos propios en los grandes centros urbanos del ámbito cultural rioplatense. El interés por la experimentación con canciones tiene el mismo punto de partida y elabora propuestas que trascienden los límites fijados por las categorías de género, estilo, “música culta” y “música popular”.

El concepto de canon es relevante porque alude a un sistema normativo de jerarquías basado en mecanismos de legitimación, criterios de valoración y de consagración sujetos a permanente renovación (Cippolini 2003). El canon musical como problema historiográfico es analizado desde mediados de los ochenta a partir de los estudios de Joseph Kerman (1994), Don Michael Randel (1992), Philip Bohlman (1992), Lydia Goehr (1998), William Weber (1999), Omar Corrado (2004), Susan

McClary (1991) y Marcia Citron (1993), entre otros. Estos estudios ponen en evidencia la construcción ideológica propiamente europea del canon en el siglo XIX destacando su historicidad. En el desmontaje, Christopher Hailey sugiere que el canon se construye sobre una tradición, un legado seleccionado según criterios propios compartidos, que es móvil y heterónimo por estar abierto a la modificación y la expansión permanentes (1997: 164). Por su parte William Weber destaca que “Si los ‘clásicos’ son obras individuales consideradas grandes logros, el ‘canon’ es el marco que sostiene su identificación en términos críticos e ideológicos” (1999: 338).⁶ El proyecto minimista latinoamericano estudiado construye un canon musical que realiza una crítica a la representación occidental del otro colonial y marca el inicio de una nueva representación de lo latinoamericano. En ella se inscribe el uso de nuevas técnicas junto a la incorporación de elementos que construyen la propia identidad, como por ejemplo lo indígena. Esta estrategia compositiva se registra con frecuencia en composiciones de Oscar Bazán, Joaquín Orellana, Mariano Etkin, Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. El canon, concebido mediante criterios de valor que incluyen construcciones ideológicas propias de la época, se establece a través de instituciones como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, el TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular) y el TAMP (Taller Argentino de Música Popular), a los que se agregan el Núcleo Música Nueva y la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC), los sellos discográficos Tacuabé/Ayuí, pequeños laboratorios de música electroacústica, la revista *La del Taller*, además de seminarios informales, textos escritos, discursos y composiciones musicales. Como señala Corrado “el canon emerge cada vez que la

⁶ De aquí en adelante, cuando no se indica lo contrario la traducción es propia: “If ‘classics’ are individual Works deemed great, ‘canon’ is the Framework that supports their identification in critical and ideological terms”.

tensión entre pasado y futuro requiere interrogar de nuevo la trama en que transcurre el presente” (2004: 19). La “ideología canónica” produce la construcción de “ideas de música ‘popular’ y ‘clásica’” además de una “formidable jerarquía de géneros” (Weber 1999: 354) y es precisamente esa construcción la que se intenta desplazar, en términos políticos, dentro del programa latinoamericanista. En este sentido, Coriún Aharonián afirma

la música popular es en esa comprensión normal [de la cultura europea] menos que la música culta. Pero ocurre que esa música culta (...) es un lenguaje determinado con su código muy determinado; un lenguaje que es muy diferente al otro lenguaje (...). Suponemos que en la sociedad del mañana [la frontera entre música popular y música culta] no existirá, porque entre otras cosas esa frontera responde a un esquema clasista (2000a: 34).

El cruce entre música culta y popular se encuentra fundamentado en términos políticos puesto que en la sociedad futura, que es necesario construir, ya no habrá división de clases sociales.⁷ La idea guevarista del “hombre nuevo” y la construcción de una sociedad socialista, son los pilares sobre los que se basa la posibilidad de emancipación del sistema capitalista (Guevara 1979: 3-17). Desde este punto de partida es posible entonces trascender las propias antinomias generadas justamente por las condiciones materiales, sociales e ideológicas de las sociedades capitalistas.

Dentro del programa musical minimista, se trata de estar actualizado técnicamente con el objetivo de educar a las jóvenes generaciones para la nueva sociedad. La idea de “autoconciencia” según Calinescu “es absolutamente crucial para la definición de la vanguardia mas reciente” (1991: 104). Para Coriún Aharonián “educar” es justamente generar “individuos”, hombres libres que sean útiles para la

⁷ Cf. también Nono 1985.

sociedad, poniendo especial énfasis en la creatividad tanto del educador como del alumno.⁸ Aharonián también destaca que la elección de los docentes que participan en los Cursos Latinoamericanos es una decisión “ética”, pero también “estética”, es decir opuesta al “colonialismo cultural” identificado con la estrategia compositiva del nacionalismo (cit. en Prada 2006: 13) que atravesó la historia de la música latinoamericana de la primera mitad del siglo XX.

Dentro del ámbito rioplatense, el vínculo entre música y política se inscribe en una coyuntura vinculada también a criterios modernistas con una visión prospectiva hacia el futuro. No se trata entonces de la ruptura con la tradición (Bürger 2000), sino más bien de completar un proyecto inconcluso de modernización de vanguardia en el que está implicada también la construcción de nuevas instituciones (Giunta 2001; Longoni y Mestman 2008; Longoni 2006).⁹

Análisis musical e historiográfico

El análisis musical se realiza sobre una selección de canciones. El objetivo es caracterizar la especificidad de este fragmento de la producción rioplatense, teniendo en cuenta aspectos de la recepción, apropiación y resignificación de la vanguardia europea y norteamericana a partir de los años sesenta. El enfoque destaca los desvíos de esa tradición internacional producidos justamente por el nuevo contexto de enunciación.

⁸ Aharonián (2000b: 2-3) señala que “la tarea central de los educadores debería ser el potenciar cada hombre como individuo y cada comunidad como comunidad-individuo. (...) una sociedad de hombres libres es una sociedad de individuos” y coincide con Herbert Read “en la idea de que la ‘educación por el arte’ puede ser una herramienta para salvar al hombre de esa condición de hombre masa”. Este artículo se amplía en “Educación musical para la creatividad. En procura de una música menos colonial” (Aharonián 2004: 49-77) y “La creatividad como posibilidad y como necesidad absoluta” (Aharonián 2004: 7-14), entre muchos otros escritos del autor.

⁹ Esto se sostiene también para las primeras vanguardias de los años veinte (Sarlo 1999a; Schwartz 2002; Malosetti Costa 2007; Garramuño 2007; Corrado 2010).

Omar Corrado precisa que desde la segunda mitad del siglo XX ya no es posible recurrir a un solo marco epistemológico para describir el objeto musical, y advierte que nos dedicaremos a aquella región de lo musical conocida como “cultura”, si bien los embates contra las clasificaciones establecidas, contra los límites de los géneros y la direccionalidad social de la producción obliga también aquí a observar con cuidado las intersecciones de este campo con otros, como el de lo étnico o lo popular, en propuestas como, por ejemplo, *Cantos de Tierra* (1990) de Cergio Prudencio o *Sonata del perro de Mozart* (1984) de Leo Masliah (1995a: 48).

La propuesta de Corrado es relevante para esta tesis, puesto que incluye la canción de Leo Masliah dentro de la constelación de la música culta. El criterio de selección del repertorio se basa en la representatividad de la producción cancionística de Leo Masliah y Carmen Baliero, dos referentes destacados del proyecto minimista de la generación de los ochenta. Dentro de la producción general de estos compositores, se consideran para el análisis sus períodos iniciales, al estar atravesados por una voluntad de experimentación con procedimientos y formas de vanguardia. De la obra de Masliah se examinan sus primeros discos (1981 y 1985) caracterizados por él mismo como “militantes”, y de la de Baliero se toma su primer CD (2000), con canciones compuestas en los años ochenta y noventa.

En la dimensión estructural de las formas, procedimientos y materiales musicales de las canciones analizadas es posible caracterizar la marca de los procesos históricos e ideológicos contenidos por ellas (Frith 1987 y 1996; Randel 1992). Se aspira a vincular el análisis de la experimentación cancionística con estos procesos históricos radicalizados desde los años setenta y su transformación hacia los ochenta y noventa. Se destacan aspectos vinculados a los atributos formales, parametrales, texturales y estructurales señalando procedimientos de repetición con variaciones

mínimas y circularidad (Etkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva 2001). Los criterios tomados en cuenta son los de discontinuidad, duración, microvariación (Molina 1993), organización de las alturas, estatismo, austeridad del material, considerando la dimensión anti-teleológica de estas piezas (Meyer 1963).

El principio formal se analiza a partir de la segmentación, tanto del texto como de la música, revelando las características aditivas de su construcción. Se destacan además, la relectura de géneros y materiales previos heterogéneos. Para estos casos, se adoptan teorías procedentes de la intertextualidad y del género (Corrado 1992; Briggs y Bauman 1996), y del análisis textural (Fessel 1996 y 2008). Se emplea también, para las texturas estratificadas, la premisa de filtrado selectivo de capas (Gandini 1991; Monjeau 1991 y 2004b). Asimismo, el manejo temporal de las duraciones, que incide sobre la estructura de las canciones, se analiza a partir de la exploración en los umbrales de la percepción (Etkin 1983: 80-1 y 1989: 57).

Por último, las canciones seleccionadas se estudian dentro de una trama cultural compleja, de un proceso de carácter social que las constituye como práctica social. Por eso las retóricas sonoras se activan o desactivan según las posibilidades contenidas por lo sonoro, pero también según el horizonte de expectativas de la recepción de cada época. En este sentido, la premisa de la experimentación como transposición de elementos de vanguardia a la canción se relaciona con la idea de recepción y “se dinamiza la historia y las obras, permitiendo su apertura a nuevas interpretaciones” (Jauss 1981: 35).

Fuentes documentales

El corpus de análisis se compone de fuentes documentales heterogéneas que pueden ser divididas en primarias y secundarias. Las primarias se conforman por registros sonoros en casete, discos de vinilo y CD, partituras, programas de concierto, escritos de los compositores, clases, gacetillas de prensa, páginas web, fotografías. Se incluyen fuentes testimoniales como entrevistas abiertas, no dirigidas y semi-estructuradas a compositores, periodistas, productores e historiadores del período. Las fuentes secundarias incluyen bibliografía especializada sobre el tema, fuentes periodísticas de la época en revistas y diarios, comentarios de discos y folletos. Se destaca la presencia de la revista *La del taller* publicada en Montevideo y Rosario en la década del ochenta, como soporte de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular. Se trata de una publicación emblemática que registra algunos debates de época en torno al vínculo entre la canción, la política y la experimentación vanguardística, y es importante para reconstruir el desarrollo institucional de los diversos cursos y talleres. La metodología para el trabajo con fuentes orales comprende las herramientas metodológicas cualitativas de la sociología (Taylor y Bogdan 1992; Briggs 1986). En las entrevistas se intenta distinguir, a partir de las metodologías de la historia oral, la construcción de una memoria de los acontecimientos (Schwarzstein 1991; Portelli 2003/2004; Barela, Miguez, Conde 2004). Del mismo modo, las entrevistas son una técnica relevante para recolectar datos y reconstruir la compleja trama histórica de la conformación del fenómeno.

Estado de la cuestión

En este apartado se abordan cuatro temas: la modernidad y “la gran división” (Huysen 2002) entre las nociones de “popular” y “culto”, la vanguardia y la música popular en el Río de la Plata, el desarrollo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, y el Canto Popular uruguayo.

La modernidad y “la gran división” entre las nociones de “popular” y “culto”

Charles Hamm (1995) postula que la música popular es un producto de la “Era moderna” y que surge a partir de la revolución industrial, a finales del siglo XVIII. Desde una perspectiva que denomina posmoderna, se refiere al ya clásico libro *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* de Jean-François Lyotard (1993) para reponer el debate acerca de la crisis de los grandes relatos. Se trata de la crisis de una serie de “narrativas modernistas”, jerárquicas y exclusivistas que han regido el estudio sobre la música popular, posibilitando la construcción de categorías como las de “música culta” y “música popular”. Las narrativas modernistas a las que se refiere son, entre otras: las narrativas de “la autonomía musical”, “la cultura masiva”, “la autenticidad”, “la música clásica y los clásicos en la música popular” y “la cultura joven”. El recorrido propuesto comienza a partir del desarrollo del paradigma de la autonomía como un relato modernista que implica justamente la separación entre música “culta” y música “popular” en el siglo XIX.¹⁰ A su vez, el autor identifica en la narrativa de los “clásicos” de la música popular, uno de los vínculos clave entre la música culta y la popular. Dicho discurso es construido como etiqueta, según Hamm,

¹⁰ Al respecto cf. también Kramer (1995: 4 y ss.).

por el editor John Stark y el compositor Scott Joplin para distinguir del repertorio popular las obras “de calidad artística superior [y] dignas de consideración seria” (Hamm 1995: 18).¹¹ La operación que se estaría realizando dentro de este último relato sería la de adaptar el discurso jerárquico de la música clásica al repertorio de la música popular.¹² Ciertamente la “narrativa de la autenticidad” hace referencia al valor estético expresado por algunos géneros como el jazz o el folclore, en los cuales cualquier tipo de mediación –tanto de individuos como de instituciones comerciales– es interpretada como un desvío de la autenticidad (1995: 16). Richard Middleton llama esta narrativa “primitivismo romántico” y destaca que la misma piensa en términos dicotómicos de música “verdadera” o “falsa”, manipulada o mercantilizada (Middleton 1990: 168).

Nicholas Cook (2001) problematiza, al igual que Hamm, la cosmovisión surgida en el siglo XIX y se refiere a la construcción del mito de Beethoven como un pilar sobre el que se apoya el paradigma de la música clásica en la modernidad. Por su parte, a partir de la teoría estética Andreas Huyssen aplica el término “la gran división” para referirse a este momento de la distinción entre “arte superior” y “cultura de masas” en la modernidad. Es significativo además señalar que el autor considera a Theodor W. Adorno (1983; Horkheimer y Adorno 1987) como el filósofo de la gran división, aunque precisa que pertenece al paradigma moderno, puesto que desarrolla su teoría dentro de modernismo de los años treinta. Asimismo expresa la necesidad de mantener

¹¹ En el original “superior artistic quality [and] worthy of serious consideration”, cita de Edward Berlin *Ragtime* p. 186.

¹² Cf. entre otros Stephen Davies como referencia de una crítica a los criterios de valor estético entre la música clásica y el rock. Davies toma un artículo de Bruce Baugh (1993) para cuestionar su postura: “Baugh’s argument can be summarized as follows: Classical works are appreciated primarily for their forms, and the focus of attention in this music falls more on the work than the performance. The performer is subservient to the score she follows. By contrast, in rock music the performance is the object of attention and it is enjoyed and valued for its non formal properties” (Davies 1999: 193).

la autonomía del arte como punto de partida para su estudio sobre la vanguardia. En este sentido señala que

(...) tanto el modernismo como la vanguardia definieron siempre su identidad en relación con dos fenómenos culturales: la alta cultura tradicional y burguesa (...) y también la cultura popular y vernácula y su transformación en la moderna cultura de masas comercial (Huysen 2002: 8-9).

Un ejemplo del desarrollo de estas perspectivas a partir de un enfoque musicológico basado en el análisis musical, lo proporciona el estudio de Robert Walser (1992), en el cual se analizan los préstamos que ocurren entre el “heavy metal” y la música clásica.¹³ El autor sostiene que el vínculo entre el repertorio y las técnicas clásicas en el género que estudia ha permitido el surgimiento de lo que denomina la “guitarra virtuosística” en el heavy metal, cuya herencia proviene de la escucha y la reproducción del repertorio clásico.

James Parakilas (1984) considera cómo inciden los medios de comunicación sobre la popularidad que puede llegar a tener la música clásica en la actualidad, definiendo esta última como “el producto de condiciones históricas especiales” (1984:1). A partir de la noción de “especialidad” el autor se refiere a las diferencias existentes con la música popular en términos de circulación, tecnologías, lugares de ejecución, etc., señalando que estos espacios y las radios, por ejemplo, especializan más que los negocios de venta de discos. Asimismo establece las diferencias que existen entre la “música clásica”, la “nueva música” y la “música antigua” para pensar la construcción de repertorio, de instituciones, de la tradición y los estilos. Estas tres distinciones son a la vez tres maneras de pensar y de escuchar la música. A su vez

¹³ Cf. también Susan McClary y Robert Walser (1990), y Robert Walser (1993: 63-102).

intenta definir la especificidad de la “música clásica” tomando en consideración el texto escrito o la partitura. Resalta la fidelidad de los músicos clásicos hacia la partitura, la historia y el repertorio (Parakilas 1984: 6). Con respecto a la “música nueva”, como distinción que sirve a esta tesis puesto que se trata de analizar justamente la canción en relación con la música culta contemporánea, el intérprete trata de descubrir y construir el estilo a partir de la experiencia compartida del momento y espacio contemporáneo, en contacto con el compositor. Una de las maneras de construir el estilo es a partir del registro grabado, el cual puede ser abordado por otros intérpretes y estudiosos en la búsqueda de la “autenticidad estilística” (Parakilas 1984: 9) del nuevo repertorio.

La vanguardia y la música popular en el Río de la Plata

El interés por la experimentación cancionística se remonta a la década del sesenta con el movimiento *Tropicalista* conjuntamente con el de la poesía concreta, cuyo objetivo fue difundir las obras vanguardísticas entre las grandes masas.¹⁴ Una amplia cantidad de trabajos realizados sobre el vínculo entre los lenguajes popular y culto, tratan el movimiento del tropicalismo y la denominada “vanguardia paulista” en Brasil (Amaral Dias de Oliveira 1990; Ribas Ghezzi 2003; Ribeiro de Almeida 2005; Ridenti 2008, entre otros) tomando algunos referentes, como por ejemplo la producción de Arrigo Barnabé y su relación con técnicas como el dodecafonismo (Cavazotti 2000). El fenómeno ocurrido en Brasil tiene puntos de contacto con el de Uruguay en las figuras de Hans-Joachim Koellreutter y Coriún Aharonián. Tato Taborda propone en su tesis (1998), en vinculación con el libro de Augusto de Campos (1998), el concepto de “Música de invención” para registrar un “terreno creativo” que se funda en la relación

¹⁴ Para un estudio sobre la relación entre música popular brasilera y el concepto de experimentación cf. Vargas Silva (1994).

entre la música popular y la música académica contemporánea. De Campos también publica el libro *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas* (2006) en el que se recopilan sus artículos, muchos de los cuales se detienen en la relación entre la música popular y la música de vanguardia en los años sesenta y setenta en Brasil, desde la perspectiva de la teoría de la información. Se destacan en su libro ensayos como “Información y redundancia en la música popular”, “De cómo la MPB perdió el rumbo y continuó en la vanguardia”, “Música popular de vanguardia” y “João Gilberto / Anton Webern”. Por su parte Taborda toma en cuenta actores históricos que influyeron en la práctica experimental en el Brasil (como el compositor Hans-Joachim Koellreutter, los poetas concretos, Hélio Oiticica y los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea), así como dos manifiestos de grupos académicos: *Música Viva* de 1946 y *Música Nova* de 1963,¹⁵ que subrayan los basamentos del nuevo “terreno creativo”. También analiza la obra de los referentes más significativos de este nuevo campo en el Brasil, tales como Caetano Veloso, Jards Macalé, Chico Mello y Hermeto Paschoal, evidenciando la conexión entre sus canciones y la música de vanguardia. Al igual que Taborda, los brasileños José Miguel Wisnik y Luiz Tatit participan de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea como se verá más adelante, pero su formación proviene de los estudios literarios. Se trata de compositores de canciones que editan trabajos de análisis con una perspectiva literaria y semiótica sobre la canción (Wisnik 2006; Tatit 1998 y 2004). Por su parte Mariana Martins Villaça compara el tropicalismo brasileño con la “Nueva Trova” en Cuba, destacando que ambos comparten un programa que integra la estética experimental y la política comprometida; de este modo da cuenta de la circulación de “‘ideas musicales’ y propuestas estéticas” que determinan el camino de la canción popular en la región (2004: 14).

¹⁵ Al respecto cf. Kater 2001.

El caso de la relación entre expresiones de la música popular y la tradición de vanguardia en Chile es analizado por Juan Pablo González (2005) para los años sesenta, momento en el que se constituye el imaginario latinoamericanista, en el cual la música y el compromiso político se imbrican. González destaca la relación entre vanguardia e identidad en casos de compositores como Sergio Ortega, Luis Advis o músicos de tradición popular como Violeta Parra, Víctor Jara y el grupo Quilapayún. En sus composiciones dichos autores aspiran, según González, a una comunicación más directa con el público mediante la construcción de un “lenguaje común”, que “se buscará reciclando lenguajes conocidos o utilizando la familiaridad que otorgaba la música popular” (2005: 201). González coincide con Javier Osorio Fernández (2006), al señalar que son justamente estos vínculos entre música culta y música popular los que propician el nacimiento de la Nueva Canción Chilena y su propuesta de renovación. Ciertamente para González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, Violeta Parra fue pionera en este tipo de repertorio con sus “Anticuecas” y “El gavilán” (2009: 377).

Los trabajos de Damián Rodríguez Kees (1990, 1999, 2002a, 2002b y 2006) sobre Caetano Veloso, Chico Buarque y Liliana Herrero, a los que se suma el de Omar Corrado (1999) sobre Liliana Herrero, son muy significativos para el desarrollo de la perspectiva de estudio que toma en cuenta la problemática de géneros populares que dialogan con la tradición de la vanguardia en el Río de la Plata. Rodríguez Kees en su artículo “Caetano Veloso. Entre la mesomúsica y la música erudita del siglo XX” (1990),¹⁶ reconoce la presencia de dos lenguajes en la producción musical de Caetano Veloso, la música popular –que llama “mesomúsica” siguiendo la tradición de los

¹⁶ Cf. también Damián Rodríguez Kees (2006).

Cursos Latinoamericanos¹⁷ y la música “erudita”. Mediante el análisis pormenorizado de nueve canciones del compositor brasileño, describe cómo operan en ellas los lenguajes de la música popular y de la música culta y cómo se produce el fenómeno de “irradiación” de elementos desde un lenguaje al otro. Omar Corrado en “Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero” (1999) muestra un intercambio de saberes dentro y fuera del contorno exclusivo de lo musical. Para esto considera las tensiones surgidas de los distintos aspectos de la obra de Herrero, tales como las disciplinas institucionalizadas de la filosofía y la de la música o el uso de distintos géneros, técnicas y hábitos, mostrando las contradicciones del descentramiento en los distintos lenguajes contemporáneos. Octavio Sánchez en “Lenguajes en intersección: ‘culto’ y ‘popular’ en la configuración del campo musical” (2002), reflexiona asimismo acerca de la distinción entre las expresiones populares y cultas e intenta superar dicha distinción demostrando las intersecciones que existen entre ambos lenguajes.

En el Uruguay la reflexión recae sobre Coriún Aharonián, como protagonista y referente intelectual del proyecto. En su libro *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (2000a) aclara que desde 1980 existen jóvenes músicos, con formación clásica y popular, que favorecen con sus obras la mixtura entre los lenguajes académico y popular. Asimismo, postula que

En nuestra cultura, la cultura en la que estamos nosotros todavía, la cultura europea occidental burguesa, existen dos lenguajes musicales, dos áreas de lenguaje musical. (...) Coexisten el lenguaje llamado culto, que equivale al concepto de arte con mayúscula, y el que podemos llamar mesomusical –siguiendo la terminología propuesta por Carlos Vega– o de la música popular (que es un término poco

¹⁷ Este término le pertenece a Carlos Vega (1979). Para una contextualización histórica del término cf. Coriún Aharonián (1969, 1997).

exacto, pero en castellano y en esta área geográfica nos entendemos a través de él). Son dos lenguajes y dos códigos. Tienen zonas fronterizas, obviamente. Hay interpenetración. Pero esas zonas fronterizas, en todo caso, son una prueba de la existencia de los dos territorios (Aharonián 2000a: 66-7).

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

Al estudiar el fenómeno de intercambio entre la canción y la música de vanguardia contemporánea en el contexto del Río de la Plata, resulta ineludible abordar la experiencia de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989), surgidos de la mano de un grupo de alumnos de Héctor Tosar en Uruguay, como lo fueron Coriún Aharonián y Conrado Silva. Dichos cursos han sido tratados en algunos estudios (Cáceres 1989; Aharonián 2004; Prada 2006; Perrone 2009 y 2010), los cuales hacen alusión al contexto general en el cual surgieron, como así también a algunas de las producciones compositivas generadas a partir de esa experiencia. Se puede decir que estos cursos tenían una doble herencia: la experiencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, desarrollada en la década del sesenta hasta 1971, y los cursos de corte europeo como los de verano de Darmstadt. El caso del CLAEM es tomado como antecedente para esta tesis, puesto que representa, dentro de la historiografía musical dedicada a la música de vanguardia en América latina, un punto histórico clave. Pensados como seminarios de dos años para becarios, con el objetivo de informar acerca de las tendencias más actuales en la música contemporánea y de reunir compositores jóvenes de distintos lugares de Latinoamérica, estos cursos propiciaban el encuentro de músicos con profesores de renombre internacional. El CLAEM ha sido tratado en trabajos de carácter descriptivo, entre ellos pueden mencionarse los de Coriún Aharonián (1996), Rodolfo Arizaga (1971), Esteban

Buch (2002), John King (1985), Laura Novoa (2007a, 2007b) y el libro colectivo *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (VV.AA. 2011).

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea son el espacio en el cual muchos de los músicos del proyecto minimista toman contacto e intercambian experiencias. Entre los trabajos dedicados al tema puede mencionarse el artículo que Eduardo Cáceres publica en 1989, en donde se refiere a la estructura y organización interna de los cursos, describiendo y haciendo un listado de los seminarios, charlas, conferencias y clases dictadas en ese año, la última edición de los cursos.

La tesis de maestría de Teresinha Prada (2006) y el artículo de Marcela Perrone “Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: o erudito e o popular juntos como alternativa à formação musical tradicional” (2009) amplían la información y reflexión sobre este tópico, al realizar un registro contextual y comparativo de las realidades rioplatense y brasileña. Prada efectúa un estudio comparativo entre el Festival Música Nova en Brasil y los Cursos Latinoamericanos, señalando la orientación ideológica de izquierda de ambos, cuyos referentes más visibles son Coriún Aharonián y Gilberto Mendes. Asimismo considera la tradición nacionalista y menciona las fundaciones de “música nueva” tanto en Brasil como en el Uruguay.

El Canto Popular uruguayo

Dentro de los estudios específicos sobre el “canto popular uruguayo” se pueden nombrar los de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari (1980), Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies (1983), Carlos Alberto Martins (1986), Abril Trigo (1989), María Figueredo (1999 y 2005), Ernesto Donas y Denise Milstein (2002 y 2003) y Denise Milstein (2007). Los primeros textos escritos sobre el tema tuvieron la función de presentar el extenso grupo que conformó el movimiento del “canto popular” en

Uruguay. Se trata más bien de fuentes de época, puesto que son textos escritos desde una mirada interna al movimiento, sin distancia crítica ni histórica. El libro de Martins (1986) es el primero en plantear el tema a partir de un marco teórico preciso, el de las ciencias de la comunicación, para estudiar el desarrollo histórico del movimiento, proporcionando datos fácticos significativos sobre la industria discográfica y los lugares de circulación de los músicos. Por su parte, Abril Trigo (1989) también describe el fenómeno a través de una perspectiva vinculada a la literatura, rescatando algunos artistas como Leo Maslíah o Fernando Cabrera, y realizando un análisis de sus letras. En su tesis de doctorado (1999) y luego en su libro *Poesía y canto popular: Su convergencia en el siglo XX. Uruguay, 1960-1985* (2005), María Figueredo toma en cuenta este movimiento para estudiar la relación entre la poesía (como un dispositivo que pertenece indudablemente a la esfera culta) y su musicalización por cantores-compositores populares. En este sentido, la investigadora presta atención a la operación y necesidad, suscitada en la época, de utilizar el medio de la canción para dar mayor accesibilidad a los poemas, cuyos dispositivos principales son el libro y su práctica la lectura.

Por último, los estudios que abordan aspectos de la obra de los compositores analizados en este trabajo, se centran en la producción de Leo Maslíah. Se destacan los análisis sobre su obra literaria y reseñas críticas de sus libros (Alencar Pinto s/f; Trigo 1990a; Barboza Borges 2008). Los estudios que abordan su producción cancionística se centran en la letra más que en la música, generalmente desde una perspectiva semiótica aunque sin abordar la dimensión de la recepción. Al respecto, pueden nombrarse algunos artículos tales como los de Washington Benavides (1985), Fernando Andacht (1986, 1993), Abril Trigo (1989, 1990b, 1991), Laura Abbassian (1997) y Raúl Caplán (2006, 2010), entre otros. Los artículos “Un caso de musicofagia onírica: El perro de

Mozart y la sonata de Masliah” (1990) de Graciela Paraskevaídis y “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya” (1999) de Coriún Aharonián son textos de referencia para el análisis musical de sus canciones. El primero de ellos toma para su estudio la canción de Masliah “Sonata del perro de Mozart”, registrada en 1985 y el segundo analiza, entre otras cuestiones, la canción “El ómnibus” del primer disco *Cansiones Barias* de 1980.

CAPITULO 2

Nosotros, socialistas, somos más libres
porque somos más plenos;
somos más plenos por ser más libres. (...)
Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos.
Nos forjaremos en la acción cotidiana,
creando un hombre nuevo con una nueva técnica.

Ernesto Che Guevara (1979: 17)¹⁸

Nuevas instituciones musicales latinoamericanas entre las décadas del setenta y ochenta

Este capítulo describe el proceso de surgimiento de nuevas instituciones de formación musical entre las décadas del setenta y el ochenta en el Río de la Plata, que sientan las bases para la experimentación con formas cancionísticas. Dicho proceso implica una reactualización de saberes tanto locales como internacionales desde una concepción claramente latinoamericanista que atraviesa los vínculos y prácticas entre músicos, compositores, educadores, críticos, investigadores y musicólogos que asisten a estas instituciones. Se trata de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989) y los Talleres Latinoamericanos de Música Popular (1983-1988) fundados por un grupo de compositores uruguayos. Desde estos espacios se transmite un catálogo de obras consideradas relevantes por estar comprometidas con los movimientos sociales y políticos que recorren el continente desde la década del sesenta. El canon de la música latinoamericana delimitado desde estas instituciones se compone tanto por la tradición

¹⁸ Carta editada por Carlos Quijano en el semanario uruguayo *Marcha* el 12 de marzo de 1965.

de la música de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX –generalmente en su versión electroacústica–, como por la música popular –en gran medida en su vertiente cancionística comprometida.

Los compositores que llevan adelante el proyecto de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea forman parte de la generación nacida en la década del cuarenta, que se visibiliza en los sesenta. Entre los más destacados de esta iniciativa se encuentran los uruguayos Coriún Aharonián (1940) y Conrado Silva (1940), y más tarde la argentina Graciela Paraskevaídis (1940).

En este capítulo se analiza en primer lugar la figura de Coriún Aharonián como referente ineludible para la introducción de la vanguardia internacional dentro del campo musical uruguayo en la década del sesenta. En segundo lugar se estudia el surgimiento y desarrollo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea destinados a la formación musical de la nueva generación latinoamericana de músicos asociada al Canto Popular más experimental. En este sentido se destaca su vínculo con otras instituciones musicales latinoamericanas y europeas de la época, sus aspectos organizativos, su programa estético-político latinoamericanista y su relación tanto con la tradición de la música electroacústica como con la de la música popular. En tercer lugar se consideran los Talleres Latinoamericanos de Música Popular como otra institución significativa para el desarrollo de la nueva generación de músicos. Se trata de una institución basada en los criterios de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, fundada por la nueva generación y dedicada a la música popular. Se toman en cuenta también tanto los aspectos organizativos –sus participantes, encuentros itinerantes, docentes, etc.– como su programa estético-político.

Coriún Aharonián y la vanguardia en el Uruguay

Coriún Aharonián (1940) pertenece a una generación de compositores que comienza su producción a mediados de los años sesenta para la cual es determinante, independientemente del hecho de haber sido becarios o no, la presencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Muchos de estos compositores participan desde 1971 de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea; entre ellos pueden mencionarse a los argentinos Gerardo Gandini (1936), Oscar Bazán (1936), Eduardo Bértola (1939), Eduardo Kusnir (1939), Graciela Paraskevaídis (1940) y Mariano Etkin (1943), y a Joaquín Orellana (Guatemala, 1937), Alberto Villalpando (Bolivia, 1940), Mesías Maiguashca (Ecuador, 1938) y José María Neves (Brasil, 1943).

Los años sesenta en Latinoamérica están marcados por la crisis de la hegemonía del denominado nacionalismo musical –incapaz de dialogar con la vanguardia internacional (Corrado 1997: 85)– a la que se le suma el advenimiento de movimientos sociales y políticos. Ciertamente en 1959 la revolución cubana marca un proceso de “latinoamericanización” y de radicalización política en todo el continente. Dentro de esta coyuntura, la generación nacida en los cuarenta se encuentra atravesada por los debates sobre la función social del compositor en el contexto de “institucionalización de la comunidad intelectual latinoamericana” (Gilman 2003: 120).¹⁹

En Uruguay esta generación posibilita, a través de un fuerte proceso de institucionalización, la entrada de la vanguardia internacional de posguerra. Coriún

¹⁹ En su análisis del campo de la literatura, Claudia Gilman considera que “Como resultado de las innumerables coincidencias en torno a cuestiones estéticas e ideológicas, uno de los fenómenos más importantes del período fue la constitución de un campo intelectual latinoamericano, que atravesó las fronteras de la nacionalidad y que encontró en la Revolución Cubana un horizonte de apertura y pertenencia” (2003: 102).

Aharonián se destaca por ser miembro fundador de muchas de las instituciones musicales de su país que persisten hasta la actualidad, tales como el Núcleo Música Nueva de Montevideo, la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC) y la editorial Tacuabé/Ayuí, entre otras (Alencar Pinto 2003b: 6).

Asimismo, desde mediados de los años setenta el compositor imparte, junto con Graciela Paraskevaídis, cursos y seminarios privados a toda una generación de músicos. Entre sus alumnos puede nombrarse a los uruguayos Leo Maslíah, Luis Trochón, Jorge Lazaroff, Carlos da Silveira, Rubén Olivera, Fernando Cabrera, Bernardo Aguerre y Fernando Condon; a los que se suman más tarde, los argentinos Carmen Baliero, Edgardo Cardozo y Damián Rodríguez Kees, entre otros. Muchos de ellos estuvieron dedicados paralelamente tanto a la canción como a la música contemporánea. Hugo López Chirico afirma que Aharonián

(...) asume una actitud militante a favor de las nuevas músicas y de la música popular, marcada por una ideología latinoamericanista que no obstaculiza una voluntad paralela de permanencia en estrecho vínculo con los principales centros internacionales de irradiación cultural musical (López Chirico 1999: 141).

Aharonián obtiene una doble formación como compositor y musicólogo, estudiando en las décadas del cincuenta y sesenta con profesores como Adela Herrera Lerena (entre los años 1945-1959), Héctor Tosar (entre los años 1955-1957 y 1966-1969) y Lauro Ayestarán (entre los años 1964-1966). Por un breve período concurre a la carrera de arquitectura en la Universidad de la República, más tarde a la de musicología en la Facultad de Artes y Ciencias de la misma universidad y asiste también a la Escuela Municipal de Arte Coral:

Después cuando ya tuve edad universitaria entré en la Facultad de Arquitectura y aprendí mucha música. No estudiaba música pero tuve excelentes docentes, mi visión de la teoría y la historia de las artes se la debo a esa formación que tuve. Especialmente al arquitecto Leopoldo Carlos Artucio, un viejo miembro del Partido Socialista que tenía una visión muy interesante de una historia social de la cultura. (...) Mientras tanto iba apareciendo la figura de Ayeararán que también tenía esa riqueza de visión. (...) Al entrar en la facultad me integré intensamente a la vida universitaria, fui dirigente estudiantil. Era una facultad bastante movida, la “facultad roja” del momento. Formativamente fue muy importante para mí (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008).²⁰

En los inicios de los años sesenta el compositor comienza a trabajar en la prensa escrita y en la radio. Los diarios más destacados a los cuales accede esta generación son *Época* (1962-1967),²¹ luego *Marcha* (1939-1974)²² y más adelante, cuando éste cierra sus puertas, *Brecha*, todos de tradición de izquierda:

Yo ya había empezado a hacer crítica en un diario cuyo lema era “sin partido y sin dueño”, un diario de izquierda totalmente militante que salía todos los días, el diario *Época*. Estaba respaldado por varios grupos políticos de izquierda, todos en

²⁰ Entre los años 1959 y 1962 Aharonián es miembro del consejo directivo de “Juventudes Musicales del Uruguay” (sección nacional de la Federación Internacional Juventudes Musicales -FIJM) (Ríos 1995: 37).

²¹ El diario fue clausurado luego de cinco ediciones por apoyar el acuerdo de la OLAS (Markarian 2012: 93).

²² El semanario *Marcha* (1939-1974) es pionero en América latina por su activa participación en los debates de la época, cumpliendo una función legitimadora de la producción cultural en la que puede observarse un amplio arco disciplinario que incluye desde la literatura, la historia y la economía hasta el cine, la música y el teatro. En su primer número Carlos Quijano marca la perspectiva latinoamericanista adoptada por el semanario, que se radicaliza en la segunda etapa, a partir de 1960, momento en el cual se observa un alineamiento con el programa latinoamericanista revolucionario cubano. A *Marcha* le sigue la fundación en 1959 de la institución *Casa de las Américas* como centro de la cultura latinoamericana, y de su revista bimestral (1960) del mismo nombre. El público de *Marcha* se conforma por jóvenes lectores de clase media, universitarios “deseosos de cambios en la cultura” (Pino 2002: 152). Lo latinoamericano aquí se cruza con nociones como las de identidad, socialismo, nacionalismo y antiimperialismo (Pino 2002: 143). Para un panorama de los debates más sobresalientes, en los cuales muchas veces se encuentra Ángel Rama (director de la página cultural en la segunda etapa), puede consultarse Gilman 2003. Para un panorama del desarrollo histórico del semanario *Marcha* cf. Rocca 1992.

una especie de coalición previa a la “tradición del silencio”. (...) Lo que hicimos fue una irrupción generacional entendiendo que si estábamos desconformes con la crítica que había, teníamos que hacer algo nosotros en lugar de hablar en los bares y despotricar. (...) Después pasamos al ilustre semanario *Marcha* que era una de las glorias de la intelectualidad latinoamericana. Y en *Marcha* firmaba Conrado Silva, Daniel Viglietti, Ariel Martínez, Juan José Iturrberry... Toda la generación joven del momento y con todo el respaldo de Carlos Quijano, el ilustre director de *Marcha*. (...). Fue una toma de conciencia de que había un momento histórico que había que asumir (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008).

Paralelamente, el compositor recuerda mantenerse actualizado musicalmente a través de la compra, desde mediados de la década del cincuenta, de la revista de *El Correo de la UNESCO*, donde podían leerse anuncios de ediciones de discos. Aharonián accede así a varios discos de la colección del Consejo Internacional de la Música (CIM). El primero de ellos comprende obras de Anton Webern y Luigi Nono (dirigidas por Pierre Boulez) al cual le sigue, dentro de esa misma colección, un “Panorama de la música concreta”. Al respecto Aharonián afirma que su generación se caracteriza por la aspiración de “estar al día”, recibiendo de este modo “el serialismo integral y Cage, todas las novedades al mismo tiempo” (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008). A principios de los sesenta Aharonián realiza en la radio del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica) un programa de “Introducción a la música experimental” con el apoyo de Lauro Ayestarán, por entonces director de Programaciones Radiales de dicha institución (Aharonián 2000a: 119). El compositor señala que

Y a los 23 años ya tenía a mi cargo un programa de música contemporánea. A los 24-25 hacía un programa junto con Conrado Silva que había vuelto de su beca en Alemania, donde se había hecho amigo de Cage, y había estado con Stockhausen y

otros. Hacíamos radio teatralizada, con humor. (...) Creo que es la etapa generacional simplemente. Eso se daba en todos lados (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008).

Conrado Silva y Aharonián son compañeros de estudio, junto a Daniel Viglietti y Ariel Martínez, en las clases privadas de composición dictadas por Héctor Tosar, quien había regresado al Uruguay en 1966 luego de una estadía de cinco años como profesor en el Conservatorio de Puerto Rico. El inquieto grupo de alumnos funda el Núcleo Música Nueva de Montevideo (1966), con la presidencia de Tosar a partir de 1968 (Aharonián 1991: 54). El apoyo de Tosar, un compositor reconocido a nivel internacional, es determinante para el desarrollo de la nueva institución dedicada a difundir la música contemporánea de concierto y a agrupar a compositores, intérpretes, musicólogos y estudiantes. En 1967 se funda la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC), filial uruguaya de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC)²³ también con Tosar como presidente hasta 1987. El vínculo con una organización internacional como la SIMC es importante para combatir el aislamiento del país con el fin de “estar actualizados”, pero además se transforma en un anclaje fuerte en la época de la dictadura puesto que, como señala Aharonián, “éramos músicos que hacíamos cosas raras y [como] teníamos alguna vinculación con el exterior, nos dejaron un poco más tranquilos” (cit. Aharonián en Prada 2006: 58).²⁴

Por último en 1971 se funda Ediciones Tacuabé, pieza clave para el desarrollo y difusión no sólo de la producción musical culta contemporánea sino también de las canciones del Canto Popular en Uruguay. Entre sus fundadores se encuentran Daniel

²³ La SUMC será filial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea a partir de 1974. Mary Ríos destaca que uno de los cargos institucionales de Aharonián ha sido el de “co-fundador (1967) y secretario general (1967-1982, 1985-1986)” de esa institución (Ríos 1995: 36).

²⁴ “Éramos músicos que faziam coisas raras e tínhamos alguma vinculação com o exterior, nos deixaram um pouco mais tranquilos”.

Viglietti, José Luis (Pepe) Guerra y Braulio López (miembros del dúo Los Olimareños) y Coriún Aharonián. En esta institución se favorece el vínculo entre músicos populares y de tradición culta, encontrándose entre sus muchos colaboradores a Rubén Olivera, Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Jorge Galemire, Guilherme de Alencar Pinto y Carlos da Silveira, Fernando Condon y Graciela Paraskevaídis, entre otros (Aharonián 2002). Aharonián señala que

Ediciones Tacuabé, era un grupo editor sin fines de lucro fundado en 1971 por un colectivo de militantes culturales (...). La editora manejó desde su creación los sellos Tacuabé, Ayuí, Palma y Ombú (y representó por breves períodos a sellos independientes de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, España, Francia) (Aharonián 2007a: 30).

El sello Tacuabé se dedica exclusivamente a la música culta²⁵ mientras que el sello Ayuí, ambos de la misma editora, a la música popular. Este último registra a casi toda la generación de músicos surgida a partir de 1977, en la que participan entre otros Leo Maslíah y el grupo “Los que iban cantando” con Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, Carlos da Silveira, Luis Trochón y Jorge Di Pólito:

Desde 1974, el catálogo de Ayuí ha tratado de rescatar algunos músicos populares aislados por la dictadura, lanzando una nueva generación de creadores e intérpretes quienes tendrían un papel fundamental una vez que la generación anterior fue silenciada en 1973, por el segundo período de la dictadura (Aharonián 2002).²⁶

²⁵ En Tacuabé graban, entre otros, Héctor Tosar, Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián, Leo Maslíah, Esteban Klísich, Elbio Rodríguez Barilari, Conrado Silva, Carlos da Silveira, Álvaro Carlevaro, Fernando Condon, Miguel Marozzi. Además el sello ha editado colecciones especiales sobre nueva música latinoamericana, entre otras (Aharonián 2002).

²⁶ “Since 1974 Ayuí's catalogue has tried to rescue some popular musicians isolated by the dictatorship, launching a new generation of creators and performers who would have a fundamental role once the previous generation was silenced in 1973 by the second period of the dictatorship” (Aharonián 2002).

La generación uruguaya del sesenta abocada a la vanguardia estética y política es la que actualiza el campo institucional de la música. Esta generación se agrupa en el Núcleo Música Nueva de Montevideo, en la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea y, desde 1971, en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971-1989)

Estos Cursos son un referente para la historia de la institucionalización de la vanguardia musical y política en América latina. Allí se ofrece a través de seminarios, talleres, charlas y conciertos la enseñanza de técnicas y procedimientos contemporáneos y se alienta, entre otras cuestiones, su transposición a formas cancionísticas. De este modo, su presencia incide significativamente también en el desarrollo del fenómeno de la experimentación con canciones.

En este apartado se describe en primer lugar la gestación de los cursos y su íntimo parentesco con la tradición desarrollada por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella (1962-71), y con otros cursos europeos. Seguidamente se analiza su funcionamiento interno haciéndose foco en la organización del programa curricular, las temáticas recurrentes y la participación de distintos profesionales. En tercer lugar se destacan las nociones programáticas ligadas a la especificidad de la música latinoamericana y contemporánea construida en los Cursos. En cuarto lugar se subraya la importancia otorgada, en términos de formación curricular, a la música electroacústica y en quinto lugar a la música popular. Estas últimas dos vertientes son de gran influencia para la nueva generación de músicos rioplatenses.

Referentes

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea suponen una doble herencia: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales por un lado y los cursos de verano europeos de “música nueva”, como los de Darmstadt, por otro. Los Cursos Latinoamericanos continúan, pero con una perspectiva ideológica de corte claramente político y militante, la labor realizada por el CLAEM en Buenos Aires. Este último, considerado el símbolo de la vanguardia musical de posguerra en Latinoamérica, cierra sus puertas en 1971,²⁷ año en el que comienzan a funcionar los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. En sus nueve años de existencia el CLAEM, financiado por capitales locales y extranjeros, organiza “dos conciertos principales por año: el Festival de Música Contemporánea y el Concierto de Becarios” (King 1985: 95) a los que se suman los denominados “Conciertos Homenaje”. La actividad se centra en un proyecto pedagógico relacionado con la difusión de la música de vanguardia en Latinoamérica, cuyo programa incluye en un primer momento “la idea de una estética ‘americana’, especialmente con la visita de Copland y con unas conferencias de Gilbert Chase (tituladas ‘Hacia una estética americana’)” y más adelante se dirige hacia “las formas más avanzadas de la vanguardia, no sólo las provenientes de la escuela serialista sino también de la música estocástica de Iannis Xenakis o del informalismo de John Cage” (Monjeau 2008: 139). El cuerpo de docentes incluye a los argentinos Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Pola Suárez Urtubey, Francisco Kröpfl y Antonio Tauriello, a los que se les suman los becarios César Bolaños (Perú) y Gabriel Brncic (Chile), además de compositores europeos y norteamericanos

²⁷ Oscar Terán (2008: 285) señala que su cierre se debe a que “(...) junto con la endebles del medio receptor de esos proyectos [del modernismo reformista], la experiencia del Di Tella fue impugnada tanto por la crítica tradicionalista, que la consideraba ofensiva del buen gusto y alienada a modelos extranjeros, cuanto por la crítica de izquierda, que la consideró apolítica, frívola y elitista.” Para consultar otros estudios sobre el Instituto Di Tella y la vanguardia artística y política en las artes visuales de los años sesenta cf. Giunta 2001, Katzenstein 2007, Longoni y Mestman 2008.

entre los que Laura Novoa (2007b: 71) cita a Aaron Copland, Gilbert Chase, John Vincent, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Iannis Xenakis, Luigi Nono y Vladimir Ussachevsky.

En una coyuntura de orientación desarrollista, el programa del CLAEM aspira a modernizar el campo musical local y latinoamericano mediante la actualización técnica.²⁸ Esto es muy significativo porque se transforma en una institución pionera que impulsa fuertemente la renovación de la práctica musical, además de contrarrestar el aislamiento y desconocimiento de los jóvenes compositores latinoamericanos entre sí. La experiencia vivida en el CLAEM, como “semillero de formación dialéctica de jóvenes” (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008), es uno de los fundamentos para el desarrollo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea:

Algo que nos servía mucho para discutir cosas y para tener en cuenta pros y contras era la experiencia del Di Tella, la del CLAEM. (...) De hecho, una buena parte de los que estuvieron en el Di Tella pasaron a ser figuras relevantes, incluso protagónicas en el proceso siguiente inmediato posterior en América latina. Uno recorre la lista de becarios del Di Tella y tiene un catálogo bastante completo de compositores importantes y en distintos países. Eran dos años en que esos jóvenes estaban juntos, viniendo de distintos lugares, discutiendo una problemática común. (...). Por lo tanto eso (...) produjo una proyección problemática en el medio. Ahora, el asunto es que el Di Tella dependía de una financiación muy grande, era un modelo terriblemente caro y muy dependiente de grupos de poder (...). Las

²⁸ La enseñanza se organizaba en dos años, en el primero se estudiaban “procedimientos técnicos de la música contemporánea y se estudiarían las estructuras instrumentales” mediante seis asignaturas que incluyen tópicos como la composición y textura musical en el siglo XX, historia y estética musical, medios electrónicos y técnicas instrumentales varias. El segundo año se encontraba signado por la “investigación estética y experimental así como [por el] estudio de formas dramáticas” desplegados en seis asignaturas correspondientes a composición, orquestación, medios electrónicos, análisis musical e historia y estética musicales (Novoa 2007b: 75-76). Para mayor información cf. VV.AA. 2011.

primeras ideas de los Cursos Latinoamericanos coinciden con la etapa final del Di Tella, del CLAEM, y por otro lado vienen alimentadas por la experiencia europea (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

El predominio de la generación del CLAEM como representante de la vanguardia musical en América latina a fines de los sesenta puede verificarse en el Cuarto Festival Interamericano de Washington realizado en el año 1968, “donde el 75 % de los trabajos ejecutados pertenecían a estudiantes, profesores y ex alumnos del CLAEM” (King 1985: 195). Ciertamente, las dos figuras más importantes para la formación de jóvenes que renuevan el Canto Popular en Uruguay tienen un estrecho vínculo con esta institución: la compositora argentina Graciela Paraskevaídis, becaria en el segundo bienio del Centro (años 1965-1966), y Aharonián, becario en el cuarto bienio de funcionamiento del CLAEM (años 1969-1970). Debido a otra beca de estudios otorgada por el gobierno de Francia también para el año 1969, Aharonián asiste al CLAEM sólo dos meses y luego viaja a Europa.²⁹ Se instala un año en Francia donde coincide con el compositor brasileño José María Neves en el curso de técnicas electroacústicas de composición del *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) de la *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (Radio-Televisión Francesa) en París (Aharonián 2007d). En 1970 el gobierno de Italia le otorga otra beca para estudiar con Luigi Nono en Venecia.³⁰ Durante esa estadía en Europa el joven compositor también asiste, junto a otros latinoamericanos, a varios festivales y encuentros internacionales. Entre ellos puede señalarse el Curso Internacional de Nueva Música de Darmstadt, cuya

²⁹ Aharonián señala que “utilizó la beca sólo hasta octubre de 1969, en que partió (becado) a Francia e Italia (Ginastera lo autorizó a conservar y ejercer su beca al regreso, pero, al partir Ginastera, la beca fue utilizada para otros fines, en medio de la crisis financiera del Instituto)” (Aharonián 1996: 100).

³⁰ Nono es considerado por el proyecto latinoamericanista como “el más importante defensor del internacionalismo expresado en términos musicales, y uno de los que influyeron en el pensamiento de varios compositores latinoamericanos” (Paraskevaídis 2008: 4).

influencia también será determinante para la confección de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea:

Probablemente el primer motor de la creación de los Cursos Latinoamericanos fue una conversación entre Mariano Etkin y yo a la salida del Festival de Bremen, en la plaza enorme frente a la estación de trenes, a la intemperie, discutiendo sobre la experiencia que habíamos tenido. Mariano luego no tuvo especial interés en seguir con esa problemática, pero esa discusión fue muy importante. Y hubo una vivencia para mí muy importante que fue el Curso de Darmstadt del '70, que fue el mayo del '68 en Darmstadt porque hubo una rebelión muy grande por parte de todo el estudiantado dividido en dos sectores: los latinos y los otros. Los otros fueron rebeldes pero se quedaron dentro del sistema, renovaron el sistema (...). Y el sector latino, que éramos algunos pocos latinoamericanos más un par de franceses, un par de italianos, algún portugués y algún que otro yanqui (...) cuestionamos todo y nos fuimos. (...) Ahí estaba Bértola y estaba José María Neves y fue sumamente constructivo el diálogo entre nosotros. Yo personalmente iba anotando en mi cuaderno de anotaciones, todo aquello que no debíamos de hacer si algún día hacíamos algo en América latina y eso sirvió como una especie de decálogo después (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

Un tiempo después se fundan los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay gracias a un grupo de compositores entre los que se destacan Coriún Aharonián y Conrado Silva, quienes tienen una participación ininterrumpida desde el inicio de la actividad en diciembre de 1971 hasta su clausura en enero de 1989.

Programa y organización interna

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea se desarrollan en quince ediciones por un lapso de diecisiete años, desde diciembre de 1971 hasta enero de 1989. La frecuencia de los cursos tiende a ser anual, aunque se registran algunas discontinuidades en el año 1973 (vinculada con la coyuntura política uruguaya en la que se instala la dictadura), 1983 y 1987-88. Estos se estructuran en un lapso de diez a quince días de trabajo intensivo, generalmente de diez horas diarias, a partir de un cronograma que les es entregado a los alumnos. El programa incluye diferentes especialidades como composición, interpretación e investigación musicológica y pedagógica, de modo que los participantes pueden elegir libremente la línea de sus propios programas de trabajo.

Los CLAMC, a través de una gran variedad temática, intentan neutralizar el aislamiento y la falta de actualización en cuanto a música y cultura en general con el propósito de formar generaciones críticas involucradas en la búsqueda de su “identidad latinoamericana”. Aharonián expresa que

La idea fue entonces inventar o reinventar o redireccionar una estructura que fuera latinoamericana, que partiera del concepto más amplio posible de música (la culta, la popular, la necesaria), que capacitase (...) en el mejor nivel “internacional” (...) y que no dependiese de ningún centro o foco de poder (Aharonián 2004: 142).

Dentro de sus objetivos puede mencionarse el desarrollo de la “potencialidad creativa de nuestros jóvenes” a través de “la toma de conciencia de nuestra realidad como punto de partida para el trabajo cultural, la intercomunicación de experiencias y conocimientos, la apertura de canales alternativos de información, y el relacionamiento interdisciplinario” (Aharonián 2004: 145). En esta tarea convergen muchas de las

figuras intelectuales de América latina y del mundo, tales como Luigi Nono, Louis Andriessen, Helmut Lachenmann, Michel Philippot, Dieter Schnebel, Gordon Mumma, Christian Clozier, Julio Estrada, Héctor Tosar, Hans-Joachim Koellreutter, Oscar Bazán, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Eduardo Bértola, Graciela Paraskevaídis, Mesías Maiguashca y Joaquín Orellana, entre muchas otras. Participan de los cursos “alrededor de doscientos docentes y conferencistas venidos con espíritu de entrega de toda América latina, Estados Unidos y Canadá y de Europa, y hasta en algún caso de Asia y África” (Aharonián 2004: 143). En el plantel de profesores y conferencistas no sólo hay compositores, muchos de ellos de la generación ditelliana, sino también pedagogos como Violeta Hemsy de Gainza, instrumentistas como Abel Carlevaro, escritores como Eduardo Galeano y Noé Jitrik, filósofos como Héctor Massa, pintores como Luis Felipe Noé, cineastas como Leopoldo Torre Nilsson o musicólogos como Philip Tagg, Jorge Novati e Irma Ruiz.

Su clausura a principios de 1989 se relaciona con la necesidad de evaluar lo realizado hasta el momento y el impacto que tuvieron los cursos frente a la falta de nuevas propuestas por parte de los jóvenes. Ciertamente el único miembro joven del equipo es, desde 1984, Cergio Prudencio y los directivos entienden que si la organización no se renueva de forma natural, implica que está envejeciendo (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009). En tal sentido, la dirección afirma que “esta decisión ha sido tomada por considerarse que la presente situación histórica de América latina exige cambios en la forma de alcanzar los objetivos planteados” (Aharonián 2004: 145).

Los Cursos Latinoamericanos se materializan a partir de la formación de un “grupo de trabajo” internacional en el cual se discute desde la estructura organizativa hasta la currícula, los planes de estudio, los invitados, sus estadías y las cuestiones

administrativas. La organización recae sobre un equipo permanente de trabajo constituido por el presidente, el secretario ejecutivo y los secretarios adjuntos, a los que más adelante se agrega la figura del coordinador. En todas las oportunidades este equipo es, en su mayor parte, uruguayo.

La mecánica del trabajo se va delineando y sistematizando a medida que avanza la gestión y en base a la discusión y organización colectiva; al respecto Aharonián recuerda que se realizaban “circulares con copias carbónicas para todos los miembros del equipo y se respondía punto por punto” (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009), destacándose de este modo la lógica del trabajo en equipo.

Desde el punto de vista de su desarrollo interno, los cursos crecieron en dos etapas: la primera con la presidencia de Héctor Tosar, desde 1971 a 1977, y la segunda con la presidencia de José María Neves, desde 1978 a 1989. En la primera etapa los cursos se realizan en el Río de la Plata, repartidos entre Uruguay y Argentina. Los primeros cuatro (1971, 1972, 1974 y 1975) tienen lugar en el Campamento Internacional de la sede de la Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes en Cerro del Toro, Uruguay. Los cursos quinto y sexto se llevan a cabo en la sede del Instituto Goethe de Buenos Aires dirigido por Wilhelm Siegler, en enero de 1976 y de 1977. Las razones para estos cambios son políticas y de estrategia:

La intención fue, en lo posible, no hacerlo en grandes centros poblados, en las capitales. Hubo dos en Buenos Aires porque nos tuvimos que ir de acá por razones militares y se hizo el traslado en quince días. Además, estábamos ya en un momento muy difícil y tuvimos el apoyo del director del Goethe de Buenos Aires de ese momento. Pero en capitales importantes no hubo ningún otro. Y logramos hacerlo en general en lugares bastante aislados, en los que se podía lograr una

concentración de 24 horas (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

Hasta el final de la presidencia de Héctor Tosar, que coincide con el sexto CLAMC realizado en Buenos Aires en 1977, el equipo permanente se constituye por Coriún Aharonián como secretario ejecutivo (1971-1977), Conrado Silva como tesorero y secretario adjunto (1971-1977), María Teresa Sande como secretaria adjunta (1971-1972), Miguel Marozzi como secretario adjunto (1972-1976) y Graciela Paraskevaídis como secretaria adjunta (1976-1977).

A partir del sexto curso (1977) la mecánica de organización interna varía y al equipo permanente se le suman de manera formal los grupos de trabajo locales que pueden modificarse para cada edición conforme cambian los destinos geográficos.³¹ En este programa se registra la asistencia del grupo de trabajo formado por Eduardo Bértola y Violeta Hemsy de Gainza de Argentina, y Marta Guerrero de Cano de Uruguay (Programa VI CLAMC, enero 1977). De este modo siempre se sostiene la actividad permanente desde Uruguay, pero también se avanza en cuestiones organizativas concretas en cada uno de los destinos.

En el año 1978 el brasileño José María Neves asume la presidencia de los Cursos. El equipo estable permanente que lo acompaña hasta 1989 se conforma por Coriún Aharonián (secretario ejecutivo), Conrado Silva y Graciela Paraskevaídis, a los cuales se agregan distintas personalidades como Héctor Tosar y Violeta Hemsy de Gainza hasta el undécimo Curso inclusive (1982) y Cergio Prudencio desde el

³¹ Ya en el segundo CLAMC (1972) la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea agradece en el programa la colaboración de “los músicos latinoamericanos que tomaron voluntariamente a su cargo distintas tareas de difusión o de organización en los diferentes países del continente” y da una lista de nombres que incluyen los países de Argentina, Brasil, Chile, Perú y Uruguay. Estos agradecimientos, expuestos en un apartado del programa, se reiteran sucesivamente pero es a partir de 1977 que se formaliza, junto al equipo permanente, la asistencia del grupo de trabajo local.

duodécimo hasta el final (1984-1989).³² A partir de la presidencia de Neves, los cursos comienzan a circular por distintas ciudades de Brasil. En los años 1978 y 1979 se llevan a cabo el séptimo y octavo con sede en el Conservatorio Estatal de Música Padre José María Xavier, en São João del-Rei. El noveno Curso se dicta en Itapira (1980), el undécimo en Uberlandia (1982), el duodécimo en Tatuí (1984) y el decimoquinto en Mendes (1989), Brasil. El décimo y decimotercero se realizan en República Dominicana (1981) y Venezuela (1985), respectivamente, mientras que el decimocuarto nuevamente en Cerro del Toro, Uruguay (1986).

En la novena edición de los Cursos surge la figura del coordinador que recae sobre un colaborador que vive en el lugar donde se realizan las actividades. Fueron coordinadores Conrado Silva (Itapira –1980–, Uberlandia –1982–, Tatuí –1984–), Margarita Luna (Santiago de los Caballeros, República Dominicana –1981–), Luis Gilberto Mendoza (San Cristóbal, Venezuela –1985–) y Graciela Paraskevaídis (Cerro del Toro –1986–).

Desde la perspectiva de la estructura curricular el programa es flexible puesto que pueden suceder cambios hasta último momento. Ocurre a veces que los organizadores tienen que suplantar a algún profesor invitado que no pudo llegar a tiempo. De hecho, los programas conservados se realizan con posterioridad al evento, constituyéndose en memorias de los cursos:

El cuerpo de docentes podía variar, incluso los anuncios se hacían dejando claro que podía haber un margen de variación, porque podía fallar tal financiación de pasaje y lograrse tal otra cosa... (...) Se iba haciendo diariamente una cartelera de

³² Margarita Luna se suma en el noveno y décimo CLAMC (1980 y 1981), Emilio Mendoza y Marly Bernardes Chaves en el undécimo (1982). Participan en el decimotercero Luis Gilberto Mendoza como coordinador, Dalia García y Manuel Rugeles Acevedo (1985).

horarios, era muy complicado porque había que armar una grilla. Cada noche, después de terminada toda la actividad, los equipos se reunían y tenían que armar el día siguiente, evaluar el día ocurrido (...) eso permitía también la movilidad en base a sugerencias de los estudiantes y de los docentes. (...) Al terminar el curso se armaba entonces un folleto que era la memoria de lo que había ocurrido, con la enumeración de toda la actividad, por actividad y después día por día los horarios (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

La información dentro de los programas de los cursos se presenta agrupada en un “Plan general” y un “Plan detallado”, este último suplantado a partir de 1978 por el “Plan básico diario” y un “Plan detallado de audiciones”. Los programas incluyen una ficha biográfica de cada profesor invitado y en la contratapa la información sobre el equipo organizador y su presidencia, además de los agradecimientos a las personas y organismos que prestaban su apoyo.

El “Plan general” contiene una sistematización de la actividad dividida en seminarios, talleres, cursillos, charlas, simposios, audiciones, espectáculos, exposiciones, visitas guiadas, mesas redondas, servicios, etc. A esta enumeración se agrega la información sobre la designación de cada curso, su duración, cantidad de veces que se dicta y nombre del docente. Para las audiciones también se especifica la duración y si se incluyen comentarios o un debate posterior, además de si son primeras audiciones.

PLAN GENERAL

seminarios

sesiones de 2 horas cada una

- *Análisis*, 10 sesiones, Louis Andriessen (1), Mesías Maiguashca (3), Gordon Mumma (2), Héctor Tosar (4).
- *Recursos tecnológicos*, 12 sesiones, Mesías Maiguashca (2), José Ramón Maranzano (1), Gordon Mumma (3), Fernand Vandenbogaerde (6).

talleres

sesiones de 2 horas cada una salvo indicación

- *Composición*, 12 sesiones-encuentros con compositores e intérpretes: organizativa (1 de 30 minutos), Louis Andriessen (1), Mariano Frogioni (1), Gerardo Gandini (1), Mesías Maiguashca (2), Gordon Mumma (1), Sigune von Osten (1), Gabriele Schumacher y Mesías Maiguashca (2), Héctor Tosar (1), Fernand Vandenbogaerde (1).
- *Realización y composición colectivas*, 12 sesiones (1 de ellas de 1 hora 30 minutos), Louis Andriessen.
- *Improvisación grupal*, 2 sesiones, Gabriele Schumacher y Mesías Maiguashca.
- *Técnicas electroacústicas de composición*, 11 sesiones, Fernand Vandenbogaerde.
- *Básico de técnicas electroacústicas*, 5 sesiones, Jorge Rapp.
- *Música de cámara*, 7 sesiones de 1 hora, Gabriele Schumacher.
- *Técnicas vocales contemporáneas*, 9 sesiones (2 de ellas de 1 hora), Sigune von Osten.
- *El clarinete*, 1 sesión, Mariano Frogioni.

cursillo

sesiones de 1 hora cada una salvo indicación

- *Aspectos de la música contemporánea*, 12 sesiones, Coriún Aharonián (4), Louis Andriessen (3, 2 de ellas de 2 horas), Mesías Maiguashca (1), Gordon Mumma (3), Fernand Vandenbogaerde (1).

charlas

sesiones de 45 minutos salvo indicación

- *Sesión inaugural*, 1 hora 30 minutos, equipo organizador de los CLMC.
- *Argentina antes de la conquista*, Giancarlo Puppo.
- *Signos y símbolos en América indígena*, Giancarlo Puppo.
- *La voz en la música contemporánea, I: tendencias en la utilización de la voz desde el siglo XIX a la fecha*, Sigune von Osten.
- *La voz en la música contemporánea, II: nuevas posibilidades y nuevos problemas del intérprete de la música vocal nueva y muy nueva*, Sigune von Osten.
- *La canción desamparada*, Leda Valladares.
- *Nuevas técnicas en el violonchelo*, Gabriele Schumacher.
- *Nuevas técnicas en el clarinete*, Mariano Frogioni.
- *Uso del sintetizador*, Jorge Rapp.
- *El sonido en una experiencia didáctica con maestras jardineras*, Judith Akoschky.
- *El director frente al músico de cine*, Leopoldo Torre Nilsson.

- *Problemática de la formación del músico profesional*, Violeta Hemsy de Gainza.
- *Cosas del componer*, Gerardo Gandini.
- *Tecnología folclórica*, Gordon Mumma.
- *Sesión de clausura*, equipo organizador de los CLMC.

audiciones

sesiones de 2 horas con comentarios y/o debate

- *Música instrumental y vocal, música grabada, música electroacústica, música para niños, mesomúsica*, 12 sesiones. En el plan detallado, * significa primera audición latinoamericana, y ** significa primera audición absoluta.

otros espectáculos

- Exhibición del film "John Cage" (1966) de Klaus Wildenhahn, seguida de debate.
- Exhibición de filmes de Leopoldo Torre Nilsson con música de compositores argentinos: "Fin de fiesta" (1960, música de Juan Carlos Paz), "Los siete locos" (1973, música de Mariano Elkin).

exposiciones

- *Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*, proyección programada de diapositivas en dos partes, con fotografías de Laura Conde, Gordon Mumma, Folk: Rabe, Alfredo Rugeles y la Secretaría de los CLMC.
- *28 jóvenes compositores de la República Federal de Alemania*, exposición itinerante (partituras, textos, fotos, grabaciones) organizada por el Instituto Goethe de Munich.

visitas especiales

- Laboratorio de Música Electrónica del CEAM (Centro de Estudios Acústicos Musicales de la Dirección General de Educación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires), coincidente con la sesión XI del Seminario de recursos tecnológicos, a cargo de José Ramón Maranzano.

mesas redondas de evaluación

2 sesiones de 2 horas cada una

servicios

- Laboratorio electroacústico.
- Sala de audición y copiado de grabaciones.
- Fonoteca y sala de instrumentos musicales.
- Pequeña librería y disquería.
- Secretaría.

1. "Plan general". Sexto CLAMC, Buenos Aires, 3 al 6 de enero de 1977.

(Archivo Coriún Aharonián)

El "Plan detallado" se compone de un cronograma en el que se distribuye la información especificada en el "Plan general" de cada día y horario.

PLAN DETALLADO

miércoles 7

- 18 Charla inaugural, equipo organizador.
21.45 Música electroacústica de compositores argentinos: "Los proverbios" (1974) de Gerardo Gandini; "Penetraciones" (1970) de Eduardo Bértola; "Un tiempo, un lugar" (1975) de Jorge Rapp; "Orquídeas primaverales" (1975)** de Eduardo Kusnir. Estudios, respectivamente: Instituto T. Di Tella y CICMAT, Buenos Aires; privado en París y Buenos Aires; privado y CICMAT, Buenos Aires; CICMAT, Buenos Aires.

jueves 8

- 9.30 Introducción a la música latinoamericana contemporánea, I, Paraskevaïdis.
10.30 Problemas de la composición, I, Tosar.
14.30 Problemas de la composición, II, Tosar.
17 Grupos operativos para cuatro directores, ayudantes, técnico de grabación y público, Roque de Pedro.
18 Pedagogía, I, Akoschky.
21.45 El oboe: "Sequenza VII" (1969)* de Luciano Berio (Italia); "A la recherche de la verticale" (1965)* de Alexandre Hrisanide (Rumania); "Meditación" (1975) de Juan José Iturrberry (Uruguay); "Metamorfosis según Kafka", oboe y cinta (1975) de León Birotti (Uruguay); "Brindis XVI", dos intérpretes (1975)** de Eduardo Kusnir (Argentina). Cinta de "Metamorfosis según Kafka" realizada en Elac, pequeño estudio de Montevideo. Intérpretes: León Birotti y María C. Salsano, oboes.

2. "Plan detallado". Quinto CLAMC, Buenos Aires, 7 al 21 de enero de 1976.

(Archivo Coriún Aharonián)

Como fue mencionado, a partir de 1978 el "Plan detallado" incluye un "Plan básico diario" donde se registra la grilla de horarios para desayunar, almorzar y cenar, además de las actividades de cursillos, charlas, seminarios y audiciones que se repiten en los mismos horarios todos los días, y un "Plan detallado de audiciones" en el que se enumeran con prolijidad las obras que van a escucharse al final de cada día:

PLAN BASICO DIARIO

8:00 a 8:45 desayuno
9:00 a 10:30 cursillo
10:45 a 12:45 talleres, seminario-taller
13:00 a 14:00 almuerzo
14:30 a 16:15 talleres, seminario
16:30 a 17:20 charla
17:45 a 19:15 taller, seminario
19:45 a 20:45 cena
21:00 a 23:00 audiciones con comentario y/o debate.

3. "Plan básico diario". Decimotercero CLAMC, San Cristóbal, Venezuela, 16 al 30 de julio de 1985. (Archivo Coriún Aharonián)

De acuerdo a la dinámica de las clases y sus requerimientos, el programa puede ser dividido en tres unidades: los denominados “talleres”, “cursos” y “seminarios”; las “charlas”; y las “audiciones” y “conciertos”. A estas unidades se agregan las llamadas “sesiones especiales” dedicadas generalmente a presentaciones de diverso tipo como películas, exposiciones (de pinturas, fotos, etc.) y espectáculos de danza, mimo, grupos folclóricos locales, etc.

Los “talleres” son espacios donde se enfatiza la “práctica permanente de las consultas planteadas, no sólo por los guías, sino que también por los alumnos” (Cáceres 1989: 62). Dentro de esta clasificación se encuentran generalmente los talleres de “composición” (“cultura”, “popular”, “electroacústica”, “colectiva”, “individual”, “instrumental”, “vocal”, “básica”, etc.), “interpretación” (para instrumentos varios, “música de cámara”, etc.), “dirección”, “improvisación” y “técnicas” varias (“instrumentales”, “electroacústicas”, “vocales”, “contemporáneas”, etc.). Asimismo en los talleres se abordan géneros contemporáneos como el “teatro musical”, la experimentación como el “Taller de sonidos” y también se incluyen disciplinas como la “pedagogía”, la “danza contemporánea”, etc.

En los “cursos” y “seminarios” el acento se encuentra no tanto en la práctica y las propuestas de los alumnos, sino en un esquema de clase generalmente expositiva, estructurado con anterioridad por los profesores. En el “seminario-taller” o “curso-taller” pueden encontrarse las siguientes temáticas: “Técnicas electroacústicas”, “Técnica vocal”, “Composición”, “Interpretación”, “Paramúsica”, “Música austera”, “Música aleatoria y música estructurada”, “Ejecución de instrumentos andinos”, “Análisis mesomusical”, “Texto y composición”, “El compositor y la voz”, “Multimedios”, “Después de la música experimental”, “Pedagogía”, etc. En los “seminarios” se registran tópicos más específicos como “Nuevas posibilidades de los

instrumentos tradicionales”, “Análisis de la música contemporánea”, “Música y sociedad”, “Nuevas posibilidades instrumentales en la flauta y en el piano”, “La emancipación de los parámetros duración y timbre como fundamento de una nueva estética musical”, “Teoría del lenguaje”, “Cultura y administración cultural”, “Acústica musical”, “Informática pobre”, “Música aplicada al espectáculo”, “Técnicas electroacústicas”, “Semiótica y música”, “Propuestas para un análisis de la música popular”, “Mesomúsica”, “Problemas estéticos de las música mixtas”, “Pedagogía” y panoramas históricos de las músicas de distintos países del mundo.

Dentro de los “cursos” y “cursillos” se desarrollan distintas introducciones “a la música latinoamericana contemporánea”, “a la música europea y norteamericana contemporánea”, “a la música erudita brasileña”, “a la acústica y electroacústica”, así como también otros temas: “Utilización de recursos tecnológicos”, “Aspectos de la música contemporánea”, “Acústica musical”, “Técnicas electroacústicas”, “El sintetizador”, “Problemática del compositor del siglo XX en su realidad sociocultural”, “Estructura y lenguaje”, etc. En la nota “Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea” se destaca que

Los cursillos introductorios están destinados fundamentalmente a aquellos que se acercan recién a la música de nuestros días o a los que buscan información para su labor docente o musicológica o crítica. Estos cursillos se concentran fundamentalmente en la primera semana del Curso (Sin firma 1973: 80).

En las “charlas”, “conferencias” y “paneles” se incorporan sesiones expositivas con una duración que oscila entre 45 minutos y dos horas. Dentro de los temas abordados los hay específicos (“Trayectoria de la música de República Dominicana”, “Un ejemplo de colaboración artística –diseño escénico teatral, danza moderna, música electroacústica”, “Autorretrato”, “Música aymara”, “John Cage y el silencio”, etc.) o

más generales y teóricos (“Problemas de notación”, “La música en una sociedad en transformación”, “La música y la tradición”, “La música de hoy”, “Función social de la música de vanguardia”, “La problemática de la documentación musical”, “El humor desencadenante y el humor encadenado”, “Música enlatada y sociedad”, “La mesomúsica”, etc.).

La gran pluralidad temática que atraviesa los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea puede registrarse también en las “audiciones”, grabadas o ejecutadas en vivo. Las mismas se desarrollan generalmente al final de cada jornada, seguidas de vivos debates, y pueden dividirse en cinco grupos: música electroacústica, música instrumental y/o vocal, músicas populares o “mesomusicales”, conciertos monográficos de profesores³³ y conciertos de alumnos. Por último se observan conciertos temáticos: por países,³⁴ interpretación e instrumentos específicos,³⁵ géneros o períodos históricos,³⁶ monográficos y de homenaje,³⁷ de músicas folclóricas o

³³ Algunos ejemplos: “Obras de Gordon Mumma”, “Obras de Mesías Maiguashca”, “Obras electroacústicas de Fernand Vandenbogaerde”, “Encuentro con Luigi Nono”, “‘De Staat’: Louis Andriessen”, “Obras de Joaquín Orellana”, “Obras de Dieter Schnebel”, “Seis propuestas: Oscar Bazán”, “Obras de Arturo Salinas y Wilhelm Zobl”, “Obras de Eduardo Cáceres y Coriún Aharonián”, “Obras de César Junaro, Tim Rescala, José María Neves y Conrado Silva”, “Obras de Tato Taborda y Cergio Prudencio”.

³⁴ Conciertos como “Obras de compositores argentinos”, “El grupo de Bahía”, “Compositores europeos”, “Compositores brasileños”, “El grupo ‘Música Viva’”, “Música instrumental canadiense”, “Música para clarinete y cinta magnética de compositores españoles”, “Jóvenes compositores de Venezuela”, “La nueva canción popular uruguaya”, “Jóvenes músicos de Uruguay en la música ‘erudita’”, “Jóvenes músicos de Uruguay en la ‘mesomúsica’”, “El grupo ‘Aleatorio’ de Bolivia”, “Música alemana para violonchelo solo”, “Obras electroacústicas belgas”, “Obras electroacústicas argentinas”, “Música electroacústica austríaca”, “Música popular uruguaya joven”, “Música electroacústica de compositores europeos”, “Música electroacústica de Venezuela”, “Música contemporánea alemana”.

³⁵ Por ejemplo “El violonchelo”, “La voz”, “El clarinete”, “El oboe”, “Música de cámara”, “Voz y electroacústica”, “Música vocal del siglo XX”, “Obras para piano y flauta”, “Obras para percusión y voz”, “Música para piano”.

³⁶ Como “Teatro musical”, “Obras predadaístas, dadaístas y neodadaístas”, “Obras de la Escuela de Viena”, “Música para niños”.

³⁷ “Sonatas and Interludes: John Cage”, “Homenaje a Erik Satie”, “El castillo de Barba Azul. Bartók”, “Obras para piano de Heitor Villa-Lobos”, “Homenaje a Silvestre Revueltas”, “Pequeño homenaje: Tosar, Nono, Huber”, “Pequeño homenaje: Edgar Varèse”.

indígenas³⁸ y otros como “Música y paramúsica: Improvisación colectiva”, “Música nueva de antes y de ahora”, “Veinte años del Núcleo Música Nueva de Montevideo”, “Homenaje a los cincuenta años del ‘Grupo Música Viva’”, “Aspectos de la música latinoamericana del siglo XX” e “Introducción a la música contemporánea latinoamericana”.

El canon de la música latinoamericana contemporánea

Los Cursos tienen objetivos claros y se nutren de la constelación de ideas políticas que atraviesa las décadas del sesenta y del setenta. En este ideario se configura una dimensión de la práctica compositiva y de la enseñanza vinculada a la necesidad de formación musical de la nueva generación de músicos latinoamericanos:

El mecanismo más normal del sistema colonial es no darle posibilidades de buena formación al joven en el Tercer Mundo, es decir de formación competitiva con la del Primer Mundo. (...) La toma de conciencia a fines de los sesenta de la importancia de ayudar a los jóvenes de América latina a tener una formación de primer nivel, era una cosa realmente muy acuciante (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

Los Cursos nacen bajo la consigna de ser autofinanciados, intensivos, itinerantes y de carácter “militante”. Al respecto Aharonián señala que

Las invitaciones eran sin pago, eran un acto militante y eso producía una selección moral (...). Los que venían eran tipos que estaban dispuestos a hacer algo útil por jóvenes en América latina, sin intereses económicos. Entonces venían a trabajar,

³⁸ Por ejemplo “Músicas indígenas americanas: Estados Unidos, México, Bolivia y Brasil”, “Música indígena brasileña”, “Música indígena de América del Sur”.

una o dos semanas, en un lugar inverosímil, sin turismo de por medio (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

Esta característica permite apreciar las circunstancias de producción dentro de los Cursos, puesto que el trabajo de los docentes y organizadores no es remunerado; incluso muchas veces los profesores llegan a costearse ellos mismos sus propios pasajes (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).³⁹ El hecho de que se trate de cursos itinerantes se vincula con la matriz latinoamericanista de la propuesta. Ligados al pensamiento sesentista de unión latinoamericana y de “lucha contra el colonialismo”, los cursos son creados con la idea de circular en distintos países del continente.⁴⁰

En sus quince entregas, seis de los cursos se realizan en Brasil (São João del-Rei, Itapira, Uberlandia, Tatuí y Mendes), cinco en Uruguay (Cerro del Toro), dos en Argentina (Buenos Aires), uno en República Dominicana (Santiago de los Caballeros) y otro en Venezuela (San Cristóbal). Generalmente se realizan en pequeñas ciudades apartadas, lo que contribuye a sortear las condiciones políticas adversas que se viven en la mayor parte del continente:

Lo que se entendió claramente desde un comienzo es que un curso de verano es un detonador. Y por eso además era intensivo, muy intenso. Esa era una de las cosas que habíamos observado en Europa: que en América latina no podíamos darnos el lujo de perder tiempo en un curso de verano con tiempos vacíos. De hecho en todos los cursos se hacía un plan de trabajo de tantas horas y, desde el comienzo se establecía que todo era abierto a la discusión, por tanto también el plan de trabajo.

Y entonces ocurrió sistemáticamente que los alumnos pedían más horas... a nivel

³⁹ Tal es el caso de Luigi Nono.

⁴⁰ En el aviso para el “Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea” (Sin firma 1973: 80-81) se anuncia que los alumnos pueden acceder a becas gestionadas por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, siendo el costo total para participar del CLAMC de 90 dólares.

disparate ¡once horas de trabajo por día! (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

Los Cursos permitieron una formación actualizada y “resultaron también un foro para una discusión fuerte (...) sobre qué hacer en América latina” (Aharonián 2004: 143). Luigi Nono resalta la dinámica “humana” y de “comunicación directa” presenciada en las discusiones de carácter “antiacadémico” y “antiautoritario” (Nono 1993: 406). Agrega además que esta práctica se aleja de aquella ejercida en los cursos de música europeos, cuyo ejemplo paradigmático son los de Darmstadt, de “carácter académico y autoritario”:

cursos que se limitan a imponer su propia visión estético-técnica, de acuerdo con el “mito del progreso como tecnificación”, correspondiente a la posición de la música oficial y gubernamental europea y norteamericana, verdadero instrumento cultural que sostiene la actual dominación capitalista e imperialista (Nono 1993: 406).⁴¹

Justamente, la idea de los Cursos es enfatizar la búsqueda crítica de una estética musical propia. La presencia de Nono es de fundamental importancia para problematizar la función del compositor latinoamericano dentro de la música contemporánea occidental (Vila y Bodenhöfer 1971). Nono, perteneciente a la generación europea serialista post-weberniana, conjuga la aplicación de nuevas tecnologías electrónicas en la música con un marcado compromiso social y político. Involucrado en las luchas políticas emancipatorias tercermundistas, en 1952 se afilia al Partido Comunista Italiano y en 1967 realiza su primer viaje extenso a América latina

⁴¹ “Cours qui se limitent à imposer leur propre vision esthétique-technique, selon le « mythe de la technification comme progrès », correspondant à la position de la musique officielle et gouvernementale, européenne et nord-américaine, véritable instrument culturel qui soutient la domination capitaliste et impérialiste actuelle” (Nono 1993: 406).

donde se conecta con los intelectuales de izquierda revolucionarios.⁴² En la primera edición de los Cursos Latinoamericanos (1971) Nono dicta dos seminarios “Música y sociedad” y “Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales” y un taller de composición. El compositor afirma que su taller se basa en las ideas culturales y políticas de Antonio Gramsci, Frantz Fanon y Ernesto “Che” Guevara, y en las “resoluciones del Congreso cubano de la educación y de la cultura de abril de 1971” (Nono 1993: 408). Su intención es cuestionar a través del análisis musical el mito eurocéntrico del colonialismo, pero también la visión esquemática de la práctica socialista europea “que no se corresponde con la diversidad de la realidad socioeconómica y cultural latinoamericana” (Nono 1993: 409). Convencido de que la práctica artística debe estar motivada por consideraciones políticas y que el compositor debe familiarizarse con las tecnologías más avanzadas, su discurso coincide con el de los organizadores de los Cursos:

Todos se dieron cuenta de la necesidad de analizar, de superar y quebrar la penetración, la dominación cultural europea y norteamericana, la colonización imperialista, para dar vida, también en la música, a una práctica creativa propia y original (Nono 1993: 407).⁴³

⁴² En su archivo se registran, entre otros materiales, el disco *Canción protesta en América Latina* (P-1001) producido en 1967 en Cuba de la editorial Predon Records con canciones de Carlos Puebla, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, “Los Olimareños”, Oscar Matus, Ramón Ayala y los cubanos Pablo Milanes, Noel Nicola y Silvio Rodríguez. Además el disco del espectáculo “Canta Cuba libre” (VPA 8139) producido en 1972 de la editorial I dischi dello zodiaco, con canciones como “Fidel ya llegó los barbudos”; “Guantanamo”; “Y en eso llegó Fidel”; “Canto a Camilo”; “Cuba si, yanquis no”; “Que linda es Cuba”; “Somos socialistas”; “Décima a Vietnam”; “Puede ponerse en verso”; “Hasta siempre (Che Guevara)”; entre otras. Asimismo se registra un intercambio epistolar con el compositor uruguayo Coriún Aharonián desde 1967, año en el que se presentan obras de Nono en Montevideo. Para mayor información cf. <http://www.luiginono.it>, Paraskevaídis 2005b y 2008: 5.

⁴³ “Tous se rendirent compte de la nécessité d’analyser, de dépasser et de rompre la pénétration, la domination culturelle européenne et nord-américaine, la colonisation impérialiste, pour donner vie, dans la musique aussi, à une pratique créative propre et originale” (Nono 1993: 407).

Héctor Tosar señala en relación a la búsqueda latinoamericana de una música propia que “¡Los europeos vinieron a decirnos a nosotros ‘No, no [nos] miren tanto!’” (cit. en Aharonián 1991: 107), y agrega que el aporte latinoamericano no se realiza a través de un “nuevo tecnicismo, sino de un mensaje directo, simple” (cit. en Aharonián 1991: 51). Este nuevo lugar de enunciación, en el cual conviven múltiples técnicas, materiales, procedimientos y formas, es el que se intenta desarrollar en los CLAMC. Para Mariano Etkin en los Cursos Latinoamericanos se registra el “énfasis de los docentes puesto en situar todos los problemas en relación con nuestra realidad y nuestro tiempo” (1972, 16 de enero: 12). El compositor señala que la nueva música latinoamericana debe recuperar su “función visceral y mágica” utilizando todos los procedimientos técnicos –entre los que sobresalen las nuevas técnicas de ejecución para instrumentos tradicionales y los laboratorios de música electrónica– y materiales disponibles –como los folclóricos– integrados a una expresión musical contemporánea (Etkin 1972, 16 de enero: 12).

El programa de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea se encuentra atravesado por un ideario político latinoamericanista comprometido e interdisciplinario en el que conviven diferentes tipos de músicas. Concretamente, el abordaje del tópico latinoamericanista puede registrarse a través de seminarios y charlas como: “Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica” (Etkin), “Informe sobre nueva música latinoamericana” (Aharonián, Asuar, Silva), “Cultura y realidad en América latina” y “Latinoamérica hoy” (Galeano), “La evolución del laboratorio electroacústico y sus posibilidades en Latinoamérica” (von Reichenbach), “Problemas de la creación musical en Latinoamérica” y “Problemática del compositor latinoamericano” (Orellana), “Aspectos de la música contemporánea latinoamericana culta” (Paraskevaídis, Gómez, Duque, Cáceres, Rodríguez), “Arte popular en América”

(Puppo), “La divulgación del trabajo musical: un proyecto para América latina” (Milanesi), “Introducción a la música latinoamericana contemporánea” (Paraskevaídis, Neves), “Música latinoamericana hoy” (Paraskevaídis), “Música y sociedad en la Latinoamérica colonial” (Neves), “Creación cinematográfica y comunicación cultural en América latina: estrategias de anteaer en el cine latinoamericano de hoy” (Martínez Carril), entre otros. Asimismo, en las sesiones especiales se exhiben films como “La hora de los hornos” (1968) de Solanas y Getino, “Fin de fiesta” (1960) con música de Juan Carlos Paz y “Los siete locos” (1973) de Torre Nilsson con música de Mariano Etkin. El interés por América latina se completa con panoramas históricos de las músicas de países como Chile, Uruguay, Brasil, Cuba, Venezuela, México y Bolivia.⁴⁴ Finalmente se exponen algunas reflexiones sobre las poéticas latinoamericanas como “Música electroacústica pobre” (Bértola), “Música austera” (Bazán), “Paramúsica” (Kusnir) e “Informática pobre” (Pierre Boeswillward), entre otras. Estas últimas son de significativa importancia para la construcción de una posible estética minimalista latinoamericana (Aharonián 1993b: 83) caracterizada por la reducción y austeridad en el uso de procedimientos y materiales (Corrado 1998: 28).

En el programa de los Cursos se subraya también la importancia de una formación actualizada en música contemporánea que incluye gran variedad de géneros y estilos. Esto se advierte también dentro de los conciertos y audiciones en los que se incorpora repertorio de vanguardia del siglo XX (electroacústicas, dodecafónicas, aleatorias, clásicas del siglo XX, escénicas, teatrales, etc.), músicas tradicionales, folclóricas, urbanas (tango, canciones), etc. Asimismo, se presentan películas,

⁴⁴ El panorama histórico de distintas músicas dentro de los Cursos, se extiende también a músicas extra-latinoamericanas como las de China, Japón, Corea, Alemania, Canadá, España o Mozambique.

espectáculos de danza, de teatro, mimo, exposiciones de partituras, textos, fotos y pinturas. Cáceres afirma:

No se trata de la llamada “música seria” sino del “estudio serio de la música”, lo que ocurrió en estos cursos, porque se optó también –he aquí otro prejuicio menos– por integrar la música popular, o así llamada popular, la música indígena y la de raíz folklórica (1989: 47).

De este modo, la definición de “música contemporánea” en los Cursos Latinoamericanos es amplia y se pone en evidencia en el enfoque y la programación de repertorio contemporáneo, pero también en la decisión de involucrar todo tipo de música, la “música necesaria”, incluyendo la popular. Una premisa que constituye el programa de los Cursos Latinoamericanos, como mecanismo para definir lo latinoamericano, es la necesidad de conocer “mejor el presente y sus diversas tendencias, y tratar de discutir las y cuestionarlas” (Aharonián 2004: 30). En este aspecto, la idea de “contemporaneidad” y del conocimiento del presente permite construir los cimientos para el futuro:

El problema de la contemporaneidad tiene que ver no con aquella supuesta santidad aséptica de la música, sino con su inserción en un mundo real. (...) En el terreno de la música llamada culta (...) estamos acostumbrados, normalmente a un consumo musical no contemporáneo. (...). Es una forma de tratar de frenar el acontecer histórico, apostando a la posibilidad –ya ensayada– de que, si la sociedad queda anclada en el pasado histórico en lo cultural, pueda quedar anclada en el pasado histórico también en todo lo demás (Aharonián 2000a: 32-33).

Para Aharonián una de las formas de abordar una música propiamente latinoamericana en el siglo XX es primero dominar las estructuras y recursos musicales de la tradición centroeuropea, para luego formular algo propio:

En Latinoamérica nos hace falta dominar el producto metropolitano antes de proponer alternativas (...). Debemos –en tanto creadores– ser plenamente solventes en materia de cultura de la metrópoli imperial (Aharonián 2000a: 28).⁴⁵

El autor indica que “la música culta la necesito para que mis alumnos sean más libres mañana” (Aharonián 2004: 54). El objetivo final como compositor es, a través de una operación “antropofágica” –de acuerdo a la expresión del brasileño Oswald de Andrade– que integre múltiples tradiciones, crear una música propia sin excluir la tradición occidental universalista.

La música electroacústica

Una gran cantidad de seminarios, talleres y audiciones sobre música electroacústica se incorpora a los Cursos. Esto permite también el uso de materiales diversos en los que se incluye la música popular, puesto que la música electroacústica tiende a neutralizar, a favor de la tecnología, las jerarquías entre materiales. La pauta tecnológica está presente desde el comienzo, en continuidad con el desarrollo generado por el CLAEM en el Instituto Di Tella. Importa subrayar la alta participación de la generación ditelliana en este nuevo proyecto, con su punto más álgido en el quinto curso llevado a cabo en Buenos Aires en 1976; se trata de ocho compositores que participan del CLAEM: Coriún Aharonián, Oscar Bazán, León Biriotti, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl, Eduardo Kusnir, José Ramón Maranzano y Graciela Paraskevaídís (cf. Apéndice 1).

⁴⁵ Esta cita se extrae del artículo “Teatro y situación cultural en Latinoamérica” escrito en 1983, aunque sus conceptos son desarrollados con anterioridad en el texto “Latinoamérica, hoy” escrito en 1974 y publicado en diversas revistas a partir de 1976.

En todos los Cursos Latinoamericanos desde su inicio se instala uno o dos laboratorios electroacústicos para que los alumnos puedan practicar y actualizarse con la tecnología. Las instalaciones se enriquecen con servicios complementarios como biblioteca, fonoteca y diapoteca con libros, revistas, partituras, discos, cintas magnetofónicas y diapositivas, sala de instrumentos musicales, sala de audición y copiado de grabaciones, proyectores, fotocopidora, etc.

El ingeniero argentino Fernando von Reichenbach (1931-2005) es invitado a las dos primeras ediciones en Uruguay, en 1971 y 1972, en las que dicta el seminario “Acústica y técnicas electroacústicas”, los cursillos “Técnicas electroacústicas”, “El sintetizador” y la charla “La evolución del laboratorio electroacústico y sus posibilidades en Latinoamérica”. Von Reichenbach es responsable, junto a Francisco Kröpfl (1931), del desarrollo del laboratorio de música electrónica del CLAEM en el Instituto Di Tella. Kröpfl funda junto a Fausto Maranca el primer laboratorio electrónico de la Argentina en 1958 denominado “Estudio de Fonología Musical” en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, que continúa en actividad hasta el año 1973.⁴⁶ Von Reichenbach se desempeña como técnico del laboratorio del CLAEM desde 1965 y Kröpfl como director del mismo desde 1967 hasta su cierre en 1971, momento en el que el laboratorio se establece en el Complejo Cultural San Martín (CICMAT).⁴⁷ Kröpfl enfatiza la importancia que tuvo el desarrollo del laboratorio de música

⁴⁶ Para ampliar este tema cf. Monjeau 1990: 50-53 y 2008: 135-149.

⁴⁷ El laboratorio continúa sus actividades en el Complejo Cultural San Martín, durante los años setenta, dentro del Centro de Investigaciones de Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), bajo la dirección de Fernando von Reichenbach, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, José Ramón Maranzano y Gabriel Brncic. “En 1976 cambia la ordenación administrativa y el estudio pasa a formar parte de un nuevo organismo, el Centro de Estudios Acústicos Musicales (CEAM)” (Aharonián 1992: 56). En el año 1982, el laboratorio se incorpora al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, más tarde llamado Centro Cultural Recoleta, con el nombre Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM).

electrónica que “se transformó en el elemento más importante del CLAEM en años posteriores” (King 1985: 88):

Pero en cierta medida, como el laboratorio era una cosa muy atractiva, una cosa en bloque, y que además representaba una especie de ‘challenge’, ¿no? Entonces varios de ellos se concentraron en música electrónica. Además sobre todo en estos países cuando el músico puede dominar un instrumento con el que puede producir directamente la música y no tener que luchar contra los sistemas establecidos, una orquesta es una situación a la que se llega muy difícilmente (cit. Kröpfl en King 1985: 288).

Francisco Kröpfl participa del quinto Curso Latinoamericano en Buenos Aires (1976), en el que dicta cinco sesiones prácticas junto con José Ramón Maranzano en el Laboratorio de Música Electroacústica del CICMAT.⁴⁸

En el segundo y séptimo CLAMC se suma al plantel de docentes el chileno José Vicente Asuar (1933), también pionero en la construcción de laboratorios electrónicos en Chile (1957),⁴⁹ Alemania (1960) y Venezuela (1966). En 1972 dicta un taller de composición y un cursillo de “Técnicas electroacústicas”, las charlas “La computadora como auxiliar de la creación” y “La computadora en tanto intérprete”, y en 1978 ofrece un seminario, de seis sesiones, titulado “Utilización de computadoras en la creación e interpretación musical”. Una gran cantidad de profesores –latinoamericanos, europeos y norteamericanos– destacados por su actividad con las técnicas electrónicas, participan de los Cursos: Conrado Silva, Eduardo Bértola, Luigi Nono, Konrad Boehmer, Gordon

⁴⁸ Maranzano participa también en el sexto CLAMC en Buenos Aires (1977), donde ofrece un seminario sobre recursos tecnológicos y realiza una sesión especial en el Laboratorio de Música Electrónica del CEAM (Centro de Estudios Acústicos Musicales de la Dirección General de Educación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires).

⁴⁹ Junto a Juan Amenábar funda en 1957 el “Taller Experimental de Sonido” en la Universidad Católica de Chile. Este Taller dura aproximadamente un año, Fernando García señala que es creado en 1957 con el objeto de aprender los “misterios de la electrónica” (cit. en Dal Farra 2006: 83).

Mumma, Françoise Barrière, Christian Clozier, Dante Grela, Joaquín Orellana, Jorge Rapp, Mesías Manguashca, Fernand Vandembogaerde, Hilda Dianda, Dieter Kaufmann, Vania Dantas Leite, Leo Kupper, Michel Philippot, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Carlos da Silveira, James Montgomery, Folke Rabe, Pierre Boeswillwald, José María Neves, Coriún Aharonián, Eduardo Kusnir, Lars-Gunnar Bodin, Philippe Mènard, Ricardo Teruel, Julián Arena, Ariel Martínez, Wilhelm Zobl y Víctor Fuks, entre otros.

De este modo, puede observarse que una de las pautas de experimentación más importantes dentro de los Cursos se da en torno a la música electroacústica, con gran tradición para la generación formada en los sesenta.

La música popular

Un tema relevante en esta tesis es la ya mencionada presencia de músicas diversas dentro de los cursos, especialmente la llamada música popular. En la primera edición (1971) dentro del plan curricular figura un solo curso de música popular, la charla de Coriún Aharonián “La ‘mesomúsica’”, junto al espectáculo “Cantando a propósito” con Los Olimareños, Dahd Sfeir y Daniel Viglietti, anunciado como “espectáculo-collage”. En la segunda edición (1972) aparece el panel colectivo “El compositor ‘culto’ y el área mesomusical en Latinoamérica” en el que participan Coriún Aharonián, A.C. Cariello, L.E. Cesio, S. Duboc, G. Farrugia, M. Vinicius da Fonseca, C.A. Galvão y M. Marozzi. Simultáneamente se presenta una “Audición mesomusical” en la que actúan el grupo “Psiglo” de Montevideo y el “Grupo de Brasilia”. En el CLAMC III (1974) Aharonián ofrece ocho sesiones de talleres y seis de seminarios con el nombre “Mesomúsica”. Ciertamente en el anuncio de esta versión de los CLAMC se

señala que la música popular tendrá especial importancia, a través de un “temario” enfocado en “el actual proceso de la música popular (o mesomúsica) en Latinoamérica, y en los problemas pedagógicos de la música nueva, en la formación de intérpretes y compositores” (Sin firma 1973: 80). Justamente es en este año que Aharonián comienza a dar clases particulares a un primer grupo de jóvenes compositores, entre los que se encuentra Carlos da Silveira que participará del grupo “Los que iban cantando” unos años más adelante. En esta ocasión se escucha en dos conciertos al payador Carlos Molina y al guitarrista Agustín Carlevaro con un repertorio de tangos:

El centro de los cursos siempre fue la música culta. Pero el objetivo era abrir alguna puerta a algún tipo de fenómeno de lo popular que permitiera dialogar sobre la existencia de ese terreno. Por ejemplo en los primerísimos cursos hubo invitaciones a gente como el más importante payador rioplatense de la época, Carlos Molina (...) Y habíamos tenido uno de los grupos rockeros de punta del momento, Psiglo. (...) En el primer curso [1971], uno de los conciertos fue el espectáculo “Cantando a propósito” (...) y el principal entusiasmado se llamaba Luigi Nono, que después de ese curso exigió que ese espectáculo estuviera invitado al “Encuentro de Música Latinoamericana” de La Habana. (...) Nono había quedado impactadísimo porque era una cosa hecha con alto nivel de seriedad y en el terreno claro y franco de la música popular (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

Desde el inicio de los Cursos se intenta poner en diálogo distintas músicas. Si se hace foco en la música popular observamos que Coriún Aharonián es el docente con mayor cantidad de intervenciones.⁵⁰ Hasta el IV CLAMC es el único que se refiere a

⁵⁰ Esto no quiere decir que Aharonián no se preocupe por tópicos como la música contemporánea o las técnicas de composición electroacústicas, de hecho ofrece también cursos y charlas tan diversos como “Problemas de notación”, “Aspectos de la música europea contemporánea”, “Iniciación a la electroacústica”, “Análisis de la música contemporánea”, “Música y consumo”, “Informe sobre nueva música latinoamericana”, “Interpretación”, “Homenaje a Juan Carlos Paz”, entre otros.

este tipo de música: en el primero con la charla “La ‘mesomúsica’” y en el segundo con un panel colectivo sobre el vínculo entre música “cultura” y popular. En el III CLAMC (1974) Aharonián avanza hacia la práctica y reflexión sobre el tema, al ofrecer ocho sesiones de talleres y seis seminarios sobre “Mesomúsica”. Su formación al lado de Lauro Ayestarán le permite estar actualizado en aspectos de investigación musicológica, y particularmente informado sobre los escritos del etnomusicólogo argentino Carlos Vega (1898-1966). Aharonián conoce tempranamente la categoría de “mesomúsica” esbozada por Vega⁵¹ en 1965 para definir los límites de la música popular. En el año 1967 Aharonián escribe su texto “Música popular y educación musical”⁵² en el que puntualiza su trabajo en “el ámbito de la mesomúsica” a partir de la muerte de Ayestarán en 1966 “como una humilde forma de homenaje a su memoria” (Aharonián 2004: 133). Es necesario recordar que 1967 es un punto culminante para la conformación del campo de la “canción protesta” a partir del primer “Encuentro de la Canción Protesta” en Cuba. Consecuentemente, en ese momento se funda en Montevideo el Centro de la Canción Protesta donde el compositor dicta un primer seminario sobre “Mesomúsica” en 1968.

Aharonián interviene con seminarios, talleres y charlas sobre música popular también en las ediciones sucesivas de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (V, VII, XI, XIII y XV). En la quinta y séptima ediciones se dedica al análisis con la charla “Aproximaciones a un análisis mesomusical” en 1976 y el seminario de seis sesiones “Proposiciones para un análisis mesomusical” en 1978.

⁵¹ Aharonián afirma que este concepto es “largamente discutido por Vega con Lauro Ayestarán (...) durante la década del 1950. Ayestarán publica el término antes de 1960 y lo aplica en conferencias y en sus cursos de la universidad nacional (Universidad de la República) en Montevideo”. (Aharonián 1997: 62).

⁵² Texto publicado como “Mesomúsica y educación musical” en el *Boletín Pedagógico de Artes Visuales*, nº 22. Montevideo. Marzo de 1968.

Aunque no tan específico como los anteriores, en el XI CLAMC (1982) ofrece tres sesiones del seminario “Las músicas”. En la edición XIII (1985) propone, junto a Nicolaus Huber, el taller “Composición mesomusical e introducción a la composición culta” y seis sesiones del seminario “Mesomúsica, identidad cultural y poder”. Finalmente dicta en el CLAMC XV (1989) el curso “Composición popular”. Con relación a este último, Cáceres describe el tipo de metodología utilizada para la clase, que incluye el análisis de trabajos previos y la realización de nuevas obras:

(...) el procedimiento se inició con la exposición de trabajos realizados con anterioridad por los alumnos, los que se analizaron en sus componentes formales, estructurales, timbrísticos y sus planteamientos estilísticos. (...) Posteriormente, el maestro Aharonián entregó algunos elementos que sirvieran de base, para que en ambos cursos los alumnos se abocaran a la realización de una obra (Cáceres 1989: 52).

En este recorrido puede verificarse el aporte realizado por Coriún Aharonián al desarrollo y reflexión acerca de la música popular en los Cursos Latinoamericanos. Sin embargo el relato no termina en su persona, sino que se complementa con la nueva generación de músicos uruguayos formada por él y Graciela Paraskevaídis. La nueva camada asiste a los Cursos primero como alumnos y luego como profesores. Esta generación joven constituye el segundo Canto Popular que irrumpe en Uruguay a partir de 1977, cuando el grupo “Los que iban cantando” comienza sus presentaciones en Montevideo. En la quinta edición de los CLAMC (1976) realizada en Buenos Aires, se conocen los uruguayos Carlos da Silveira (1950) y Luis Trochón (1956). Este último recuerda:

(...) hasta que descubro por casualidad un folleto (que obviamente marcó mi vida en todos los aspectos) de, si no me equivoco, el V Curso Latinoamericano de

Música Contemporánea [1976], que se hacía en el Goethe de Buenos Aires. Obviamente al leer el término “música contemporánea” estaba muy errado de lo que era, yo pensé que era más bien música popular o rock o cosa por el estilo. (...) Entonces (...) el primer día dije ¿Dónde me metí? Gente que escuchaba piezas en absoluto silencio, con cara trascendente y encontraba el significado del ser humano a través de los sonidos... pero me encantó, me entusiasmó mucho. Y ahí conocí a Coriún [Aharonián]. Increíblemente a los uruguayos los conozco en Buenos Aires (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

La primera presentación de alumnos uruguayos dedicados a la canción data del sexto CLAMC el 6 de enero del año 1977. Con el nombre “Mesomúsica: audición de alumnos”, se presentan las producciones de los uruguayos Jorge Lazaroff (1950-1989) y Luis Trochón, junto al venezolano Delfín Pérez. Da Silveira señala:

Entonces fuimos a Buenos Aires en el ‘77, al CLAMC, y ahí estaban Trochón y el Choncho [Jorge Lazaroff] que hicieron una presentación en el Goethe al final del curso (...) Cuando se volvieron a Montevideo se empezó a pergeñar toda esta movida [del grupo “Los que iban cantando”] que era medio planeada. Atrás de esto estaba Carlos Martins (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

La figura de Martins es muy significativa para la nueva generación de música popular uruguaya desde el año 1977. Presenta y organiza numerosos recitales y conciertos en Montevideo y dirige el programa radial “Señoras y señores” desde principios de la década. Martins participa como conferencista del IV CLAMC (1975) con las charlas “Música popular uruguaya actual”, “La mesomúsica y su difusión” y “Proceso al rock”, siendo el primero en abordar en los CLAMC, la actualidad de la música popular en Uruguay.

En el CLAMC VIII (1979) Fernando Cabrera, Rubén Olivera, María Susana Celentano, Leo Masliah⁵³ y Bernardo Aguerre presentan como alumnos sus “piezas mesomusicales” en un programa ofrecido el día 14 de enero, como resultado del trabajo realizado en los talleres de interpretación, “mesomúsica” y educación musical. Estas presentaciones buscan “ampliar las posibilidades de intercambio de información entre todos los participantes” (Programa CLAMC VIII). El 18 de enero otra audición de alumnos presenta obras de tradición culta, entre las que se destacan “Cinco piezas cortas para piano” (1978) de Leo Masliah (ejecutada por él), “Quichi 29” (1978) de Fernando Condon, “Siete” (1978) de Bernardo Aguerre, “Solo a dos voces” (1978) de Elbio Rodríguez, “Ventanía” (1978) de Fernando Cabrera y “Piano, piano” (1978-79) de Carlos da Silveira (interpretada por Leo Masliah).

La importancia de la joven generación de músicos uruguayos se manifiesta a partir de 1979, no sólo por las audiciones de alumnos, sino también porque algunos comienzan a participar como docentes. Carlos da Silveira colabora como profesor del taller de “Técnicas electroacústicas” dictado por Micheline Coulombe Saint-Marcoux y tiene a su cargo el taller de “Arreglo y versión en la música popular”. Su actuación en ambos talleres incorpora también la trayectoria de muchos de sus compañeros al relacionar la música popular con las técnicas contemporáneas como la electroacústica. Mediante el uso de los materiales y procedimientos que se tuvieran a disposición se verifica entonces la construcción de una música latinoamericana propia que no se ajusta a “paradigmas excluyentes ni responde[r] a las expectativas que proceden de otras partes del mundo” (Perrone 2009: 250 y 2010: 19-35).

⁵³ El octavo CLAMC (1979) es el primero al cual asiste Masliah. Es necesario recordar además que su primera aparición pública presentando sus canciones es en septiembre de 1978.

En el noveno CLAMC (1980), da Silveira participa como asistente de Conrado Silva y James Montgomery en el seminario-taller “Iniciación a las técnicas electroacústicas” y como conferencista, junto a Elbio Rodríguez Barilari (1953), de “La música popular en el Uruguay hoy”. Nuevamente se escuchan dos audiciones de alumnos: “Jóvenes músicos del Uruguay en la música ‘erudita’” con obras de Felipe Silveira, Fernando Condon, Elbio Rodríguez, Carlos da Silveira y Fernando Cabrera, y “Jóvenes músicos del Uruguay en la mesomúsica” con el programa “Por un poquito de barro” (1978) Walter Venencio, “Juegan los niños en Madrid” (1975) Rubén Olivera, “País” (1979) Benjamín Medina y Daniëlda Rosa, “Anadamala” (1979) Fernando Cabrera, “Balada de hoy mismo” (1979) Mauricio Ubal, “Ciertas canciones” (1978) Jorge Lazaroff, “A redoblar” (1979) Mauricio Ubal y Rubén Olivera. Esta última canción es considerada el “himno de la resistencia contra la dictadura” (Trigo 1991: 220) en el Uruguay, Aharonián así lo afirma:

Hubo algunos [CLAMC] en que hubo masividad, en el de... Itapira [CLAMC IX, 1980] hubo una cantidad enorme de alumnos. A tal punto que se hizo una versión de “A redoblar” en el propio curso con algo así como diez o doce participantes, que fue editado después acá [Uruguay]. Porque era muy emocionante. Pero hubo cursos en que hubo una masividad grande de gente del ámbito de la música popular (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

No hay registros de la presencia de jóvenes uruguayos en la décima edición de los CLAMC (1981), sí de dos brasileños Tim Rescala (1961) y Tato Taborda jr. (1960) involucrados en el movimiento de la experimentación con canciones en Brasil,⁵⁴ que ofrecen la charla “La creación musical en Brasil desde el punto de vista de la joven

⁵⁴ Taborda no produce formas cancionísticas, aunque se interesa por ellas. Rescala se destaca como “Compositor de música erudita e popular, pianista, ator” (programa CLAMC 1984).

generación de compositores”. Por su parte José María Neves dicta un seminario-taller general de “Tradiciones populares y replanteo metodológico”, aunque es Ricardo Ibri quien trata la música popular en Brasil por primera vez con la charla “Música Popular Brasileña” en el IV CLAMC (1975). Puede advertirse en los Cursos la activa participación de jóvenes músicos brasileños, que desarrollan el vínculo entre la música popular y procedimientos técnicos de la música contemporánea. Brasil ocupa históricamente, desde el movimiento tropicalista de los años sesenta y luego la llamada “vanguardia paulista” de los setenta y ochenta, un lugar destacado en la experimentación con canciones. La figura de Hans-Joachim Koellreutter es fundamental para entender el desarrollo de la nueva generación brasileña de músicos populares como Caetano Veloso (Taborda 1998; Paraskevaídis 1985: 21-7 y 2008; Alencar Pinto 1986: 37-41; Rescala, Taborda y Alencar Pinto 1986: 42-51). Koellreutter es a la vez un asiduo participante de los CLAMC y activista político comprometido.⁵⁵

Finalmente, en esta edición se realiza la audición “La nueva canción popular uruguaya” en la que se presenta la nueva generación, con obras y/o interpretaciones de Eduardo Darnauchans, Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Jaime Roos, Rubén Olivera y Leo Maslíah, y de los grupos “Los que iban cantando”, “Montresvideo” y “Rumbo”.

En el CLAMC XI el uruguayo Rubén Olivera (1954) dicta cuatro sesiones del seminario-taller “Educación musical para adultos a través de la música popular”. Presenta asimismo en la “Audición de docentes I” sus canciones para guitarra y voz: “Tu carta” (1980), “Pájaros” (1974), “Al padre” (1980) y “Siglos” (1980).

⁵⁵ En tal sentido, Koellreutter señala que “ser artista en el Tercer Mundo significa, a mi entender, contribuir al surgimiento de una conciencia en la que las culturas tercermundistas se sientan comprometidas tanto con su tradición como con el moderno mundo tecnológico” (Paraskevaídis 1989).

En 1984 (edición XII) Luis Trochón (1956) ofrece los seminarios “El creador en el área de la canción popular” y “El docente en el campo de la canción popular”, mientras que Jorge Lazaroff ofrece el seminario “‘Olla podrida’: una visión de la mesomúsica a través del análisis”. En este mismo año se produce la eclosión de una gran cantidad de jóvenes compositores brasileños como los ya mencionados Tim Rescala y Tato Taborda, a los que se suman Luiz Tatit (1951) y José Miguel Wisnik (1948), compositores e investigadores de la “vanguardia paulista” interesados en el cruce entre la “música erudita” y la “música popular”.⁵⁶ Wisnik desarrolla los seminarios “Música popular y sociedad: orígenes de la separación entre música popular y ‘erudita’” y “Música popular y sociedad: música popular y cultura brasileña”, y Tatit reflexiona sobre la canción en el seminario “Análisis de significados en la canción popular” y en la charla “Significado de la canción popular”. Importa destacar el planteo semiótico acerca de la canción y la música popular como lo hace en el curso de 1984 Adélia Bezerra de Meneses en dos seminarios dedicados a las canciones de Chico Buarque: “Chico Buarque: una lectura ideológica” y “Chico Buarque: la figuración de lo femenino”.

En esta edición el musicólogo Philip Tagg participa con un seminario-taller de seis sesiones denominado “Análisis mesomusical” y otro de seis sesiones llamado “Propuestas para un análisis de la música popular”.⁵⁷ Por último interesa destacar las siguientes audiciones: el 3 de enero tiene lugar la “Audición de profesores” en la que

⁵⁶ Tatit se doctora con el tema semiótica de la canción popular en la Universidad de San Pablo y se gradúa en Composición por la misma Universidad. Wisnik es doctor en Teoría literaria y Literatura comparada de la Universidad de San Pablo. Ambos componen canciones.

⁵⁷ Asimismo puede observarse en la solapa del programa del XII CLAMC la colaboración de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), de la cual Tagg es su fundador en 1981. En 1981 co-organiza la primera Conferencia Internacional de Investigación en Música Popular (*International Conference on Popular Music Research*) en Amsterdam. En 1983 co-organiza la segunda Conferencia Internacional de Investigación en Música Popular en Reggio Emilia de la cual existe una importante edición en la que participa Coriún Aharonián. En el año 1984 Tagg es vice presidente de IASPM.

Luis Trochón (guitarra y voz) interpreta sus canciones “De la propiedad que tiene el dinero” (1981), “Para Fabiana Ele” (1983), “Quien fue compañera” (1982), “Casi un ejercicio intelectual” (1977), “Parece de película” (1982), “Para qué tristeza” (1982), “A pura garganta” (1981), “En ese momento” (1983), “Lo nuestro” (1982) y “Morocha” (1981). El 8 de enero es Jorge Lazaroff quien presenta en la “Audición de profesores” sus canciones para guitarra y voz: “El afilador” (1978), “Bares” (1976), “El corso” (1982), “Jugando a las escondidas” (1981), “Ley de probabilidades” (1982), “El rengu Zamora” (1980), “Ahí mar nomás” (1982), “Baile de más caras” (1980), “Los que iban cantando” (1976), “¿No serán zambas?” (1983), “Dos” (1982), “Barbaridad” (1982), “Darle de vuelta” (1977). Completa esta larga lista la audición de “alumnos de los seminarios de mesomúsica” de Lazaroff, Tagg y Trochón.

Es en la decimocuarta edición (1986) donde se registra la mayor cantidad de uruguayos de la joven generación participando como profesores. Carlos da Silveira continúa, junto a Conrado Silva, en los talleres “Composición electroacústica” e “Iniciación a las técnicas electroacústicas”; pero también dicta dos sesiones del taller “Composición popular”. Este último taller incorpora también a Jorge Lazaroff con cuatro sesiones y a Leo Masliah con seis. Luis Trochón se hace cargo de dos sesiones del seminario “Pedagogía musical”, Rubén Olivera de dos sesiones del seminario “La ‘canción política’”, Elbio Rodríguez Barilari dicta la charla “Diez años de música en el Uruguay” y Jaime Roos (1953) la charla “Aproximación al candombe y a la murga”. Por su parte Braulio López, referente del primer Canto Popular, habla de su música en “Autorretrato”.

En el último de los Cursos Latinoamericanos (1989) participan Guilherme de Alencar Pinto (1960), Elbio Rodríguez Barilari y Tato Taborda con el seminario

“Problemas de la creación en la música popular contemporánea en Brasil y Uruguay”.
Taborda también dicta el taller “Improvisación grupal para pedagogos” (Cáceres 1989).

La generación uruguaya se hace visible en la sesión IX con Carlos da Silveira como profesor. Sin embargo, la mencionada generación comienza a presentar sus canciones dentro de los Cursos desde el año 1977, momento en el cual se conocen los músicos que comienzan a tener peso dentro de la escena uruguaya. Por su parte, los brasileños también vinculan la música popular con procedimientos y técnicas de la música contemporánea. El maestro formador en este caso es Hans-Joachim Koellreutter, asiduo participante de los CLAMC.

En síntesis, en los cursos colaboran como profesores los músicos uruguayos Jorge Lazaroff (XII y XIV), Leo Masliah (XIV), Rubén Olivera (XI y XIV), Carlos da Silveira (VIII, IX,⁵⁸ XIV) y Luis Trochón (XII y XIV), y los brasileños Guilherme de Alencar Pinto (XIV⁵⁹ y XV⁶⁰) y Tato Taborda (XIV y XV), todos de la nueva generación nacida alrededor de los años cincuenta. Se agregan como conferencistas los músicos uruguayos Braulio López (XIV) y Jaime Roos (XIV), los músicos brasileños Tim Rescala (X,⁶¹ XII y XV), Tato Taborda jr. (X,⁶² XII), Luiz Tatit (XII) y José Miguel Wisnik (XII), a los que se suman el músico y periodista uruguayo Elbio Rodríguez Barilari (IX, XIV, XV)⁶³ y el comentarista Carlos Alberto Martins (IV).

⁵⁸ En el noveno CLAMC participa como profesor asistente.

⁵⁹ Dicta los seminarios “Panorama de la música popular brasileña actual”, “El principio de montaje intelectual en el ‘tropicalismo’” y “Cine para músicos que quieren hacer música para cine”.

⁶⁰ En el decimoquinto CLAMC como “alumno invitado a dictar conferencias”.

⁶¹ En el décimo CLAMC participa como “alumno invitado a dictar conferencias”. En el programa se presenta con una “charla” de dos horas, junto a Tato Taborda, sobre “La creación musical en Brasil desde el punto de vista de la joven generación de compositores”.

⁶² En el décimo CLAMC interviene como “alumno invitado a dictar conferencias”.

⁶³ En el noveno y decimoquinto CLAMC colabora como “alumno invitado a dictar conferencias”.

Los Talleres Latinoamericanos de Música Popular (1983-1988)

En la etapa final de las dictaduras, es decir ya en la década del ochenta, surge un nuevo espacio musical de formación de jóvenes músicos. Se trata de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, que se desprenden de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea pero se dedican específicamente a la música popular. Ideados entre otros por el músico uruguayo Luis Trochón en 1983, son el disparador también para la fundación de distintos espacios de formación musical como el Taller Uruguayo de Música Popular que sigue activo hasta la actualidad.

Luis Trochón forma parte de la generación de músicos que renuevan el Canto Popular en Uruguay. El músico pertenece, como se verá en el próximo capítulo, al grupo pionero “Los que iban cantando”, pieza clave para el desarrollo cancionístico de fines de los setenta. Comparte con sus compañeros una doble formación en música contemporánea del siglo XX y música popular, razón por la cual es ubicado dentro de una poética de “experimentación” y renovación de la canción. Asimismo pertenece a la red de músicos que asisten y se forman en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y toman clases particulares con Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis.

Los Talleres Latinoamericanos se realizan en un total de cinco entregas, en distintos lugares: Montevideo (Uruguay), Rosario (Argentina), Río de Janeiro (Brasil), Sucre (Bolivia) y Bogotá (Colombia). De este modo, se cumple la misma premisa de los CLAMC de circular como cursos itinerantes por América latina. Los encuentros son anuales, organizados “de forma independiente” (Sin firma 1984a: 2) y se concretan hacia fin de año con regularidad desde 1983 hasta 1986 los primeros cuatro, y el último en el año 1988. Con una actividad intensa de alrededor de once horas diarias, cada

encuentro dura cerca de diez días, siendo la participación de los docentes invitados “honoraria”:

El presupuesto de los Talleres incluye, entre otros rubros, pasajes, estadía y traslados de los invitados extranjeros, impresión de folletos explicativos y afiches. La financiación de los mismos es exclusivamente a través de las inscripciones de los alumnos (Sin firma 1984a: 2).

Los Talleres sostienen siete objetivos básicos que luego se reproducen en las otras instituciones que nacen bajo su órbita. Se proponen reflexionar acerca de aquello que es necesario transmitir “qué decir, para qué, cómo y a quién”, fomentar una “actitud crítica y creativa” entre los participantes, plantear actividades de interés para los músicos y los que carecen de esa formación, mostrar un panorama “amplio sobre las diferentes opciones de la música popular”, además de establecer instancias organizativas tales como “formar un equipo organizador y coordinador de los encuentros anuales” integrado por latinoamericanos y crear nuevas instituciones educativas y de investigación musical. El cuarto objetivo es de especial interés para el desarrollo de la forma canción:

Dar especial importancia al análisis, creación y discusión literaria, ya que habitualmente el alumno no encuentra lugares donde poder aprender o aproximarse, por lo menos, a la labor poética, fundamental, para los que trabajan dentro de la canción popular (Sin firma 1984a: 2).

En los tres primeros Talleres Latinoamericanos de Música Popular (1983, 1984 y 1985) tienen lugar los siguientes cursos dedicados a la canción en Uruguay: “El canto popular como producción de sentido: un enfoque semiótico” (Fernando Andacht), “Las palabras de una canción” (Víctor Cunha), “El texto en la música popular uruguaya” (Washington Benavides), “Preliminares de un enfoque semiótico del canto popular”

(Fernando Andacht), “Taller de composición de canciones” (Rubén Olivera), “Taller letrístico” (Leo Maslíah). Además se presentan panoramas sobre la Nueva Canción en América latina (“Historial de la Nueva Canción en América latina”, Armando Tejada Gómez; “Nuevo canto urbano de raíz nacional”, Héctor Negro; “El canto urbano chileno”, Payo Grondona; “Panorama de música popular brasileña actual”, Carlos Sandroni, que lo repite junto a G. de Alencar Pinto; “Panorama de la ‘Nueva Canción’ en USA” G. Mills). Paralelamente se realizan acercamientos generales a la música y la cultura popular (“Qué es y para qué sirve la música popular”, Coriún Aharonián; “Aportes e intentos para el análisis de la cultura popular”, Fanny Trainer, Stella Olivera y Alicia Ferrari; “Reflexiones sobre la música popular”, Chango Farías Gómez), a las relaciones con la música contemporánea (“Caminos no tonales en la música popular uruguaya”, Leo Maslíah; “Aproximación a la música contemporánea latinoamericana de los últimos 20 años”, Carlos da Silveira; “Taller de composición de vanguardia”, Oscar Bazán; “Aspectos físicos del sonido y su relación con la creación musical”, Manolo Juárez; “Composición: música popular y música ‘erudita’”, Tato Taborda Jr. y Wilhelm Zobl; “Relaciones entre la música popular y la música ‘erudita’”, W. Zobl; “Teatro musical”, Tim Rescala), además de reflexiones sobre música y política (“Compromiso ético y estético y el trabajador cultural”, Ismael Duran; “Música y política”, Chico Buarque, Leo Maslíah, Liliana Vitale y otros; “La música como lenguaje de dominación”, Rubén Olivera), música y medios de comunicación (“Vínculos y obstrucciones de la canción popular y los medios de comunicación social”, Alejandro Tarruella; “Función de un comunicador social en la realidad de nuestro medio, hoy”, Marcelo Pérez Cotten; “Medios para combatir la desinformación musical entre los pueblos de América latina”, varios) y distintos talleres técnico-compositivos, entre otras cuestiones.

Los Talleres Latinoamericanos incluyen, al igual que los Cursos Latinoamericanos, talleres, cursillos, charlas y conciertos con debate al finalizar cada jornada. Dice Trochón:

Y ahí en el '83 es que se me ocurre crear los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, que eran una copia de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea pero referidos a la música popular. (...) Era un momento difícil por la dictadura, porque ya se vislumbraba que podía ir terminando y entonces en algunos casos eran esos últimos coletazos que a veces son más violentos (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

El primero se lleva a cabo en la Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes en su sede de Montevideo, entre el 5 y 13 de noviembre de 1983:

Participaron 52 alumnos y 21 docentes provenientes de Córdoba, Rosario y Santa Fe (Argentina), La Paz (Bolivia), Santiago de Chile y de Salto, Paysandú, Colonia, Fray Bentos y Montevideo (Uruguay). En total, teniendo en cuenta a los músicos invitados para los recitales, intervinieron más de un centenar de personas (Sin firma 1984a: 2).

Muchos de los profesores han participado también de los Cursos Latinoamericanos o tienen un vínculo con aquellos. Entre los que dictan los cursillos se encuentran Coriún Aharonián, Armando Tejada Gómez, Jorge Lazaroff, Leo Maslíah, además de algunos letristas de folclore y profesores de técnica para la guitarra, como Rubén Lena, Nelly Pacheco y Luis Apotheloz. Entre los que presentan “charlas” se advierte la preocupación por el tema de la nueva canción popular y su inserción social. Uno de los invitados a dar charlas en 1983 es el argentino Alberto Muñoz quien tiene un vínculo muy fuerte con el grupo de músicos uruguayos; de hecho en el año 1985 presenta junto a Luis Trochón el espectáculo “La mujer sin cabeza” en Montevideo.

Muñoz habla acerca de “El espacio medio: reflexiones sobre la pedagogía” (TLAMP I, 1983) y “Hacer lo que a uno se le canta” (TLAMP II, 1984) y describe así su actividad:

Exactamente, dí seminarios ahí después a la noche tocaba y se armó un vínculo con ellos. Un vínculo afectivo muy grande con [Luis] Trochón, con [Jorge] Lazaroff, con Leo [Masliah] y siguen pasando los años. Bueno Lazaroff murió, que para mí fue un golpe tremendo. Con Trochón seguimos haciendo cosas juntos, obras juntos, y con Leo nos vemos muy poco pero yo tengo un cariño muy grande por él (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio 2009).

En este Taller se abarcan temáticas variadas, desde las educativas y pedagógicas hasta el análisis semiótico y social de la situación de la canción contemporánea en Argentina, Uruguay y Chile, como así también una reflexión crítica acerca de los medios de comunicación, la relación entre música y texto o la historia de la música contemporánea de vanguardia en América latina. Lo significativo es la diversidad de temas que toman en cuenta la música popular y su actualidad, además de su relación con la música contemporánea de tradición culta. Puede verificarse asimismo la voluntad de describir las distintas realidades musicales nacionales. En los recitales actuaron los argentinos Alberto Muñoz y Héctor de Benedictis, y los uruguayos Jorge Lazaroff, Leo Masliah, Fernando Cabrera, entre muchos otros.

El segundo de los Talleres Latinoamericanos se desarrolla en Rosario del 21 al 29 de julio de 1984 y el tercero en Río de Janeiro (Brasil), entre el 6 y 15 de diciembre de 1985. El cambio de localización se facilita porque se van sumando al grupo coordinador personas de distintas nacionalidades:

Porque en los Talleres Latinoamericanos, el coordinador general en el Primer Taller fui yo [Luis Trochón], que era el único. Después tengo amistad con el Pichi de Benedictis [Rosario, Argentina] y quedamos los dos como coordinadores del

Segundo Taller que se hace en Rosario, en Argentina. Después se integra Guilherme de Alencar Pinto, brasileño radicado acá [Uruguay], entonces el Tercer Taller se hace en Río de Janeiro. Después se integra Oscar García de Bolivia y se hace en Sucre, y después se integra un colombiano y se hace en Bogotá, que ese fue el último taller. Los Talleres fueron en 1983, 1984, 1985 y 1986 el de Sucre. En 1987 no se hizo ninguno y en 1988 fue el de Bogotá (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

En el segundo Taller Latinoamericano se cristaliza la relación entre Uruguay y Argentina. Esto se verifica en la conformación del equipo organizador integrado por Luis Trochón y los argentinos Héctor de Benedictis y Jorge Nacer:

Participaron 90 alumnos y 17 docentes provenientes de Río de Janeiro (Brasil), La Paz (Bolivia), Santiago (Chile), Ciudad de México (México), Paysandú y Montevideo (Uruguay), Bogotá (Colombia), Mendoza, Santa Fe, Córdoba, Rosario, Buenos Aires, Corrientes (Argentina). Tomando en cuenta a los músicos participantes de los recitales y a los periodistas invitados, el Segundo Taller movilizó a más de 150 personas (Sin firma 1984a: 3).

A esta edición asisten muchos alumnos argentinos, entre ellos la compositora Carmen Baliero. Se destacan en esta ocasión los recitales de los argentinos Manolo Juárez, Chango Farías Gómez, Fito Páez, Alberto Muñoz, Gustavo Mozzi, Emilio del Guercio, Luis Borda, Adrián Abonizio, Liliana Herrero, Jorge Fandermole, Casazza-Alvarez y el grupo rosarino Acalanto; y entre los uruguayos los de Luis Trochón, Rubén Olivera y Daniel Viglietti.

En el Taller que tuvo lugar en Rosario se destacan dos figuras del campo de la música contemporánea argentina: Oscar Bazán (ex becario del CLAEM y colaborador en reiteradas ocasiones de los Cursos Latinoamericanos) y Manolo Juárez (que participa

como compositor tanto en el campo de la música popular, sobre todo en el tango, como en el de la música contemporánea culta). Los temas más acuciantes vuelven a ser los de la actualidad de la canción como género en distintos países (Uruguay, Brasil, Chile, Argentina), aspectos técnicos, teóricos y acústicos generales, la relación entre la música y el texto y reflexiones personales sobre la práctica musical en América latina.

La participación de Daniel Viglietti en Rosario y su charla “La música popular uruguaya en el exilio” marcan un punto de significación política importante porque el músico está próximo a volver a su país luego de un largo exilio en Francia desde 1973. Su paso por Argentina es la antesala de regreso al Uruguay el 1º de septiembre de 1984. En Buenos Aires realiza dos conciertos el 23 y 26 de marzo de 1984 en el Luna Park, que generan dos discos: *Trabajo de hormiga* y *Por ellos canto*. Viglietti recuerda:

En ese momento se da el reencuentro con amigos, colegas, con las Madres de Plaza de Mayo, y también con enorme cantidad de público uruguayo; no olvidemos que Buenos Aires es la segunda ciudad de población uruguaya después de Montevideo. (...) En nuestro país continuaba la dictadura, y en Argentina éste era el período del primer gobierno democrático, el de Raúl Alfonsín (cit. en Benedetti 2007: 130-131).

En su artículo “Vigencia de la nueva canción” de 1985 Viglietti hace un recorrido por la nueva canción en el Uruguay desde los años sesenta, nombrando a los uruguayos de la Nueva Canción en el exilio entre los que figuran desde 1973 Alfredo Zitarrosa (España, México), Los Olimareños (España, México), Héctor Numa Moraes (Holanda), José Carbajal (Francia, México), Aníbal Sampayo (Suecia), Marcos Velázquez y el mismo Viglietti (Francia). Viglietti reflexiona acerca de la función de los músicos comprometidos en el exterior:

Los exiliados que somos parte de la Nueva Canción no nos sentimos, bueno es subrayarlo, centro de gravedad, pero sí consecuencia periférica de un genocidio que no ha olvidado ni mucho menos lo cultural. Las dictaduras asesinan, encarcelan o expulsan la cultura cuando no logran hacerla cómplice del silencio que pretenden imponernos. Nosotros, las voces del exterior, ayudamos a combatir contra ese silencio en acciones puntuales por Uruguay o aquellos países de Nuestra América que reclamen nuestro apoyo (Viglietti 1985: 23).

Este discurso es pronunciado en el Segundo Festival Foro de la Nueva Canción Latinoamericana, realizado en Managua (Nicaragua) en abril de 1983. En ese marco se constituye el Foro Internacional Permanente de la Nueva Canción, con sede en México, que “convoca a todos los artistas y sectores democráticos y progresistas del mundo a pronunciarse a favor de la paz y la no intervención de Centroamérica” (Sin firma 1984c: 26). Entre sus representantes se encuentran Viglietti, Joan Manuel Serrat, Peter Seeger, Ángel Parra, Chico Buarque, Armando Tejada Gómez y Silvio Rodríguez. En julio de 1984 se lleva a cabo en Ecuador el Tercer Festival Foro en el que se proyecta el Cuarto Festival Foro para el año siguiente en Argentina. Su secretario ejecutivo es Gabino Palomares que presenta el “Informe del Comité Internacional Permanente de la Nueva Canción” en el segundo Taller Latinoamericano de Música Popular de 1984. Este mapa del campo musical grafica la red de instituciones que apoyan, en el contexto político-social de principios de los años ochenta, el activo movimiento “de resistencia popular” de la Nueva Canción en América latina:

desde Uruguay, la resistencia popular y el nacimiento de múltiples experiencias culturales atraviesan las aduanas y nos vienen a confirmar que, casi sin saberlo, cada día trabajamos y luchamos juntos, dentro y fuera, a nivel cultural, contra el silencio (Viglietti 1985: 24).

La charla “Informe pedagógico. Taller Uruguayo de Música Popular y de integrantes del Plan Experimental de Educación Musical en Colombia” presentada también en el Segundo Taller Latinoamericano en Rosario, se conecta con el debate que tiene lugar en el primer Taller Latinoamericano en noviembre de 1983. En el séptimo objetivo de la presentación de los TLAMP se propone:

Crear, paulatinamente, instituciones culturales en cada país latinoamericano, que desarrollen una actividad docente y de investigación, en forma permanente, dentro del terreno musical (Sin firma 1984a: 2).

En el primer encuentro de los Talleres Latinoamericanos se discute acerca de la necesidad de organizar un taller con actividad permanente para la formación de jóvenes músicos. Se constituye entonces el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), creado el 5 de diciembre de 1983. Luis Trochón cuenta que

en la evaluación final de ese taller [el primero] surge la idea de hacer algo permanente, entonces se me ocurre el Taller Uruguayo de Música Popular. Date cuenta que eso termina a mediados de noviembre y el 5 de diciembre se fundó el Taller Uruguayo de Música Popular (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

El Taller Uruguayo de Música Popular surge en base a postulados claramente educativos y políticos. Lo central es participar activamente desde la práctica musical en el cambio de las condiciones sociales existentes y reforzar para esto la educación musical. Entre sus objetivos generales se manifiesta la voluntad de alcanzar una “cuota popular de estudio” conformada en un espacio de “investigación, discusión y experimentación musical”, de estimular el interés por la práctica y la formación musical “en todos los sectores de la población”, “fomentar la creación de talleres similares” dentro del país y activar el intercambio con otros talleres latinoamericanos. Asimismo

se hace hincapié en una formación musical sólida a través de “la tarea de análisis, discusión y creación literaria, una de las áreas menos atendidas en el plano formativo”. Por último se alienta la integración con otras entidades como los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) y el sello discográfico Ediciones Tacuabé. Finalmente se activa la ampliación del Archivo de Consulta del TUMP que cuenta con material diverso como partituras, material sonoro, cancioneros, libros y otras publicaciones, afiches, programas, biografías, trabajos de investigación musicológica, etc. (Sin firma 1984b: 4).

Desde la perspectiva de su función social y participación política, el taller convoca a sus miembros a comprometerse a

colaborar en las jornadas que propongan los postulados y las reivindicaciones que el pueblo uruguayo tantas veces ha manifestado (Trabajo, Salarios justos, Libertad, Amnistía, Enseñanza Democrática, Respeto a los Derechos Humanos) (Sin firma 1984b: 4).

En este sentido, la intención del Taller Uruguayo de Música Popular es establecerse como una institución “militante de una educación artística y cuestionadora a nivel nacional”, que sea el

- Instrumento de lucha y resistencia contra el colonialismo, la desinformación, el aislamiento y el despojo cultural que sufren los pueblos latinoamericanos.
- Relevador del ayer cultural para el mañana creativo.
- Trabajador por una cuota popular de estudio.
- Compañero del pueblo en sus postulados y reivindicaciones (Sin firma 1984b: 4).

Un ejemplo de la puesta en práctica del proyecto político y estético llevado adelante por docentes y alumnos del Taller Uruguayo de Música Popular puede verificarse a través de las palabras del periodista argentino Guillermo Pintos, en el segundo TLAMP realizado en Rosario en 1984. Pintos señala que la propuesta del TUMP, vehiculizada a través de su producción y práctica musical, incluye la “concreción de un lenguaje propio latinoamericano y de cada país, criticando duramente los dudosos ‘internacionalismos’” (Pintos 1984, 2 de agosto: 2).

El TUMP tiene una actividad permanente a través de sus cursos anuales, que han sido dictados por muchos de los músicos de la nueva generación formada en los Cursos Latinoamericanos. Como señala Luis Trochón

En el TUMP se daba clases de guitarra, canto, composición, piano, percusión, todo referido a la música popular. Ahí dieron clases el Choncho [Jorge Lazaroff], Leo [Maslíah], dio charlas Fernando [Cabrera], Rubén [Olivera], en fin casi todos los que andábamos en la vuelta y que les gustaba dar clases dieron clases en el TUMP (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

En la currícula se destacan las técnicas instrumentales y el estudio de la nueva canción apoyada con talleres pedagógicos y de música contemporánea del siglo XX. Los cursos anuales de 1985 así lo demuestran: “Armonía en la música popular” (Jorge Lazaroff), “Arreglos” (Esteban Klisich, Fernando Cabrera y Carlos da Silveira), “Taller letrístico” (Leo Maslíah), “Curso de canciones” (Fernando Cabrera), “Canto popular” (Rubén Olivera, Jorge Lazaroff, Leo Maslíah, Luis Trochón, Luis Daglio), “Análisis semiótico del texto de canción” (Fernando Andacht). Se imparten también cursos referidos a la música contemporánea del siglo XX, tales como “Técnicas electroacústicas” (Carlos da Silveira), “Introducción a la música contemporánea” (Graciela Paraskevaïdis) y “Análisis de las escrituras pianísticas del siglo XX” (Renée

Pietrafesa). Además de cursos generales y musicológicos como “Estética general”, “Música y sociedad” y “Técnicas de investigación musicológica” (Sin firma 1985b: 8). Dentro del programa pedagógico consignado en el Boletín de “Actividades y cursos” del TUMP de 1988 sobresalen varios talleres: el “Taller de letras de canciones” busca estimular, mediante la práctica y el análisis de ejemplos, la producción de letras de canciones “atendiendo a su directa correspondencia con la música” (Franco 1988/1989: 42); en el “Taller de interpretación vocal” se experimenta con el límite entre la palabra hablada y la cantada a través de una metodología de trabajo basada en la audición y análisis de ejemplos además de ejercicios con diferentes locuciones de textos (publicitarios, informativos, poéticos, etc.), “incluyendo esto dentro de la interpretación de una canción” (Franco 1988/1989: 42). Dentro de ambos talleres hay un fuerte impulso al desarrollo específico de la canción que amplía sus atributos tradicionales y desborda hacia lo que Trochón denomina “hecho sonoro”. El “Taller de música grupal” está formado por instrumentistas que improvisan y crean arreglos en conjunto, con el objetivo de presentarse en público. Los elementos básicos de la armonía como la “interválica, formación y familias de acordes, escalas, modulaciones, etc.” (Franco 1988/1989: 42), tienen una gran importancia. Asimismo se crean talleres tecnológicos como el de “Técnica de audio: amplificación y grabación” para “dominar la transformación electrónica del sonido” y la capacitación técnica para amplificar y grabar en vivo y en estudio (Franco 1988/1989: 43).

Se designa con el nombre de “Viernes Sangrientos” el tipo de discusión crítica y el debate promovido desde los Cursos Latinoamericanos. Se trata de debates abiertos entre el público y los músicos (alumnos y docentes del TUMP) que se efectúan luego de la escucha de recitales gratuitos, muchas veces sobre propuestas y materiales en proceso de elaboración:

(...) el nivel de crítica frontal, directa, abierta, argumentada –y esto es muy importante– sin trascendencia sobre lo afectivo, que manejan los uruguayos, hace que esos foros parezcan más bien batallas campales; pero organizadas. Donde las ráfagas y los proyectiles son las palabras y los argumentos (...). Pero de allí se sale siempre amigos a pesar de lo “sangriento” y con ganas de seguir trabajando (Franco 1988/1989: 43).

Con esta estrategia procuran desarrollar una actividad flexible y abierta que genere nuevos espacios de participación entre alumnos, profesores y público general “que amplíen la función cultural que se intenta cumplir” (Franco 1988/1989: 41).

Ya señalamos la participación de músicos de la generación de los setenta como los integrantes del grupo “Los que iban cantando” (Luis Trochón, Jorge Lazaroff, Carlos da Silveira) o Leo Maslíah, que desde principios de los ochenta intervienen también en el campo musical argentino. Una vez más el hecho de reunir temas como el “canto popular” o un “taller de canciones” junto a “técnicas electroacústicas” y de “experimentación sonora” fomenta en el Taller Uruguayo la “investigación, discusión y experimentación musical” a través de la canción.

Otros talleres locales se activan en América del Sur –Brasil, Colombia, Bolivia, México y Chile– a partir de los criterios del Taller Latinoamericano de Música Popular. En diciembre de 1983 se crea el Taller Chileno de Música Popular. Con sede en el Centro Cultural Napocho, este Taller se inicia a raíz del Primer Congreso de Artistas y Trabajadores de la Cultura de Chile. Al igual que el Taller Uruguayo, asume actividades gremiales y plantea la necesidad de promover una labor educativa y de investigación musical. Su primera actividad artística es un acto de homenaje a Violeta Parra en el Parque O’Higgins en el mes de febrero de 1984, al que concurren 25 mil personas.

Algunos de los músicos que integran el Taller Chileno son Capri, Isabel Aldunate, Pato Valdivia, Eduardo Yanez y Grupo Albor, entre otros (Sin firma 1984c: 26).

El Taller Argentino de Música Popular surge en el año 1984 en Rosario, a cargo de Héctor de Benedictis (también coordinador del segundo Taller Latinoamericano en Rosario) y Alberto Callaci. La sección “educación musical” del segundo número de la revista *La del taller* registra el interés por el vínculo entre música, sociedad y política – en el contexto de “reconstrucción” democrática–, la necesidad de integrar investigadores y docentes con creadores e intérpretes en la “realidad más profunda del país” y la búsqueda identitaria como “una tarea que abarca todos los ámbitos y entre ellos el de la música, el de la canción popular”. De este modo

El Taller Argentino se propone aportar al ámbito de la música popular, la tarea de reconstrucción y de proyección de nuestra conciencia colectiva. Elegimos como forma de trabajo el taller, cuya metodología implica la participación de todos sus integrantes en el cuestionamiento y replanteo constante de nuestra especialidad artística, sin diferenciación de jerarquías (Sin firma 1985a: 7).

Además de su actividad administrativa interna, el Taller Argentino inaugura cuatro talleres más, que intentan aproximarse “a una definición de cuál es el terreno de la llamada Música Popular” (Sin firma 1984c: 27).⁶⁴ Paralelamente activa, editando cuadernos mensuales, el “apoyo a la investigación, cuestionamiento y replanteo del hecho musical” (Sin firma 1985c: 27). El primero de ellos es *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada “música popular”* de Leo Maslíah

⁶⁴ El TAMP inaugura sedes en Rosario, Mendoza, Córdoba y Santa Fe. Dentro de sus objetivos se vinculan los pedagógicos y los políticos. Se trata de un programa comprometido con la realidad social a través de la música, en el cual se propone “estar demostrativamente en contra de cualquier forma de opresión” y “adherirse a toda reivindicación concerniente a los Derechos Humanos” (Folleto “Taller Argentino de Música Popular. Sede Buenos Aires. TAMPseba”).

(1984) que reflexiona acerca de los valores y comportamientos acerca de la música popular y clásica, las instancias educativas y la “vanguardia” en la música popular.⁶⁵

El Taller Argentino se expande con actividades en la ciudad de Mendoza y de Santa Fe a cargo de Laura Fazzio, donde tienen lugar, entre los meses de septiembre y octubre de 1984, charlas y audiciones tales como “Los Talleres Latinoamericanos de Música Popular y sus perspectivas en nuestra provincia y país”, “El Canto Popular Uruguayo” e “Introducción a la composición en la música popular”, estos últimos a cargo del músico uruguayo Rubén Olivera. Puede advertirse aquí el interés por la historia de la música popular uruguaya y su recepción en la Argentina. En febrero de 1985 se informa que el Taller de Santa Fe programa un Ciclo de Charlas que responde a la necesidad general de promover “la investigación y el estudio de la música popular”. En el primer ciclo se trata el tópico de “La música del litoral”, con recitales a cargo de músicos y poetas invitados (Sin firma 1985d: 28).

A fines de diciembre de 1984 se produce en el Taller de la Nueva Canción, realizado en Buenos Aires, la visita de algunos representantes de instituciones como el Comité Internacional de la Nueva Canción, el Comité Mexicano de la Nueva Canción y el Comité de Programación de la Nueva Canción. Entre ellos se destaca la presentación de Marta de Cea que trata sobre “Aspectos organizativos. Relación laboral con organismos oficiales”, y la de Carlos “Caito” Díaz con el tema “Experiencias artísticas del Comité Mexicano de la Nueva Canción” (Sin firma 1985c: 27).

En diciembre de 1985 se crea otro taller latinoamericano local: el Taller Boliviano de Música Popular “Arawi”, en la ciudad de La Paz, a cargo de Jesús Durán

⁶⁵ Entre las publicaciones del Taller Argentino de Música Popular (TAMP) pueden nombrarse: *Preguntas al psicoanálisis acerca de creatividad musical y otras cuestiones* de Eduardo Asato y *El chamamé* de Raúl Merlo (archivo grabado de la música popular latinoamericana. Casete n° 1).

como presidente y Oscar García como coordinador. Ambos organizan un año más tarde, junto a Ever Baptista, el cuarto Taller Latinoamericano de Música Popular en Sucre (Bolivia), en diciembre de 1986. Según Emilio Mendoza (2004) el taller boliviano surge a través de la Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos “Arawi”, fundada en 1985 en vínculo con la reconocida Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) creada y dirigida por Cergio Prudencio en 1980.⁶⁶ Como se mencionó anteriormente Prudencio participa activamente de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea primero como alumno y luego como profesor y miembro del equipo internacional permanente de la organización desde su XII edición, en 1984, hasta su cierre en 1989.⁶⁷

Justamente César Junaro, integrante del taller boliviano “Arawi” y cercano al programa de Cergio Prudencio (1955),⁶⁸ participa en el quinto Taller Latinoamericano de Música Popular que se realiza en Bogotá (Colombia), en 1988. Los tópicos abordados en este quinto Taller Latinoamericano pueden ser reconstruidos parcialmente

⁶⁶ Según Mendoza, que entrevista a Prudencio en Caracas (noviembre de 1992), el grupo folclórico “Arawi” se une a la OEIN en 1985, pero se distancia de ella en 1988. Puede verse también el comentario discográfico “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Música contemporánea de Bolivia” en la nota “Quinto Taller Latinoamericano de Música Popular” (Franco 1988: 125). La OEIN nace como Orquesta de Instrumentos Nativos San Andrés y es rebautizada en 1987 con su nombre actual, dando cuenta del “desafío identitario asumido históricamente” (Paraskevaídis 2009: 8).

⁶⁷ Asimismo, de acuerdo a los programas de mano puede advertirse que Prudencio participa con anterioridad a estas fechas como alumno de los CLAMC. En el noveno de los Cursos Latinoamericanos (1980) tiene participación como alumno conferencista con el tema “Identidad cultural: una propuesta boliviana”. En esa edición se presenta un concierto del grupo boliviano “Aleatorio”, donde se escucha la obra “Perpetuidad” (1978) de Prudencio. En la edición XI se presenta, en la “Audición de docentes” del 20 de enero de 1982, su obra “La ciudad” (1980), que vuelve a escucharse en la XII edición de 1984. En el último CLAMC (1989) se presentan sus obras “Awasqa” (1986) y “Tríptica” (1984), además en esta edición Prudencio dirige el Taller de Instrumentos Nativos, con el cual se ejecuta la obra “Magma V” de Graciela Paraskevaídis. Con su obra “La Ciudad”, Prudencio inaugura la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en 1980, registrada en el LP (1981) *Música Nueva Latinoamericana* n° 8. Montevideo: Ediciones Tacuabé T/E 14. Para un análisis de esta obra ver Zuleta 2007: 181-190.

⁶⁸ En este sentido, Mario D. Ríos Gastelú señala cuatro nombres clave para el desarrollo de la música boliviana que fusiona, en su búsqueda identitaria, los “sonidos de vanguardia” con el “sonido folclórico”. Sus nombres son Cergio Prudencio, Oscar García, Willy Pozadas y César Junaro, estos tres últimos pertenecientes al “taller ‘Arawi’ que reunió a personalidades de nuestra música elevada a la categoría de Música Concreta con raíces seculares” (Ríos Gastelú 2005).

a partir de tres artículos editados en la revista colombiana *A Contratiempo* (Efraín Franco 1988 y 1988/1989; Omar Romero 1988 y Marco Antonio Guerrero 1988). El “tallerista” asistente Marco Antonio Guerrero señala en su reseña del quinto TLAMP:

Va a ser difícil recopilar el material que produjo cada taller, debido a que todos no se grabaron y algunos no se prepararon muy bien (carencia de planteamientos escritos). Esto contribuirá a que conozcamos a medias los procesos y sus resultados (Guerrero 1988: 113).

En los recitales se presentan, entre otros, Rubén Olivera, los Sandroni, César Junaro, Batacumbele, Acalanto, Luis Trochón, José Roldán y muchos colombianos como Ekue, la Chirimía Callejera, Nicoyembe, Yambambé, Pierrot, La Camerata Colombiana, la Banda Sinfónica, Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Guerrero asume que las audiciones

(...) fue[ron] otro de los ejes del 5º TLAMP con el que se esperaba mostrar las diferentes tendencias sonoras de las músicas populares latinoamericanas y establecer una discusión sobre las mismas (Guerrero 1988: 113).

Dentro de la nómina de talleres y participantes se puede nombrar al Grupo Batacumbele de Puerto Rico con el “Taller de percusión en músicas afroantillanas” y “Armonía popular contemporánea”, los bolivianos Oscar García con “Talleres de arreglos en músicas populares” y César Junaro con “Instrumentos aymaras”. Además se realizan varios talleres de “Composición en músicas andino-llaneras (S. Bedoya), “Desarrollo auditivo con base en músicas populares colombianas” (A. Mantilla), “Taller de instrumentación de músicas caribes colombianas” (Abdel Barón), “Taller de construcción de tambores y guasás de la Costa Pacífica” (Addo Obed Dinás), entre otros. Puede notarse que en esta edición colombiana, el enfoque se enriquece ampliándose hacia géneros centroamericanos. Se agregan los cursos de Luis Trochón

“Técnicas de expresión vocal” y “Música y teatro”, Rubén Olivera “La música como lenguaje de dominación”, Gabriel Senanes “Arreglos y producción discográfica”, la charla “Los desafíos culturales de la música popular” y el debate “Escuelas de Música Popular”, entre muchos otros.

Las reflexiones sobre este último debate se cubren en la nota de Efraín Franco “Escuelas de música popular. Algunas experiencias en América latina” (1988/1989). Franco mapea el campo de la educación sobre música popular a fines de los años ochenta. Esto es importante porque muchos de los promotores de estas nuevas instituciones participan de los TLAMP, siempre dentro del programa general de solidaridad latinoamericana. Luego de entrevistar a varios profesores que llegan a Colombia invitados a la quinta edición de los Talleres Latinoamericanos, Franco destaca los proyectos de Bolivia, Puerto Rico, Argentina y Uruguay. En el de Bolivia se reseña la historia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, creada por el ya mencionado compositor Cergio Prudencio en 1980.

César Junaro declara con respecto a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) que “Se trata de tomar el material tradicional y proyectarlo hacia una estética contemporánea” (cit. en Franco 1988/1989: 38). El proyecto pedagógico se centra en la formación de instrumentistas para la orquesta a través de un mecanismo de tradición oral, llevado a cabo por seis maestros de comunidades campesinas, que dominan los instrumentos nativos. Junaro resalta que “al no existir la barrera de lo culturalmente ajeno, el muchacho se siente inmiscuido dentro de un fenómeno que le es contextual, una música que le es propia” (cit. en Franco 1988/1989: 38). También el proceso de aprendizaje continúa a través de la adquisición de códigos de lecto-escritura “distintos a la notación de la música occidental” (Franco 1988/1989: 38). Importa destacar dos puntos centrales en este programa:

La vinculación pedagógica entre músicos populares y músicos de formación académica, conformando un equipo con un resultado concreto: la orquesta. (...) [Y] el aprendizaje de los instrumentos por tradición oral (Franco 1988/1989: 38-39).

Por su parte, Sebastián Zuleta (2007) asume el proyecto de la Orquesta Experimental (OEIN) de Prudencio como catalizador del interés estético-identitario del compositor así como también de su “compromiso social”. Con un repertorio que recorre la música de vanguardia y la música tradicional del altiplano, Prudencio señala que

La música tradicional es el pilar que sostiene la técnica y la filosofía de la OEIN, mientras que la música nueva es la expresión que proyecta la identidad de nuestros tiempos (cit. en Zuleta 2007: 178).

Es destacable la línea que une al compositor Cergio Prudencio y su orquesta experimental con el programa y participantes de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y con los Talleres Latinoamericanos de Música Contemporánea. Esta red se vincula también con el catálogo abordado y registrado por la OEIN que

Ha interpretado obras, casi todas creadas especialmente para este ensamble, de Cergio Prudencio (Bolivia), Willy Pozadas (Bolivia), Gastón Arce (Bolivia), César Junaro (Bolivia), Lluvia Bustos (Bolivia), Alejandro Rivas (Bolivia), Tato Taborda (Brasil), Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay), Oscar Bazán (Argentina), Fernando Cabrera (Uruguay) y Mischa Käser (Suiza) (Zuleta 2007: 179).

Muchos de estos compositores se encuentran tanto en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Prudencio, Junaro, Taborda, Paraskevaídis, Bazán, Cabrera) como también en los Talleres Latinoamericanos de Música Popular (Taborda, Bazán, Junaro, Cabrera).

En este capítulo se estudiaron las figuras e instituciones que permiten la conformación de una joven generación de músicos cuya especificidad es el trabajo en los límites genéricos, entre la práctica cancionística y la música contemporánea del siglo XX. La nueva generación denominada en Uruguay segundo Canto Popular, asiste a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y funda más tarde los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, formalizando la relación a partir de un repertorio procedimental y un canon concebidos claramente a partir de los CLAMC. Puede afirmarse entonces que la búsqueda desarrollada por la nueva generación de músicos, desde la canción, es un fenómeno generalizado que alcanza una expresión institucionalizada en las décadas del setenta y ochenta.

El programa de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea permite construir una estética minimista latinoamericana (Aharonián 1993b: 83-4) que rechaza el automatismo mecánico del minimalismo norteamericano y es caracterizada por lo que Omar Corrado denomina una “estética de la reducción” (Corrado 1998). El fenómeno minimalista combinado con la idea de músicas pobres provenientes de la costa este norteamericana, especialmente a través de Gordon Mumma que participa de los CLAMC, es reformulado por la generación nacida en los cuarenta e impacta fuertemente en la nueva generación de músicos desde los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Esta tendencia se desarrolla a través de las poéticas radicales de algunos compositores formados en el Di Tella como Mariano Etkin, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídís y Oscar Bazán entre otros. Dichos compositores, a través de esa reformulación, buscan una música propiamente latinoamericana mediante el uso de diversos materiales, históricos y contemporáneos, y procedimientos en los que se enfatizan las ideas de repetición, austeridad, construcción de bloques expresivos, el

silencio y el despojamiento (Etkin 1984 y 1989; Paraskevaídis 1997; Corrado 1998; Aharonián y Paraskevaídis 2000; entre otros).

De este modo puede decirse que las transposiciones técnico-procedimentales de la música contemporánea del siglo XX se apoyan en referentes institucionales que incluyen históricamente una circulación de saberes iniciada en el CLAEM del Di Tella que se repone radicalizada en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y desde allí desborda a los Talleres Latinoamericanos de Música Popular.

Tópicos como “identidad latinoamericana”, “compromiso”, “rigurosidad” en el estudio de técnicas que alternan la vanguardia internacional y la tradición latinoamericana local, el “cuestionamiento” a lo establecido y la “comunicación” con el público, son núcleos narrativos recurrentes a lo largo de los Cursos Latinoamericanos y transmitidos entre generaciones. De este modo, la nueva generación también se encuentra atravesada por los imperativos ideológicos de la época, en un contexto de crisis social, económica, política y cultural que se agudiza a partir de la década del setenta. Esta situación permite vincular a través de la participación militante las dimensiones estética y política sostenidas por la idea de vanguardia.

CAPITULO 3

El arte tiene un contenido ideológico,
pero sólo lo tiene en la medida en que la ideología
pierde su sustantividad para integrarse
en una nueva realidad que es la obra de arte.
Es decir, los problemas ideológicos que el artista se plantea
tienen que ser resueltos *artísticamente*...

Adolfo Sánchez Vázquez (1965: 44)

El Canto Popular uruguayo (1977-1985)

Entre 1977 y 1985 se desarrolla la llamada segunda generación del Canto Popular en Uruguay, la cual, a partir de una visión política actúa como bloque de oposición al régimen militar establecido oficialmente desde 1973. El término se había usado para identificar a la generación previa a la dictadura, también conocida como “Canción de protesta” conformada entre otros por Daniel Viglietti, Alfredo Zitarroza y el dúo Los Olimareños. Este primer Canto Popular se desarrolla desde mediados de los años sesenta hasta 1973, momento en el que la mayoría de sus protagonistas se ve forzada al exilio.

En el presente capítulo se estudian las condiciones histórico-políticas que posibilitaron el resurgimiento del Canto Popular en los setenta y, dentro del mismo movimiento, el nacimiento de una estrategia compositiva ligada a la tradición culta contemporánea. Se trata de un movimiento conformado por distintas tradiciones compositivas, donde tiene lugar una multiplicidad de géneros que abarca desde el rock y el folclore hasta la música de vanguardia. La producción de grupos como “Los que iban

cantando” y “Rumbo” o músicos como Leo Maslíah, Fernando Cabrera y Daniel Magnone, se define por el tratamiento experimental de la canción popular urbana. Para comprender el desarrollo del pensamiento vanguardístico musical en los jóvenes músicos del setenta, en este capítulo se hace foco en la trayectoria de “Los que iban cantando”, agrupación conformada por Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, Luis Trochón y Carlos da Silveira, y en la figura de Leo Maslíah, cuya obra se analiza en el capítulo 5.

A continuación se expone en primer lugar una periodización que se divide en dos momentos, uno que corresponde a los años previos a la dictadura –puesto que desde fines de los sesenta ya se advierten hechos concretos de autoritarismo, que influyen fuertemente en el período aquí relevado– y otro que comprende desde los comienzos de la dictadura hasta 1985. En segundo lugar se presenta brevemente el desarrollo de la canción política en la década del sesenta, en el campo musical uruguayo en particular y en el latinoamericano en general. En tercer lugar se presenta el “boom” del Canto Popular en Uruguay que se manifiesta a partir de 1977. Seguidamente se analiza el programa estético-político del Canto Popular, teniendo en cuenta que el pensamiento político y su tensión con la idea de la autonomía de la forma musical atraviesa todo el movimiento, conformado por diversas búsquedas estéticas. Por último se describe el recorrido de “Los que iban cantando”, uno de los grupos que inician esta nueva etapa en la música popular uruguaya representada por una posición política y musical de innovación y experimentación. Este caso de estudio permite destacar la línea estética experimental de la canción en Uruguay, a través de su vínculo con las instituciones mencionadas en el capítulo 2.

Periodización histórica

El relato descrito en este apartado se divide en dos grandes momentos: el primero comprende el inicio de la crisis política, social y económica en el Uruguay de los años sesenta que se agudiza hacia finales de la década, y el segundo abarca los años de la dictadura propiamente dicha, desde 1973 a 1985.

En la década del sesenta el continente latinoamericano sufre singulares transformaciones ideológicas, en connivencia con la situación mundial de luchas anticolonialistas del Tercer Mundo. El hecho más trascendente que marca la época es la revolución cubana de 1959, como un punto de inflexión donde el pensamiento de la izquierda latinoamericana comienza a disputar la hegemonía en el campo intelectual con otros sistemas ideológicos (Jameson 1997; Gilman 2003; Marchesi 2006).

Para muchos estudiosos el inicio de la década del sesenta comienza en América latina con el triunfo de la revolución cubana en 1959⁶⁹ y se clausura con el advenimiento de las dictaduras militares en casi toda la región.⁷⁰ El modelo cubano favorece el debate sobre la función política del intelectual de la época y posibilita el despliegue de esperanzas revolucionarias en todos los ámbitos. De hecho el clima de época es percibido como un momento inaugural de cambio histórico, de transformaciones sociales y de lucha antiimperialista en pos del “hombre nuevo” –en clara referencia al modelo guevarista. Así la trama de ideas de izquierda se cristaliza,

⁶⁹ Para Frederic Jameson “No parece particularmente problemático marcar el comienzo de lo que sería llamado los sesenta en el Tercer Mundo” (1997: 17) y toma la revolución cubana como “la demostración palpable de que la revolución no era un concepto meramente histórico y una pieza de museo, sino real y factible” (23). Dentro de esta coyuntura pueden agregarse también el movimiento de descolonización africano, la independencia de Argelia, la guerra de Vietnam, “las ‘new black politics’ y el movimiento de los derechos civiles, que deben datarse (...) en febrero de 1960” (18); además de “la revolución cultural proletaria” en China desde 1966, el “distanciamiento del socialismo soviético” (Ridenti 2008: 18), los movimientos estudiantiles del año 1968 en Francia, etc. (Cf. Paraskevaídis 2008).

⁷⁰ Jameson marca el final de los sesenta, no sólo en América latina sino también en el “Primer Mundo”, entre los años 1972-1974.

mientras que el tópico de la “revolución” emerge con fuerza y se convierte en una configuración ideológica que es la “garantía necesaria de legitimidad de los escritores, los críticos, las obras, las ideas y los comportamientos” (Gilman 2003: 26).

En el Uruguay de los años sesenta, luego de una década de fecundidad económica, se percibe el crecimiento de la conflictividad social y de las prácticas represivas a través del abandono de las políticas económicas proteccionistas estatales junto con las llamadas “Medidas Prontas de Seguridad” que limitan las libertades civiles. Este contexto interno, conjugado con el agitado movimiento político continental, promueve el desarrollo de grupos de izquierda pacíficos y armados que asumen un ideario marxista en solidaridad con los intereses cubanos. En esta coyuntura, el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro (MLN-T) se organiza y comienza a actuar entre los años 1960 y 1965. Asimismo el país asiste a numerosas protestas estudiantiles y de trabajadores que tienen su pico más álgido el 13 de agosto de 1968 con la muerte del “primer estudiante por disparos de la policía, Líber Arce” (Rey Tristán 2002: 190). Continuando con las medidas represivas, la clausura de periódicos y la prohibición de grupos políticos de izquierda que “habían adherido a la plataforma de la OLAS” (Nercesián 2011: 8),⁷¹ a finales de 1967 asume la presidencia Jorge Pacheco Areco. Con Pacheco Areco se produce una creciente concentración del poder en desmedro del funcionamiento democrático, cuestión que agudiza aun más la polarización social. Entre los años 1967 y 1972 aumenta la tensión entre tupamaros y el

⁷¹ Entre el 31 de julio y el 10 de agosto de 1967 se realiza en Cuba la Reunión de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS). En esa conferencia, cuyo discurso de apertura gira en torno a América latina como bloque de solidaridad revolucionaria, se establecen dos ejes centrales de discusión: la revolución a través de la lucha armada y el caso de Cuba como directriz de la revolución antiimperialista latinoamericana (Gilman 2003: 117).

estado (Milstein 2007: 41), en una coyuntura de crisis y violencia social que resulta, finalmente, en la desarticulación de la guerrilla (Aldrighi 2004: 49).⁷²

En febrero de 1971 distintos grupos de izquierda con fuerte apoyo de la intelectualidad del campo musical uruguayo se agrupan en la coalición Frente Amplio, hecho que rompe la dinámica bipartidista tradicional.⁷³ El Frente Amplio interviene como tercera fuerza partidaria en las elecciones nacionales de noviembre donde es elegido presidente Juan María Bordaberry, del Partido Colorado. La conflictividad social y las medidas represivas se agudizan y, como un eslabón más del proceso, en junio de 1973 se institucionaliza el régimen autoritario denominado gobierno “cívico-militar”, con Bordaberry a la cabeza.

Se inicia así el segundo momento del relato descrito en este apartado, establecido por el régimen militar desde 1973 a 1985. El gobierno disuelve el Parlamento, suspende la actividad sindical, censura los medios de prensa, suprime las libertades civiles, interviene la Universidad, persigue y encarcela a los opositores y cancela toda actividad política ilegalizando a los partidos y organizaciones sociales. Gerardo Caetano y José Rilla (2005) reconocen, siguiendo a Luis E. González, tres etapas en el período dictatorial: la “dictadura comisarial” (1973-76) donde el régimen intenta “poner la casa en orden” (Caetano y Rilla 2005: 13) sin proponer un proyecto político propio; el

⁷² El Brigadier General Jorge Borad declara que, mediante un decreto, en septiembre de 1971 se les encomienda a los militares la “guerra antisubversiva”. (Caetano y Rilla 2005: 42). Ya desde el año 1968, frente a las grandes manifestaciones sociales, se produce la politización de las Fuerzas Armadas, estimuladas por la política norteamericana “tres años antes de que la ofensiva guerrillera justificara políticamente, en setiembre de 1971, el viraje institucional desde su rol de defensa exterior (...) al de defensa interna” (Aldrighi 2004: 36-7). Para comienzos del año 1972 “La toma del poder por parte de la guerrilla no era una posibilidad que preocupara a la embajada [estadounidense]” (Aldrighi 2004: 49).

⁷³ El Frente Amplio se compone por un conjunto de agrupaciones de izquierda que incluye el Partido Comunista, el Partido Socialista, el Demócrata Cristiano y fracciones de los partidos tradicionales blanco y colorado. Clara Aldrighi señala el año 1972 como un momento de inflexión en el cual el gobierno norteamericano advierte la fuerza del Frente Amplio y su posible triunfo en la elecciones de 1976 “Por esta razón, el principal objetivo político de Estados Unidos en Uruguay se volvió impedir la llegada al gobierno de la coalición de izquierdas” (Aldrighi 2004: 35).

“ensayo fundacional” (1977-1980) que no alcanza a construir un nuevo orden político; y la “transición democrática” (1981-1985) luego de la derrota electoral del régimen en el proyecto de reforma constitucional plebiscitado en 1980.

En la primera etapa el presidente Juan María Bordaberry declara el golpe de estado afirmando, en su discurso por cadena de radio y televisión, su “vocación democrática” y el “rechazo a toda ideología de origen marxista” (Caetano y Rilla 2005: 43-44). Ese mismo día comienza una huelga general de alcance masivo que provoca la disolución, por parte del poder ejecutivo, de la Convención Nacional de los Trabajadores (CNT). Se impone la “Doctrina de la Seguridad Nacional” a través de una suma de prohibiciones que incluye censuras a la prensa, y se suspende la actividad de los partidos políticos disolviéndose, entre otros, los partidos Comunista, Socialista y la Unión Popular. Frente a las condiciones generadas por el régimen dictatorial entre los años 1973 y 1976, las grandes figuras del primer Canto Popular lideradas por Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa y el dúo Los Olimareños se ven forzadas a dejar el país (Viglietti 1985), produciéndose un vacío cultural que incide sobre la nueva generación de músicos. Abril Trigo señala que a partir de ese momento la nueva producción cultural recaerá sobre los exiliados por un lado y sobre los “insiliados” por el otro, es decir la nueva generación que vive bajo el régimen dictatorial dentro de los límites del propio país (1991: 217).⁷⁴ El año 1976 se presenta como un año electoral, hecho que contribuye a una nueva negociación entre las Fuerzas Armadas y el presidente. Uno de los puntos en litigio es la propuesta de Bordaberry de eliminar los partidos políticos, propuesta que los militares no aceptan. Este punto es importante dado que muestra la especificidad del sistema político uruguayo, basado en el juego partidario. Las Fuerzas

⁷⁴ Trigo agrega en otro artículo que el término “insilio” implica el “exilio dentro de fronteras” y es un neologismo creado por Diego Pérez Pintos “hoy incorporado al léxico de las ciencias sociales” (Trigo 1989: 114).

Armadas remueven a Bordaberry que es reemplazado por Alberto Demicheli, quien suspende la convocatoria a elecciones.

Ya en la segunda etapa, el “ensayo fundacional”, Aparicio Méndez asume el poder el primero de septiembre de 1976 con la intención de fundar un “nuevo orden”, que finalmente no tiene éxito. El programa de las Fuerzas Armadas incluye desactivar la influencia de los partidos políticos y legitimarse mediante el voto popular. En ese mismo año Estados Unidos suspende la ayuda militar al Uruguay, volcándose hacia una política a favor de los derechos humanos. En agosto de 1977 Méndez propone “sanear” la dirigencia partidaria y convocar a elecciones nacionales para someter a votación un plebiscito que legitime el esfuerzo fundacional del régimen. Es en esta coyuntura de gran movimiento político interno que se percibe claramente el surgimiento de la segunda generación del Canto Popular con el espectáculo del grupo “Los que iban cantando”. En este mismo año se produce un crecimiento exponencial de ciclos de música popular en distintas salas de la ciudad, apoyados por un público muy numeroso que convierte los espectáculos en verdaderos “actos políticos” (Aharonián 2007a: 26). Entre los años 1977 y 1982 el movimiento musical no hace más que crecer en importancia, apoyado también por la movilización social que comienza a vivir el país a comienzos de los ochenta.

En la etapa de la “dictadura transicional”, tras la derrota electoral del régimen militar en 1980,⁷⁵ la iniciativa política es retomada poco a poco por los partidos. El primero de septiembre de 1981 asume el poder como “presidente de la transición” el Teniente General Gregorio Álvarez, constituyéndose en el primer militar del período en

⁷⁵ El 30 de noviembre de 1980 concurre a las urnas más del 85% de la población uruguaya, votando el 57,9 % en contra del plebiscito constitucional propuesto por las Fuerzas Armadas (Caetano y Rilla 2005: 75). Esta fecha es decisiva porque es la prueba del rechazo al régimen de facto y el punto de inflexión que marca el cambio político de transición hacia la democracia, ocurrida oficialmente a comienzos de 1985.

llegar a la presidencia (González 1983: 65).⁷⁶ El poder militar se ve nuevamente erosionado en las elecciones internas de los partidos políticos tradicionales, aunque con la izquierda proscripta, en noviembre de 1982. Por otra parte a partir de 1983 se advierte el protagonismo de la movilización popular manifestada tanto en el acto masivo del primero de mayo así como también el 27 de noviembre en el Obelisco, donde la izquierda vuelve a la escena pública. Asimismo el 18 de enero de 1984 se realiza un paro general de convocatoria masiva, volviéndose a manifestar el peso de la movilización social. En marzo de 1984 se libera al General Líber Seregni, líder del Frente Amplio, reforzándose aun más el frente opositor y la iniciativa política de los partidos. En este período comienzan a volver de su exilio muchas de las figuras del Canto Popular, entre ellas Viglietti, quien es recibido en un recital multitudinario el primero de septiembre de 1984. Se asiste entonces a un proceso de apertura política y a la necesidad de una negociación entre el gobierno y los partidos políticos, incluida la izquierda. Así, el denominado Pacto del Club Naval entre militares y partidos políticos posibilita la salida hacia la democratización pacífica del país, aunque no sin costos para el futuro. El costo de la negociación se funda en la desactivación de la presión ejercida por la movilización social, la electoralización de la dinámica política y el ajuste de la salida a través de un pacto entre militares y partidos políticos (Caetano y Rilla 2005: 151). En noviembre de 1984 gana las elecciones nacionales Julio María Sanguinetti, del Partido Colorado y en marzo de 1985 se produce el cambio hacia la norma civil, luego de doce años de dictadura.

⁷⁶ En contraste con otros casos como las dictaduras de Chile y Argentina, las cabezas visibles de la administración en Uruguay fueron civiles desde junio de 1973 hasta agosto de 1981.

La politización y latinoamericanización de la práctica artística

El desarrollo del campo musical en Uruguay vive una potente activación desde los años sesenta que es decisiva para entender cómo fue posible un tipo de creación musical que imbricara la canción con la experimentación y la vanguardia. La fundación de nuevas instituciones musicales creadas en esta época tales como el Núcleo Música Nueva, la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, el Núcleo de Educación Musical (NEMUS), la editorial Ayuí/Tacuabé o los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, es determinante para el despliegue final de la nueva generación del Canto Popular.

Uno de los valores que rige para los jóvenes cancionistas de los setenta es el de formarse musicalmente con la finalidad de realizar un producto con “alto nivel de creatividad” (Aharonián 2007a: 26). Esta valoración es herencia de la generación inmediatamente anterior, es decir la nacida en la década del cuarenta y, específicamente, la que se forma en círculos de tradición culta. Los dos nombres más destacados que inician esta concepción son los de Coriún Aharonián y Daniel Viglietti. Este último, como fue mencionado, abandona por razones políticas su carrera promisoría como guitarrista de tradición clásica dedicándose de lleno a la composición de canciones de denuncia social (Martins y Dumpiérrez 1997: 243). Viglietti funda, junto con otros músicos, el Núcleo de Educación Musical (NEMUS) en 1970, un “anticonservatorio” dedicado a la enseñanza de la música popular donde se considera también la música culta (Ríos 1995: 136). En el NEMUS se forma buena parte de la nueva generación, incluso en años de dictadura, instalándose así como uno de los legados dejados a los

jóvenes.⁷⁷ Por su parte Coriún Aharonián, cuya formación y producción musical pertenecen a la tradición de la música culta, se interesa por el fenómeno de la música popular siendo profesor, junto a Graciela Paraskevaídis, de muchos músicos de la joven generación de los setenta. Para ambos, y esto es muy significativo para los músicos jóvenes, el uso de nuevos procedimientos y formas musicales interpretados como vehículos de concientización, es la clave para transmitir el mensaje político de las canciones (Milstein 2007: 55).

Dentro del proceso de politización de la práctica artística en la década del sesenta surgen distintos movimientos cancionísticos vinculados a la denuncia y compromiso político de izquierda, entre ellos el primer Canto Popular uruguayo. A través de reuniones internacionales como el primer “Encuentro de la Canción Protesta” realizado en 1967 en Cuba, los músicos comienzan a adherir a los movimientos sociales marxistas. Esta experiencia es de suma importancia para la conformación del movimiento de la “Canción de Protesta” comprometido con supuestos políticos latinoamericanistas y antiimperialistas.⁷⁸ En el manifiesto se especifica el rol político y social jugado por la música, rescatándose sobre todo la capacidad de “comunicación” de la canción. Asimismo se destaca la calidad de la obra y su correlación con el cambio social, destacándose entonces el valor de la formación y de la innovación en la producción de los músicos:

⁷⁷ Jorge Bonaldi, joven músico perteneciente al grupo “Los que iban cantando”, afirma que Viglietti es “el único creador que se mantuvo atento –y permeable– a la evolución de la generación siguiente de cantores, con la que tuvo una relación de influencias de ida y vuelta” (Bonaldi 2001: 48).

⁷⁸ En este sentido Daniel Viglietti destaca en una entrevista su primera visita a Cuba en 1967 “que es también impactante, sobre todo por el momento que entonces se vive allí, que es de una tremenda fuerza; es cuando el Che se ha ido de Cuba, es cuando tiene lugar la reunión de la OLAS [Organización Latinoamericana de Solidaridad], y es el instante de mayor fuerza de la posición guerrillera dentro de la táctica de la guerrilla campesina. (...) En ese año [1968], toda aquella perspectiva latinoamericana, de la lucha que nos espera, y cómo hacerla, empieza a tratar de resolverse en el propio contorno” (Benedetti 2007: 82).

Los trabajadores de la Canción Protesta deben ser concientes que la canción, debido a su naturaleza particular, tiene un enorme poder de comunicación con las masas (...). Los trabajadores de la Canción Protesta tienen el deber de enriquecer su profesión, puesto que la búsqueda de la calidad artística es una actividad revolucionaria en sí misma (“Declaration” 1967: 40, cit. en Milstein 2007: 72).⁷⁹

Dentro de tal coyuntura se funda en Montevideo el “Centro de la Canción Protesta” en el cual se reúnen intelectuales, poetas, músicos, compositores, docentes, etc. Se trata del imperativo de romper los límites entre el arte y la vida más allá de la autonomía de las disciplinas, que permite en el período un vínculo fluido entre la canción, la política y la vanguardia. Coriún Aharonián afirma al respecto:

Nosotros tuvimos una vinculación estrecha y natural entre la gente de distintas áreas de la música. Por ejemplo en la fundación del Núcleo Música Nueva, que es un grupo de música de vanguardia culta, uno de los cuatro fundadores es Daniel Viglietti. (...) Había una complicidad también con otros músicos como Los Olimareños, con quienes éramos muy amigos. Había una intención política en la música popular, que en Uruguay era algo muy importante. Ahí se producen encuentros, estamos en la misma búsqueda. Por ejemplo, a raíz del “Encuentro de la Canción Protesta” en La Habana en el año 1967 se produce en Montevideo la fundación del Centro de la Canción Protesta, que tuvo que cambiar su nombre porque empezó la represión; y el “CCP” pasó a ser Centro de la Canción Popular. Yo estaba ahí por interés cultural y político. Había poetas, estaban Idea Vilariño y Juan Capagorry. Había payadores, rockeros, baladistas, folcloristas. Nadie estaba en conflicto con nadie y discutíamos y había asambleas. (...) En el año 1969 hice un curso de “¿Qué es la mesomúsica?” para músicos populares, donde planteaba la

⁷⁹ “The workers of the Protest Song must be conscious that the song, due to its particular nature, has an enormous power to communicate with the masses (...) The workers of the Protest Song have the duty to enrich their profession, since the search for artistic quality is itself a revolutionary activity” (“Declaration” 1967: 40, cit. en Milstein 2007: 72).

teoría de Vega. Entonces era más natural que se diera una vinculación horizontal (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008).

Para Aharonián, Carlos Vega propone el término “mesomúsica”⁸⁰ con el fin de delimitar la especificidad de la música popular, pero desde un enfoque propiamente latinoamericano.⁸¹ Vega formula un sistema tripartito que diferencia la música popular de la “música superior” y la “música folclórica”, definiendo a la “mesomúsica” como

(...) el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas (Vega 1979: 5).

Según Aharonián la función social de la “mesomúsica” en América latina es la del “arraigo” y su conocimiento permite “enfrentar con inteligencia los aspectos perniciosos del ‘mercado’” (Aharonián 2004: 135). En este sentido el papel social y político del compositor, tanto de tradición culta como popular, implica un claro compromiso con la búsqueda de una identidad musical y el rechazo a “la visión etnocéntrica europea del mundo y de la cultura” (Béhague 2006: 47).

⁸⁰ Carlos Vega presenta su ensayo “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos” en 1965 en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología en Bloomington, Estados Unidos. Para Aharonián, este hecho “significaba una valiente jugada para el órgano oficial de la Society for Ethnomusicology estadounidense el publicar un trabajo sobre ese ámbito temático” (Aharonián 2007b: 19).

⁸¹ Esto queda confirmado también en la sistematización que realiza Richard Middleton sobre el concepto de “música popular” afirmando la presencia de distinciones diferentes realizadas en otros idiomas y culturas. Al respecto releva justamente “the trichotomy art/folk/mesomusic invented by the ethnomusicologist Carlos Vega” (Middleton 1990: 33). Por su parte Graciela Paraskevaídís destaca que Carlos Vega rechaza -en el preámbulo de su “Fraseología” (1941)- la adaptación acrítica latinoamericana de marcos teóricos europeos (Paraskevaídís 1997: 67-8). Para una historización crítica de los posicionamientos epistemológicos respecto a las músicas populares en Uruguay durante el período 1940-1990 cf. Fornaro Bordolli 2011.

El Canto Popular: programa estético-político

El uso del término Canto Popular es problemático dado que caracteriza en el Uruguay a un movimiento musical muy heterogéneo comprendido por dos generaciones distintas de músicos. El término se impone en 1969 para diferenciar la producción nacional uruguaya del folclore argentino, con la edición del disco *Canto Popular* de José “El Sabalero” Carbajal (Martins 1986: 15; Rodríguez Barilari 1999: 99). La primera generación del Canto Popular, también denominada “canción de protesta” (Fabregat y Dabezies 1983: 12-3; Bonaldi 1986: 24 y 2001: 31; Donas y Milstein 2003: 18), se desarrolla en Uruguay hasta el golpe de estado de 1973, momento en el que muchos de sus integrantes son prohibidos en el país y se ven forzados al exilio. Esta generación se expresa a través de formas tradicionales folclóricas, siendo sus figuras más representativas Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, el dúo Los Olimareños (José Luis Guerra y Braulio López) a los que se suman los más jóvenes José “El Sabalero” Carbajal y Héctor Numa Moraes, entre otros. Dentro del contexto latinoamericano de los sesenta el movimiento forma parte del fenómeno de la Nueva Canción⁸² que busca la recuperación de músicas nacionales y expresa un fuerte compromiso con el cambio político y social (Yépez 2000-01: 1076).

La segunda generación del Canto Popular, que es la que se estudia en este capítulo, se desarrolla entre los años 1977 y 1985. Se ha optado por tomar esta terminología porque es la que se utiliza generalmente para referirse también a este período (Capagorry y Rodríguez Barilari 1980; Fabregat y Dabezies 1983; Rodríguez

⁸² Jane Tumas-Serna realiza una descripción del panorama general del movimiento “Nueva Canción” en el continente, enfocado específicamente en Chile, Brasil, Cuba y las comunidades latinas de Estados Unidos (Tumas-Serna 1992: 143).

Barilari 1999; Bonaldi 2001: 7-14),⁸³ aunque es necesario aclarar que sus participantes son críticos con respecto al término “Canto Popular”, entre otras cuestiones porque el movimiento se compone de una gran diversidad de propuestas estéticas.

A partir de 1977 la segunda generación de músicos del Canto Popular imprime su propia especificidad al movimiento. El contexto de producción ya no es el mismo, sino que ahora se trata de una dictadura propiamente dicha lo cual hace que el Canto Popular conviva con la censura oficial y la “autocensura” (Masliah 1987a: 116), pero funcione como bloque de oposición al régimen.

El Canto Popular de los setenta presenta una pluralidad de líneas estéticas y genéricas tradicionalmente diferenciadas tales como: folclore, tango, rock, candombe, “candombe-beat”, murga, música latinoamericana, jazz, “canción de protesta”, música contemporánea culta o experimental, entre otras. En el primer libro sobre la segunda generación titulado *Aquí se canta. Canto popular 1977-80*, Eduardo Darnauchans sistematiza las diferencias del movimiento de la siguiente manera:

Bajo la denominación “canto popular”, se reúne a partir de la segunda mitad de la década del setenta, una amplísima gama de formulaciones y propuestas, que va de aquellos menos ortodoxos sobrevivientes del difunto rock compatriota, hasta las provenientes de cantores vinculados a las aristas más tradicionales de lo folclórico, pasando por las “tangueces”, la veta latinoamericanista y las inserciones en lo popular de elementos de música contemporánea (cit. en Capagorry y Rodríguez Barilari 1980: 77).

⁸³ El uso de la terminología es problemático dado que además de Canto Popular existe una amplia variedad de términos utilizados para definir la música del período, tales como “música popular uruguaya”, “canción popular”, “canto”, “nueva canción uruguaya”, “nueva canción rioplatense”, “el segundo canto popular”, el “resurgimiento” o “renacimiento” del canto popular, el “nuevo canto popular”, etc; empleados por autores como Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari (1980), Elbio Rodríguez Barilari (1999), Aquiles Fabregat y Antonio Dabezies (1983), Carlos Alberto Martins (1986), Rubén Castillo (1983), María Figueredo (1999 y 2005), Ernesto Donas y Denise Milstein (2003), entre otros.

La conciencia política de la generación del setenta de estar participando en un movimiento mucho más amplio en contra del régimen militar puede registrarse en la gran cantidad de presentaciones y recitales “monstruos”⁸⁴ realizados en Uruguay a partir de 1978, donde músicos de variadas adscripciones estéticas comparten un mismo escenario. Entre los años 1979 y 1980 se llega a un punto de saturación de esta modalidad que luego se “enrareció al entrar los productores profesionales, atraídos por la rentabilidad que cobraba el fenómeno” (Martins 1986: 40).

Leo Masliah señala que se considera parte del “nuevo canto popular” y marca algunas precisiones; para el músico se trata de un fenómeno que funciona “como el lugar alternativo ante la imposibilidad de tener una prensa opositora” (cit. en Godoy 1985: 24), además de conformarse como movimiento solamente en virtud del

(...) lugar que socialmente tomó, por la forma que se dio para llegar al público, por su relación con los medios de comunicación. Todo esto conforma un panorama similar, lo cual da lugar a una imagen de movimiento (cit. Masliah en Godoy 1985: 23).

El espectáculo *Los que iban cantando* realizado en el Café Concert Shakespeare & Co. de Montevideo se destaca como el evento más importante que inicia el movimiento en 1977.⁸⁵ El grupo homónimo conformado por Jorge Bonaldi, Jorge

⁸⁴ El primero de estos recitales masivos se lleva a cabo en un gimnasio del Colegio San Juan Bautista de Montevideo, organizado por los estudiantes de agronomía a principios del año 1978 (Martins 1986: 40).

⁸⁵ Periódicos como *El País* o *Mundo Color* señalan el año 1977 como el año del “boom” de la música popular uruguaya, luego de un período de inactividad en el cual se escuchaba grupos folclóricos argentinos como Los Trovadores y Los Fronterizos. Sin embargo es necesario aclarar que en los años previos se presentan algunos eventos que funcionan como antecedentes inmediatos del “boom” (Martins 1986: 31-36): los ciclos realizados por el grupo “Aguaragua” de Carlos “Pajarito” Canzani en 1974 y 1975, los Benavides y Carlos María Fossati y el espectáculo “Nosotros tres”. Washington Benavides y su sobrino Carlos Benavides del denominado Grupo de Tacuarembó, se vinculan con una línea más folclórica que también revitaliza la escena musical. La canción “Como un jazmín”, compuesta por Carlos Benavides sobre letra de su tío y editada en su primer disco larga duración *Soy del campo* (1974), constituye “el primer gran éxito” de la nueva etapa” (Martins 1986: 33), por su gran público y difusión en los medios. El estreno del espectáculo “Nosotros tres” de Eduardo Darnauchans y el dúo Galemire-Rivero

Lazaroff, Luis Trochón, Carlos da Silveira y Jorge Galemire –este último reemplazado posteriormente por Jorge Di Pólito–, obtiene un gran éxito en 1977: presenta dos espectáculos *Los que iban cantando* y *Los que iban cantando II*, pasa de una pequeña sala al céntrico Teatro Circular de Montevideo con tres funciones semanales, a fin de año registra su primer disco y por su amplia recepción y originalidad se convierte en el iniciador del movimiento de la “nueva música popular”. El grupo representa un programa estético-político regido por el imperativo de innovar musicalmente y a su vez llegar al gran público. Lo interesante del caso es que la innovación se produce en base a la “interacción entre elementos vanguardistas y una fuerte identidad latinoamericana” (Aharonián 2007a: 26), provocando una renovación de recursos musicales conjuntamente con una amplia llegada al público confirmada por el hecho de que su primer fonograma se convierte en el disco más vendido del año 1977 (Martins 1986: 37). El grupo “Los que iban cantando” marca una tendencia de experimentación vanguardística que es seguida también por músicos surgidos a partir del año 1978 como Leo Masliah, Fernando Cabrera o Rubén Olivera, quienes desarrollan “cada cual a su manera y con muchos aportes propios, elementos sugeridos en ese espectáculo [el primero de 1977]” (Alencar Pinto 2003b, 8 de octubre: 6).

En 1977, además del éxito generado por “Los que iban cantando”, la escena del Canto Popular se afirma a través de diversos ciclos presentados en varias salas como la Alianza Francesa con su “Ciclo de Música Popular”; La Cava del Virrey con su ciclo folclórico “Canto Nuestro” 1 y 2; además de la sala Millington Drake, el Café Concert Shakespeare & Co. y la Asociación Cristiana de Jóvenes “con la doble contribución de

en 1976 en el Café Concert Shakespeare & Co. tiene gran repercusión de público y es el primero que se mantiene en cartel durante quince funciones.

su teatro y su salón del primer piso en el que se realizó la serie de recitales ‘Canto para que estés’” (Rodríguez Barilari 1977b, 30 de diciembre: 29).

Dentro del campo se registran dos estrategias de producción que conforman el Canto Popular a partir de los setenta: la del denominado grupo de Tacuarembó dirigido por el poeta Washington Benavides y la del “Núcleo Música Nueva” (Fabregat y Dabiez 1983: 10) inspirado por Coriún Aharonián.⁸⁶ Es decir una línea cercana al folclore con énfasis en el texto⁸⁷ y otra definida por la presencia de recursos de vanguardia de la música culta. Al respecto Hugo López Chirico señala que

La joven generación contestataria en lo estético y lo político se agrupó en el Núcleo Música Nueva de Montevideo, que fue desde 1966 pieza fundamental en la introducción de las vanguardias en la música uruguaya. Esta acción fue reforzada con la creación de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (1967) y los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Fueron sus animadores

⁸⁶ En la entrada “Canto popular uruguayo” del *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, Elbio Rodríguez Barilari también afirma este supuesto: “En este renacimiento ocurrido desde 1977 fue fundamental el papel del poeta Washington Benavides como difusor, mentor y letrista, e igualmente destacable fue la figura de Coriún Aharonián como formador en el área musical. Los solistas Carlos Benavides, Carlos María Fossati, Santiago Chalar y el dúo Larbanois-Carrero, vinculados todos a la raíz folclórica, son algunos artistas de este movimiento. El grupo de trabajo Los que Iban Cantando, con Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Carlos da Silveira; o el grupo Rumbo, con Fernando Cabrera, Leo Masliah, Eduardo Darnauchans, siguen líneas que van desde las fronteras con la música contemporánea hasta las del rock” (Rodríguez Barilari 1999: 99). Por su parte Leo Masliah define, dentro de la heterogeneidad de tendencias musicales del movimiento, básicamente dos “corrientes” musicales en la época: “Hay principalmente dos corrientes desde el punto de vista estilístico. Una retoma más lo folclórico, rural y urbano; dentro de lo rural está el dúo Larbanois Garrero (sic), el dúo Los Zucará, dentro de la veta más próxima al candombe está el Trío Apareceres, el grupo vocal Universo, hay muchos conjuntos de murga (...). Jaime Roos ha integrado muchísimos elementos de la murga a las canciones. Hay otra vertiente que, sin ser folclórica ni especialmente renovadora en cuanto al lenguaje, se diferencia bastante de las demás, se entronca más con la balada, con influencias de los Beatles y Bob Dylan, pero relacionada también con influencias locales. Está exponenciada por Eduardo Darnauchans y Dino. Dentro de la corriente más renovadora se encuentran Eduardo Mateo, que trabaja desde antes del 70, Jorge Lazarof (sic), Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Carlos Da Silveira, que integraba el grupo Los que iban cantando, y Fernando Cabrera, que integraba Montevideo junto a Daniel Magnone, que también es un compositor muy renovador. Ese es más o menos el panorama, pero hay más, te he dicho sólo algunos nombres” (Masliah en Godoy 1985: 23).

⁸⁷ En este sentido Washington Benavides (1985: 16) destaca la importancia de la letra en estas canciones que él denomina “canción de texto” y propone su filiación con los baladistas franceses (Georges Brassens, Jacques Brel), la nueva canción catalana, nueva canción en castellano (Serrat), entre otras.

principales Héctor Tosar, Coriún Aharonián y Conrado Silva (López Chirico 2001-2: 609).

Ciertamente participan dentro del Núcleo Música Nueva que reúne compositores de música de vanguardia, algunos compositores jóvenes que exploran también “otros lenguajes” como el de la música popular (Castillo 1983: 214); dentro de estos últimos se destacan Fernando Cabrera, Carlos da Silveira y Leo Maslíah.

Vanguardia y experimentación en la canción de los setenta

De la combinación entre la música de vanguardia y la experiencia con la música popular surgen canciones que desafían las convenciones tradicionales. En este punto puede pensarse también en una vinculación con la política, materializada en la idea de una obra que intenta transformar su propia relación con el mundo a través de nuevas formas musicales. Para Gerard Béhague la “música nueva”

por su propia ideología de innovación, (...) ha luchado y sigue luchando contra el establishment. En términos sociopolíticos, el preconizar sistemático de cambios estéticos representa indudablemente una toma de conciencia hacia un nuevo orden conceptual (2006: 52).

Al respecto Graciela Paraskevaídis reconoce la existencia de un tipo de obras “revolucionarias”, es decir que demuestran “–en su logro estético, en su proyección histórica– que están forzando códigos y abriendo caminos” (Paraskevaídis 2008: 7). Para la compositora esta música trasciende su “atendible testimonio sonoro”, puesto que

transita por un lenguaje musical de características y contenidos innovadores, desprendido de modelos heredados y dispuesto a asumir los riesgos históricos y estéticos a los que esa situación política y social los enfrenta (2008: 2).

Mauricio Ubal (1959), integrante del grupo “Rumbo” y alumno de Paraskevaídís y Aharonián, sintetiza esta idea para el repertorio cancionístico: “una buena canción en todos sus términos era el mejor instrumento político que podíamos dar en ese momento” (cit. en López 2003: 136). En los setenta, la nueva generación de cancionistas que realizan una obra vanguardista en términos técnicos e idiolécticos pero que a la vez están comprometidos políticamente con la izquierda, sostiene la intención de llegar a un público amplio. Ciertamente la discusión se plantea entonces en términos estéticos y revolucionarios; al respecto Adolfo Sánchez Vázquez señala que “(...) los problemas políticos que el artista se plantea tienen que ser resueltos artísticamente” (cit. en Olivera 1986: 4),⁸⁸ instalando el tópico de la implicancia social del arte. Por su parte Carlos da Silveira destaca algunos de los tópicos discutidos en la época:

Había una movida política bastante fuerte. Estaba toda la cuestión de la guerrilla cubana, había una cuestión guevarista, mas ¿qué puedo hacer desde mi lugar? (...) y eran discusiones que se daban mucho en los boliches de noche. Si éramos revolucionarios o qué, y por dónde iba la revolución: si por hacer arte o por hacer lo que la gente quería que hicieras. Había una pelea ahí entre el “panfleto” o el “no panfleto”. Mi generación heredó eso de la discusión entre panfleto y no panfleto. Algunos elegimos por el “no panfleto”, por decir las cosas pero decirlas poética y musicalmente de otra manera. Como lo hacían los brasileños, como lo hacía Chico Buarque. Y ahí vino a mano la censura. (...) la censura te marca reglas. (...) La censura nos obligó a ordenarnos y a afinar la puntería y a saber qué palabra utilizar,

⁸⁸ Rubén Olivera toma esta cita del libro de Sánchez Vázquez *Las ideas estéticas de Marx* (1965. México: ERA), que junto a *Estética y marxismo* (1970. México: ERA), es muy leído por esta generación.

entonces la poética se volvió muy sofisticada (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).⁸⁹

Este estado de cosas lleva a Jorge Lazaroff a preguntarse acerca de la renovación musical en conjunción con la revolución política: “¿A qué revolución pertenece Silvio Rodríguez si lo miramos del punto de vista armónico: a la revolución cubana o a la revolución francesa?” (Lazaroff 1984: 10).⁹⁰ Su polémico artículo editado en *Asamblea* (1984) y reimpreso en *La del taller* (1984) es una cartografía del proyecto estético-ideológico de la nueva generación. A través de una lista de preguntas se posiciona como un compositor preocupado por la búsqueda de su identidad como uruguayo y latinoamericano, postulando para esto un cambio estético en las canciones: “¿Piensa que lo *uruguayo o lo latinoamericano o lo comprometido y revolucionario* es usar enlaces melódico-armónicos del tiempo del ñaupá?” (1984: 10) y agrega “¿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?” (1984: 11).⁹¹ La idea entonces es usar nuevos recursos y técnicas en defensa en apoyo de una canción “auténtica”; este término se piensa desde su función de “arraigo” y recuperación de los

⁸⁹ Justamente esto puede verificarse gráficamente en la historieta que realiza Leo Masliah para su disco *Recital especial* del año 1983. Asimismo Coriún Aharonián destaca que Jorge Lazaroff en 1985 “se queja de la utilización vacua de eslóganes con contenido, el sevacabar se transformó en un sonsonete mecanizado” (Aharonián 1989, 31 de marzo: 22).

⁹⁰ Al respecto Graciela Paraskevaídís señala que “No es suficiente celebrar u homenajear o esgrimir pertenencias políticopartidarias, aunque todo parta de irreprochables intenciones. Porque la utilización de un texto o un producto puramente instrumental o electroacústico pueden limitarse a modelos o patrones convencionales de la historia de la música reciente o lejana, y no asumir el riesgo natural e inherente a toda creación que intente fracturar y modificar esa historia generando contramodelos” (2008: 3).

⁹¹ Rubén Olivera marca en esta línea que “La canción es un producto especial en que el lenguaje del texto y el lenguaje musical provocan una tercera cosa. (...) Muchas veces se escuchan letras altamente politizadas y antiimperialistas, buenas o no, que se contradicen en sí mismas por el lenguaje colonizado o burdo que emplean.” (Olivera 1986: 5). Por su parte Graciela Paraskevaídís también señala esto para la música culta cuando expresa que es “significativo notar que los procesos revolucionarios en Cuba y Nicaragua no produjeron compositores relevantes en el campo del arte de la música” (Paraskevaídís 1997: 68).

ritmos y géneros latinoamericanos a los que se les agregan, en una actitud propiamente antropofágica, técnicas universalistas de vanguardia que también representan la contemporaneidad. Todo esto le lleva a Aharonián a afirmar que en el caso de la música popular “frente al poder imperial, la afirmación de la identidad puede ser, si es realizada con mente lúcida, sensibilidad muy abierta, y espíritu de lucha, un fundamental factor calificable como vanguardizante” (1999: 419). De tal modo se espera de los músicos, a través de la competencia técnica compositiva, un activo rol en la sociedad. Leo Maslíah también se refiere a la canción y sus recursos, desde el humor, en su novela de espionaje *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada “música popular”* (1984a). Postula así su programa como una construcción que no acepta las reglas de manera ortodoxa, que se desvía hacia otras zonas al incorporar en una canción acordes o intervalos novedosos (1984a: 21) llegando a la siguiente conclusión: “Deberemos reconocer que, en ciertas manifestaciones de la música popular, lo que se conoce por ‘acorde’, es algo completamente diferente del concepto que en asociación a esta palabra tiene la armonía” (1984a: 58-9). En su relato menciona también el delito cometido por el “autor de la canción de vanguardia” como un músico “elitista”, y relacionado con el propio nombre de Jorge Lazaroff:

- ¿Cuál fue su delito? –quise saber, y por eso lo pregunté–.

- Compuso una canción en siete octavos –se me contestó–.

-¿Y? –inquirí–.

- El consejo general de la nueva canción, en secreta confabulación con el de la canción vieja, acababa de promulgar la recomendación de componer solamente canciones en números pares de octavos. Consideraron que la canción de nuestro amigo, al apartarse de dicha norma, era elitista y lo confinaron a difundirla exclusivamente entre los reclusos del establecimiento penitenciario “Bela Zaroff” (1984a: 47).

Coriún Aharonián (1993a: 72-73)⁹² intenta delimitar la producción musical contemporánea de la joven generación latinoamericana a partir de una serie de particularidades que la caracterizan. Dichas particularidades incluyen: 1) un sentido del tiempo concentrado y reducido; 2) un proceso a-discursivo de las obras musicales, donde el discurrir teleológico es reemplazado por “zonas expresivas”; 3) una estructura compuesta por bloques expresivos caracterizados como “bloques (...) no direccionales dentro de los cuales se dan microprocesos”; 4) elementos reiterativos (células sonoras) que conforman los microprocesos a través de la reiteración no mecánica de células sonoras; 5) austeridad en “lenguaje, en recursos expresivos, en medios técnicos”; 6) violencia y gusto por las “pequeñas cosas”, el “refinamiento”, “el detalle sonoro”; 7) el silencio, que permite que el “proceso expresivo musical” sea entendido como “un amplio espacio donde los volúmenes existen no sólo en sí mismos sino también en función del espacio que los rodea y donde el silencio [se transforma] en espacio sonoro cargado de expresividad”; 8) “lo primitivo” y la “búsqueda de identidad cultural” como “investigación seria de conceptos (...) y enfoques no europeos”. Esta situación permite desarrollar también nuevas técnicas instrumentales; 9) rompimiento de límites, “de la dicotomía entre música ‘cultura’ y música ‘popular’ (...) propia de la cultura europea”. En un artículo posterior, realizado junto a Graciela Paraskavaídis, dichas particularidades se completan con un nuevo elemento que relaciona el ambiente sonoro con las diversas tecnologías, las técnicas propias y la reinención de instrumentos musicales (Aharonián y Paraskevaídis 2000: 5). Muchas de estas características planteadas para la música contemporánea se expresan en esta época en grupos como “Los que iban cantando” o músicos como Leo Maslíah. De hecho, en el listado de compositores latinoamericanos

⁹² Cf. también Aharonián 1993b.

de música contemporánea propuesto por Aharonián se encuentran los uruguayos Leo Masliah y Fernando Cabrera, quienes son a la vez conocidos autores de canciones.

Siguiendo esta perspectiva, en la cual se cruzan diferentes géneros, Luigi Nono plantea la necesidad de

Hablar de la invención de fórmulas nuevas. Hablar de un mejor conocimiento y de la transformación de la sociedad actual. Hablar de creatividad en un espectro amplio, porque no tiene sentido, por ejemplo, la división entre docto y popular (Nono 1985: 25).

En muchas de las canciones de la nueva generación se busca justamente transponer elementos de la música de vanguardia a las formas cancionísticas. Se trata entonces de la utilización en las canciones de discursos no direccionales –en los cuales el sentido del tiempo lineal se esfuma dejando paso a un devenir de elementos reiterativos, aunque no mecánicos–, del silencio y la fragmentación del discurso (“Con este amor” y “Ciertas canciones” de Lazaroff), de la reducción pero también la ampliación de la duración de una canción (por ejemplo Masliah en “Supermercado” con una duración de casi diez minutos), la austeridad tanto de medios tecnológicos (en los espectáculos de “Los que iban cantando”) como de recursos musicales (“Agua podrida” de Masliah o “Hermana” de Luis Trochón realizada sobre un acorde), el no embellecimiento del timbre (la emisión vocal de Masliah), además del desborde musical hacia el espacio y la escena, el uso de técnicas electroacústicas (“Supermercado” de Masliah o “Dame un mate” de Lazaroff), de instrumentos no convencionales y técnicas de ejecución nuevas (“El rejunte” con piano preparado de Masliah), etc. Rubén Olivera participante de esta generación y discípulo de Aharonián señala que

En los discos empezaron a verse ciertas incorporaciones de la música contemporánea, o sea, ciertos parámetros que la música popular no trabajaba habitualmente: *ostinatos*, tiempos de una canción –una elaboración extensa en una canción de música popular–, hasta explícitamente obras electroacústicas. (...) El interés por la cuestión acústica, la cosa no amplificadora y muy detallista en cuanto a la tímbrica (Olivera, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

El resultado final es la ampliación de las fronteras existentes entre la vanguardia culta y la canción a través de la experimentación. Tanto es así que algunos compositores, como Luis Trochón, perciben el desborde de la forma canción y comienzan a denominar a sus obras “hechos sonoros”:

Luis Trochón ya le llamaba “hecho sonoro” a lo que hacía últimamente. Su último disco derivó de un proceso de austeridad hasta llegar a ser un disco realizado sólo con la voz. (...) De repente eran monólogos, en parte cantados y en parte hablados (Olivera, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

Guilherme de Alencar Pinto resume algunos de los rasgos de la obra de los jóvenes músicos formados en los cursos privados de Aharonián y Paraskevaídís de la siguiente forma:

Algunos de los cantores que pasaron por esa “escuela” se sintieron estimulados e inspirados para producir, junto a canciones “normales” refinadas y frescas, otras francamente exploradoras. Surgió un riquísimo repertorio pleno de desviaciones con respecto a las prerrogativas de “normalidad” en música popular: músicas de métrica y forma irregulares, armonías atonales o cuya polaridad no estaba obtenida con recursos tonales, interrupciones, yuxtaposiciones y superposiciones abruptas, analogías estructurales entre música y texto puestas de relieve con sentido brechtiano de dejar la construcción al desnudo, prioridad concedida a lo estructural

y a procesos de mediano plazo por sobre el “sonar agradable” según criterios convencionales (Alencar Pinto 2003a, 11 de julio: 6-7).

Dichos seminarios comienzan en 1974 con tres alumnos: Carlos da Silveira, Mariana Berta y Alberto Macadar, grupo al que luego se incorporan Luis Trochón y Jorge Lazaroff. Desde ese momento hasta la actualidad fueron sucediéndose numerosos grupos de músicos jóvenes, por ejemplo el grupo de Leo Maslíah:

Se llamó el “grupo de los seis”, se sacaban chispas. Estaba Fernando Cabrera, Leo Maslíah, Fernando Cóndon, Elbio Rodríguez Barilari, Bernardo Aguerre, Carlos da Silveira (que volvía cada tanto). Fue un grupo muy fuerte. Había grupos con gente como Mauricio Ubal o Rubén Olivera. (...) Estos muchachos tenían un compromiso con la sociedad y esta autoexigencia de calidad es un compromiso con el prójimo. (...) Se daba la relación de lo ético con lo artístico y cuando existe ese motor ético comienzan a pasar cosas (...) (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008).

Allí aprenden técnicas electroacústicas, composición y análisis, historia de la música contemporánea y de la música popular:

Con él estudié composición y técnicas electroacústicas, todo el tema de la cinta magnética, el empalme y mil cosas más, generadores del sonido, contrapunto también, algunos seminarios sobre música popular... con Coriún descubrí y amé, empecé a amar, a los Beatles que yo... ¡odiaba a los Beatles! (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

Trochón agrega que se interesa además en músicos como Atahualpa Yupanqui, por su propuesta ligada a “cierta austeridad, el silencio y las inflexiones de la voz”, y Caetano Veloso y Violeta Parra, por el uso de “ostinatos” (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009). Para Coriún Aharonián es importante que el músico

popular “sepa qué ocurre en el total del acontecer de la música popular, (...) especialmente en América latina” además de estar informado del “total de la música culta” (Aharonián 2009: 71). Da Silveira recuerda:

Y ahí empezamos a introducirnos en el lenguaje de la composición, en el lenguaje de la historia de la música, sobre todo de la música del siglo XX, y empezamos a estudiar contrapunto modal. Después vino Graciela y empezamos a estudiar orquestación, técnicas electroacústicas... (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).⁹³

El repertorio recorrido en los seminarios incluía tanto compositores y autores europeos (Bertolt Brecht,⁹⁴ Kurt Weill, Hanns Eisler, Luigi Nono), como también latinoamericanos (Eduardo Bértola, Oscar Bazán, Joaquín Orellana, José María Neves, Alberto Villalpando). Da Silveira destaca, entre los latinoamericanos, a Bazán y Orellana. Sobre este último expresa:

que era el que más nos fascinaba a nosotros porque Joaquín era el inventor de la “tecnología folclórica”, Joaquín inventa instrumentos, sonidos y cosas. (...) El hacía música electroacústica pero toda microfónica, todo grabando cosas él mismo. Era impresionante. Era un poco la tradición de la música concreta francesa pero al

⁹³ Incluso Aharonián señala que en uno de sus seminarios realizado junto a Graciela Paraskevaídis sobre las “posibilidades de estructuración horizontal-vertical” recorrieron “desde los lenguajes modales con o sin bordón hasta el hoquetus pigmeo, desde el hoquetus de Machaut hasta el gamelán indonesio, desde el riguroso orden comunitario de las culturas altiplánicas hasta situaciones aguisimbias o negro-africanas, desde la lógica de Juan del Encina o la de Giovanni Gastoldi hasta las de la generación europea de la segunda posguerra” (Aharonián 2009: 75).

⁹⁴ Alice J. Poust afirma que en las décadas del sesenta y setenta “los escritores y otros artistas intentaron eliminar las barreras entre el mundo literario/artístico y el de la gente común, en especial las clases desposeídas. Tal vez más que otros géneros, el teatro desafiaba al espectador con la experiencia de enfrentar problemas sociales y políticos. Las ideas de Bertolt Brecht sobre la relevancia política del teatro se combinan con la ideología de la revolución social y política.” (Poust 2002: 244).

estilo Orellana, con instrumentos inventados por él o cosas que producían sonido inventadas por él (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).⁹⁵

Justamente en una entrevista realizada a “Los que iban cantando” en Buenos Aires, Jorge Bonaldi retoma el concepto de “tecnología folclórica” para explicar el uso de instrumentos folclóricos pero con técnicas no convencionales, utilizando los instrumentos con nuevas finalidades. De allí también que la agrupación se interese por la búsqueda de una identidad propia con la intención de “aunar la música culta con la popular”, para llegar a “conseguir una música que sea emocionalmente efectiva, que es la característica de la popular usando más elementos de la culta” (da Silveira y Bonaldi en Kaplan 1980a: 36-7).

Oscar Bazán también se interesa por la “nueva lutería”, además de experimentar con lo teatral, gestual, la escena, el humor y los nuevos grafismos. Desde la década del sesenta, y especialmente en la del ochenta, se interesa por la “participación” activa del público en la obra, búsqueda que también preocupa a grupos como “Los que iban cantando”. Es necesario recordar que Bazán también incorpora el humor y la dimensión teatral dramática en sus seminarios y charlas en los CLAMC, dictando por ejemplo “Teatro musical” (CLAMC 1, 2 y 3 –1971, 1972 y 1974), “Música y humor” (CLAMC 5 –1976),⁹⁶ “Después de la música experimental” o “El humor desencadenado y el

⁹⁵ Por su parte Aharonián ve en Orellana “Uno de los aportes más significativos en el ámbito del replanteo de una utilización de los recursos tecnológicos en función de las posibilidades y las necesidades latinoamericanas (...)” (1992: 57). Asimismo, Aharonián y Paraskevaídis señalan también que “la materialización de la experiencia varía de acuerdo al entorno del compositor y su conciencia socioeconómica. En general, esta actitud es sostenida, aunque de distintas maneras por diferentes compositores, por la gente joven de las décadas de 1980 y 1990. La rica música popular del continente será otro ingrediente de importancia mayor en esta búsqueda” [“The materialisation of the experience varies according to the composer's environment and socio-economic awareness. In general, this attitude is sustained, though in different ways by different composers, by the young people of the 1980s and the 1990s. The continent's rich popular music will be another ingredient of the utmost importance in this search”] (Aharonián y Paraskevaídis 2000: 5).

⁹⁶ En esa edición se presenta el evento musical y teatral “Música y humor”, una escenificación musical escrita por Bazán (Bazán 1976: 1-4).

humor encadenado” (CLAMC 7 –1978). El descubrimiento de Bazán es de mucha importancia en el desarrollo de la estética de “Los que iban cantando” (da Silveira entrevista con la autora 2 de julio de 2009); en este sentido Trochón recuerda su contacto directo con el compositor en los Cursos Latinoamericanos:

Bazán daba más bien seminarios o talleres, porque era muy práctico, sobre el ruidismo y esa cosa minimalista u obsesiva de determinados patrones rítmicos paseados por distintas tímbricas. (...) Y traía sus partituras que eran más bien como generadores de “hechos sonoros”. Me acuerdo que había una partitura que era casi como un cuadro, eran todos pentagramas todos entreverados... que no eran casi para leer sino que eso te motivaba... me traje esa partitura, que la desplegas y parece un mantel de papel, una locura... (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

A partir de 1973 Bazán conceptualiza su idea de “música austera” como una “postura estética que refleja la autoconciencia como compositor del tercer mundo”, a través de “un limitarse voluntariamente a trabajar con pocos elementos, inspirándose en las obsesivas repeticiones que el compositor encontró en las músicas aborígenes argentinas y latinoamericanas (...)” (Waisman 1999: 318).⁹⁷ Los jóvenes músicos toman el concepto de “austeridad” proponiendo en sus piezas “pocas notas, pocos acordes, pocos instrumentos” donde “cada cosa estuviera valorada en sí misma a través de un trabajo de sensibilización” (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009). En la quinta edición de los CLAMC (1976) a la cual asisten da Silveira y Trochón, Bazán realiza un seminario denominado “Música austera”. El 16 de enero de 1978 en el CLAMC VII (Sao João del-Rei), el compositor estrena su obra *Austeras* (1975-77) –caracterizada por su “libertad” y el uso de “variaciones indeterminadas” (da

⁹⁷ Para una muestra del catálogo de recursos de su modelo pedagógico cf. Bazán 1978.

Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009). Según Carlos da Silveira en la propuesta del compositor argentino puede escucharse “lo que hay entre las notas, qué pasa entre una cosa y la otra; puede percibirse lo irregular del tiempo”, característica considerada “propia latinoamericana”, en contraste con el minimalismo estadounidense donde el “procedimiento del *phase music*, que es muy mecánico, predecible y sin aumento de lo expresivo” se transforma en un “ejercicio más de resistencia que de musicalidad” (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009). Graciela Paraskevaídís destaca que el empleo de pocos materiales, de la reiteración y la aleatoriedad tanto del tiempo como del timbre representan “inquietudes muy significativas para el momento histórico en que esta obra fue compuesta” (2005a: 1). Leonardo Waisman afirma que el compositor

trata de hacer una música centrada en el músico y no en una técnica de composición, una música que trascienda su propio lenguaje y sirva como elemento de comunicación. Es seguramente este objetivo lo que ha convertido a Bazán en uno de los pocos compositores argentinos surgidos de las vanguardias de posguerra que mantiene relaciones fructíferas con músicos populares, especialmente los uruguayos Trochón y Lazaroff (Waisman 1999: 318).⁹⁸

Desde el punto de vista de la austeridad también interviene un nuevo concepto que es de la austeridad tecnológica, relacionada con una idea de “música pobre”.⁹⁹ Así Bazán produce una “música electroacústica ‘pobre’, aunque la tecnología que ha sido utilizada para producirla sea rica” (Aharonián 1992: 58). Siguiendo la misma línea de

⁹⁸ Gerardo Dirie afirma que en la década del ochenta algunos recursos estéticos propuestos por Bazán, como la austeridad, fueron tomados por compositores de música popular en Montevideo (Dirie 1989). Al respecto Guilherme de Alencar Pinto señala que composiciones de Lazaroff como “Bares”, “Candombe para cantar” y “El ojo” están construidas bajo la influencia del pensamiento de Oscar Bazán; por su parte “Dame un mate”, del mismo compositor, se vincula con la idea de electroacústica de Joaquín Orellana (Alencar Pinto 1989, 1 de abril).

⁹⁹ En los CLAMC se dictan cursos como “Música electroacústica pobre” (Bértola CLAMC V) e “Informática pobre” (Boeswillwald CLAMC XI) que resaltan esta búsqueda.

“potenciación creativa de las limitaciones tecnológicas” (Aharonián 1992: 57) puede expandirse el concepto a la creación de pequeños estudios de grabación electroacústicos y mencionarse a Eduardo Bértola, participante también de los CLAMC, quien construye un pequeño estudio privado en el cual compone obras como *Dynamus* (1970), *Penetraciones* (1970) y *Pexoa* (1971), o al “Elac, pequeño estudio de Montevideo” creado en 1974 “con el aporte cooperativo de varios compositores” (Aharonián 1992: 60). Desde la perspectiva de la canción en esta época, “Los que iban cantando” llevan adelante esta idea identitaria al realizar espectáculos sin amplificación donde “el instrumental surge de la carencia” (cit. da Silveira en Ábalos 1980, diciembre: 5).

“Los que iban cantando”

En 1977 el grupo “Los que iban cantando” da comienzo al segundo Canto Popular. También autodenominado “grupo de solistas”, sus protagonistas principales son Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Luis Trochón y Carlos da Silveira, aunque en un primer momento pasaron por sus filas Jorge Galemire y Jorge Di Pólito. La trayectoria del grupo puede leerse en dos etapas: la primera abarca los años 1977 a 1982, momento en el cual se separan surgiendo emprendimientos como los Talleres Latinoamericanos de Música Popular en 1983; y la segunda tiene lugar en el año 1987, momento fugaz en el cual vuelven a juntarse, aunque ya sin da Silveira, suplantado por Edú “Pitufo” Lombardo. La primera etapa es la más importante y productiva, pues los define como un grupo que renueva la escena de la canción en el contexto de la dictadura. Es necesario tener en cuenta además que el segundo Canto Popular se desarrolla hasta los primeros años de la década del ochenta y a partir de allí el movimiento empieza a declinar, llegando a ser denominado despectivamente como “canto popu” (Rodríguez Barilari 1999).

En la primera etapa (1977-1982) el grupo produce tres de sus cuatro discos, siempre en base a espectáculos: los dos primeros sin título (Ayuí A/E 14, 1977 y Ayuí A/E 16, 1978), reeditados como *Uno/Dos* (Ayuí A/E 204, 2000), y *Juntos* (Ayuí A/E 28, 1981). En la segunda etapa editan su último fonograma *Enloquecidamente* (Ayuí A/E 63K, 1987; reeditado como Ayuí PD 2002, 1999).

Estos cuatro músicos nacidos en los años cincuenta, pertenecen a una generación influenciada a principios de los sesenta tanto por la música local folclórica argentina (“Los Fronterizos”, “Los Chalchaleros”, Atahualpa Yupanqui y Jorge Cafrune), como también por el rock anglosajón (“Los Beatles”, Jimmy Hendrix y “Rolling Stones”) difundido por la radio. Carlos da Silveira señala sus influencias musicales:

Viglietti, “Los Olimareños”... Lo poco que pegaba “El Sabalero” [José Carbajal]. Música uruguaya, algo de rock argentino..., incipientes. Tipo “Los Gatos”, “Manal”, “Almendra”, ese tipo de cosas y... a la noche sintonizábamos un programa que se llamaba “Modart en la noche”. (...) El que lo hacía era Ricardo Kleiman. (...) Pero lo que te quiero decir es que en el programa “Modart en la noche” pasaban música antes de que salieran los discos (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

Los integrantes de “Los que iban cantando” se caracterizan por tener una extensa formación tanto en la tradición culta como en la música popular. De hecho en su mayoría concurren a las mismas instituciones o estudian con los mismos profesores: Núcleo de Educación Musical (NEMUS), Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, seminarios privados de “composición y técnicas electroacústicas” dictados por Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, talleres de composición con Héctor Tosar, además de estudios instrumentales privados o en el conservatorio. Tanto

Jorge Lazaroff como Jorge Bonaldi y Luis Trochón se dedican de lleno a la música popular.¹⁰⁰

Los integrantes de “Los que iban cantando” se han interesado, asimismo, por la música incidental, componiendo para varias piezas teatrales a principios de los setenta. Lazaroff llega a presentarse como actor en obras como *El acero de Madrid* y *Los Trotamundos* (1976), *Los Comediantes* (1978) junto a Mercedes Rein y Jorge Curi, este último será colaborador a su vez de “Los que iban cantando”. La mayoría se ha desempeñado además como periodista: da Silveira del diario *Brecha*, *Jaque* y *Alternativa socialista*; Lazaroff también en *Brecha* y *Crisis* además de realizar junto a Leo Masliah crucigramas para revistas argentinas como *Juegos* y *Cruzadas* (Lazaroff CV mimeo); Bonaldi en *Brecha* además de articulista del *Boletín Casa de las Américas* (Cuba 1985) (Bonaldi 2001); Trochón como director de la revista *La del taller*, etc.

Jorge Lazaroff (1950-1989) estudia educación musical, armonía y contrapunto en el Conservatorio Nacional de Montevideo, además de piano con Elisa Fusco y Santiago Baranda Reyes, guitarra con Magdalena Gimeno, armonía con Yolanda Rizzardini, análisis musical con Héctor Tosar y foniatría con Roberto Fontana; también es alumno del VI, VII y IX CLAMC y de los seminarios de “Composición y técnicas electroacústicas” con Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis (Lazaroff CV mimeo). Es docente de música popular en NEMUS (1976-79), en el Taller Uruguayo de Música Popular desde 1983 y, entre otros, da cursos en CLAMC 1984 y 1985, y en el Taller Latinoamericano de Música Popular de 1983, 1985 y 1988. Comienza su carrera con grupos como “Los vagabundos” junto a Jorge Bonaldi (1968) y “Creación y testimonio” (1972) influenciados por la tradición del rock y “Patria Libre” (1973-75) heredero de la

¹⁰⁰ Actualmente Trochón se desempeña en la dirección teatral y dirige la Escuela de Comedia Musical, institución dedicada a la comedia musical.

música chilena de la época e inscrito entre “los grupos políticamente más radicales del momento” (Alencar Pinto 2006, 19 de enero: 6). En “Patria Libre” también participa Jorge Bonaldi, Raúl Castro (letrista de la murga Falta y Resto) y Jaime Roos “todos ellos (...) figuras clave en la música popular uruguaya” (Aharonián 1989b: 7). El grupo graba, entre 1973 y 1975, dos discos: *Patria Libre* y *Canción latinoamericana*, que no llegan a editarse.¹⁰¹ Paralelamente, en los años 1974 y 1975 Lazaroff, Bonaldi y Carlos da Silveira, junto a otros músicos como Jaime Roos, Jorge Trasante y Jorge Galemire, participan del grupo “Aguaragua”, liderado por Carlos “Pajarito” Canzani, realizando dos exitosos ciclos de recitales en la Alianza Francesa y en el teatro Circular de Montevideo (Martins 1986: 32) y grabando los discos *Aguaragua* y *Algún día* (Lazaroff CV mimeo).

Jorge Bonaldi (1949) estudia guitarra con Víctor Pedemonte, canto con Marilda Píriz y composición y análisis musical con Héctor Tosar. Además de formar parte de grupos como “Los vagabundos”, “Patria Libre” y “Aguaragua”, desde 1975 participa en el grupo y espectáculo para niños “Canciones para no dormir la siesta”. De hecho, el músico edita una gran cantidad de discos para público infantil (Alencar Pinto 2007, 11 de enero: 7), dividiendo su producción en tres categorías: canción popular urbana, canción para niños y canción tanguística (Bonaldi 2001), de allí el neologismo “tangueces”.

¹⁰¹ Las grabaciones de “Patria Libre” son editadas en el año 2006 por el sello Perro Andaluz como *La historia de Patria Libre 1972-1975* (PA 3494-2) (Alencar Pinto 2006, 19 de enero: 6). Con anterioridad había salido el único material editado del grupo en un disco “ensalada” de 1974 (Alencar Pinto 1989, 1 de abril). En una nota del diario *La República* se destaca que el grupo se presentaba en “actos políticos callejeros, los comités de base, el circuito universitario, las fábricas ocupadas, los locales sindicales, los grandes actos de masas producidos en estadios y algunos teatros generalmente identificados con la izquierda uruguaya”. Entre sus temas se incluye “La denuncia” de Violeta Parra, “Ha caído en la guerrilla”, “A Vietnam”, “Carta del Che a sus hijos”, “Canción Latinoamericana” y “Canción de los obreros” (Sin firma 2006b, 12 de septiembre).

El caso de Carlos da Silveira (1950) es particular, puesto que como músico instrumentista acompaña a cantores de música popular de la época como Eduardo Darnauchans, mientras que paralelamente se desarrolla como compositor de música contemporánea en el Núcleo Música Nueva y en la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC). Se especializa en técnicas electrónicas (dando cursos de música electroacústica en el CLAMC y en diversas instituciones), compone música para teatro y cine, produce discos, etc. Carlos da Silveira señala que por esa época conoce a Lazaroff quien lo convoca para grabar un tema para uno de los discos de “Patria Libre” (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009). Da Silveira vive en Tacuarembó hasta los veinte años y comienza a trabajar como guitarrista junto a Eduardo Darnauchans que había recibido el premio como solista del “Festival de la Canción Joven” (1970) de Tacuarembó. En 1971 viaja a Montevideo y sigue sus estudios de guitarra con Daniel Viglietti, por ese entonces director del NEMUS. En 1972 comienza las grabaciones del primer disco de Darnauchans *Canción de muchacho* y juntos participan de diversos ciclos como “Los conciertos de La Rosa” y programas radiales como “Señoras y señores”, conducido por Carlos Alberto Martins por medio del cual conoce a Coriún Aharonián. En 1974 da Silveira, junto con Mariana Berta y Alberto Macadar, inician el primer grupo de “Composición y técnicas electroacústicas” dictado por Graciela Paraskevaídis y Aharonián. Este último comenta:

En ese momento en Nemus organizan seminarios y aparecen una serie de muchachitos nuevos, entre ellos Carlos da Silveira –que ya había estado estudiando con Viglietti–, Carlos Canzani “Pajarito”, Mariana Berta que se va a morir muy joven, interesados en discutir y formarse. Yo me voy medio año a Europa en el ‘74 y me esperan al regreso. Me escriben (...) y me convencen: “no es que sea contigo, sino que no tenemos otra opción, el país ha sido vaciado (...), tenemos que formarnos”. (...) Es tomar conciencia de que es una necesidad social, alguien lo

tiene que hacer, hay que hacerlo con la mayor seriedad posible. (...) Ahí estaba la generación de “Los que iban cantando”, la eclosión del ‘77 (...) (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008).

Luis Trochón (1956) es considerado junto a Jorge Lazaroff y Leo Maslíah uno de los músicos más renovadores de la escena de la música popular en Uruguay (Ríos 1995: 123). Comienza sus estudios de guitarra con Francisco Estévez, Ramiro Agriel y Jorge Warren, y los continúa en el NEMUS donde más adelante será docente; asiste también a clases de canto con Nelly Pacheco y con Roberto Fontana, de composición con Tosar y de armonía con Yolanda Rizzardini. Sus intereses se enfocan en el uso de la voz, asistiendo por ejemplo al cursillo dictado por Graciela Paraskevaídis “La utilización de la voz en la música contemporánea” (Sin firma 1977, 22 de marzo: 7), llegando incluso a grabar su último disco solista sólo con voces. En sus inicios forma parte del grupo de rock bailable “Manto” e intenta realizar una “obra de esas ambiciosas de la época como las que había de Jethro Tull o las de Pink Floyd, que estaba toda esa moda de las ‘ópera rock’” (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009), denominada “Cruzo de estrella”. Luego se forma también en los CLAMC llegando a ser docente de dos ediciones: en 1984 (CLAMC XII) y 1986 (CLAMC XIV), además de ejercer la docencia en los Talleres Latinoamericanos de Música Popular y en el TUMP.

Luego de su viaje a Europa junto a Bonaldi, Jorge Lazaroff conoce a Luis Trochón en el Sexto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Buenos Aires en 1977 donde ambos presentan sus canciones en la audición “Mesomúsica: audición de alumnos”. Por su parte, un año antes Carlos da Silveira y Trochón habían compartido los mismos estudios en la quinta edición de los CLAMC, también realizada en Buenos Aires. A partir de ese momento Lazaroff y Trochón se integran al seminario de composición dirigido por Aharonián y Paraskevaídis,

uniéndose al grupo previamente conformado por da Silveira y Mariana Berta. Carlos da Silveira destaca:

Éramos cuatro y se iba ampliando la cosa (...) yo ya había empezado a componer... (...) El “Choncho” [Lazaroff], claro, no estaba todavía en la cuestión de la música contemporánea propiamente. El tenía una formación muy seria, en lo pianístico y de armonía, era un tipo que tenía una gran formación y cuando se empezó a formar con Coriún, bueno, explotamos (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

En 1977, luego del sexto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Jorge Lazaroff y Luis Trochón comienzan a ensayar en el NEMUS junto a Jorge Bonaldi y a Jorge Galemire. Para Trochón “la idea no era tanto formar un grupo sino hacer un espectáculo” (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009), cuyo resultado fue *Los que iban cantando*, estrenado el 24 de marzo de 1977 en el Café Concert Shakesperare & Co. de Pocitos. El éxito del espectáculo es sorprendente, instalando al grupo como una de las atracciones del momento; ciertamente el mismo se extiende por un período de tres meses y medio hasta el mes de junio. Coriún Aharonián afirma que

1977 es la eclosión de esa nueva canción joven en el Uruguay que se da con “Los que iban cantando” (...) [El espectáculo] empezó a durar meses, la gente no dejaba de ir, era un acto político. Se dio una situación de movimiento de canción joven que marcó toda la dictadura porque se transformó en la resistencia fundamental contra la dictadura (Aharonián, entrevista con la autora 4 de mayo de 2008).

Con esta presentación se inaugura una época fecunda para la nueva generación del Canto Popular, caracterizada en sus inicios por el auge de los ciclos musicales que duran temporadas enteras en cartel. El nombre, primero del espectáculo y luego del

grupo, es tomado de un poema de Circe Maia musicalizado por Jorge Lazaroff en su canción “Los que iban cantando”, que formaba parte del primer espectáculo. Una particularidad interesante para destacar es que el proyecto del grupo no es solamente musical sino que intenta hacer intervenir distintos recursos en un mismo espectáculo, como el manejo de la escena, el movimiento, la escenografía, iluminación, vestuario, el guión, además de procurar una “cuidadosa estructuración del programa de canciones, libretación, supervisión externa (...) en lo teatral y en la globalidad musical (...)” (Aharonián 1989b: 8).

El grupo es respaldado por gran parte de la intelectualidad artística de izquierda uruguaya. Para muchos en esta época, “ver a ‘Los que iban cantando’ era casi un rito militante” (Sotelo 1987, agosto). Así, en el afiche de presentación pueden leerse los nombres de colaboradores como Carlos Martins, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Miguel Marozzi o el poeta Víctor Cunha, además de Jorge Curi como “consejero para la puesta en escena”, Hugo Leao en las luces y Carlos da Silveira como “consejero musical (y espiritual)”; resaltándose también el apoyo del sello Ayuí “(gran sello) nos tiene grabados a todos (...)” (Afiche 1977 “Los que iban cantando”). Jorge Bonaldi relata que

Se produjo todo este nucleamiento de gente alrededor de nosotros, que consideró que era interesante lo que nosotros...estábamos planteando como identidad local, como identidad de toda una corriente de gente, gente más bien identificada con la izquierda... Esas personas consideraron apoyarnos y bueno a partir de ahí tuvimos a Omar Grasso, Jorge Denevi, a Jorge Curi, tres directores teatrales, a Coriún Aharonián en la parte crítica, a Miguel Marozzi, a Víctor Cunha, a Carlos Martins, es decir todo un nucleamiento de gente asesorándonos, interrogándonos o criticándonos u advirtiéndonos cómo teníamos que manejarnos, y en base a eso se

hizo el lanzamiento de “Los que iban cantando” (Bonaldi, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

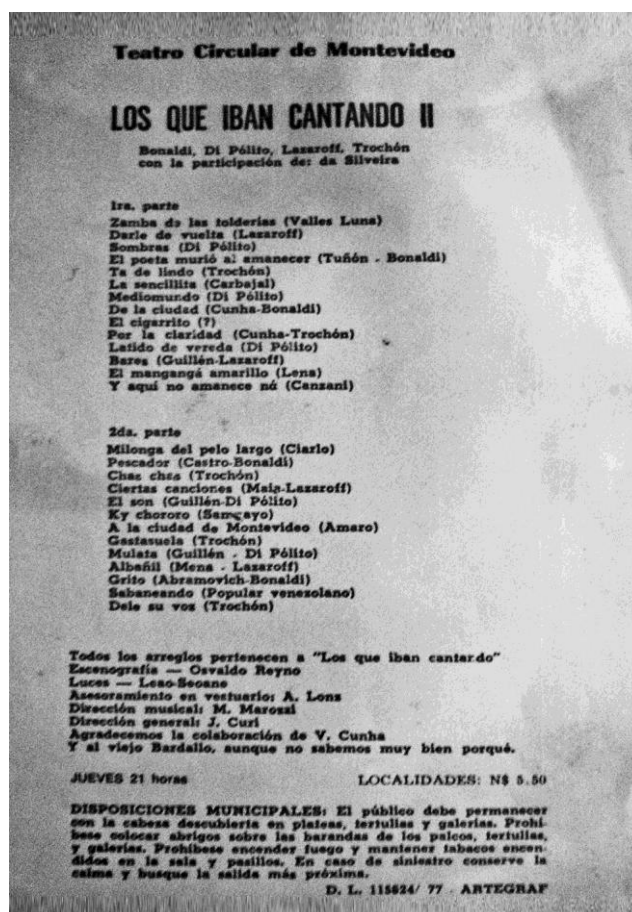
El periodista Henry Segura destaca dentro del espectáculo, el diálogo entre textos tradicionales del cancionero popular con las nuevas canciones, cuyo objetivo final es “comunicar” a través de la música pero rescatando la tradición en “sus renovados intentos de superación” (Segura 1977b, 2 de abril: 23). El espectáculo se caracteriza por un trabajo escénico y espacial con el sonido que resalta entre otros recursos el uso del silencio y de la palabra como sonido musical hablado dentro de la canción:

Creo que fuimos los... casi los únicos, o entre los primeros en utilizar el espacio escénico. Es decir entendiendo por el espacio escénico todo el perímetro que puede ocupar una sala teatral por ejemplo... Empezando por el vestíbulo, el foyer, hasta la platea y siguiendo por el escenario. Había una cosa que nos importaba mucho que era cómo nosotros podíamos manejar el sonido en todo ese espacio... Y cómo nosotros podíamos incluso acercarnos físicamente al oyente, al espectador, ahí pasaban cosas muy distintas de las que venían pasando antes, que eran los músicos atornillados en el escenario a la estructura de micrófonos y a los asientos (Bonaldi, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

Los propios músicos señalan que se nutren de fuentes múltiples, desde la música culta hasta el rock anglosajón y la murga, es decir que al escuchar músicas diversas se produce “la apropiación de elementos de orígenes muy diversos (...) que puede trazar los rasgos de una cierta sensibilidad, de un cierto modo de ser popular” (cit. da Silveira en Moreira 1980). La problematización discursiva se da en términos del binomio identidad propia nacional-identidad latinoamericanista de unión continental. En este sentido, el discurso periodístico tiende a destacar, por sobre la variedad instrumental y

de ritmos folclóricos latinoamericanos, la idea de lo local y lo propio frente al riesgo de “transculturalización o dependencia cultural de otros contextos americanos” (Segura 1977c, 28 de julio: 19).

A menos de un mes de concluido el ciclo en el Shakespeare & Co., el jueves 28 de julio de 1977 se estrena en la Sala 2 del céntrico Teatro Circular el segundo espectáculo del grupo, denominado *Los que iban cantando II*. Debido a la gran concurrencia de público aquel terminará presentándose tres veces por semana, todos los jueves, viernes y sábados hasta su finalización el sábado 12 de noviembre con dos funciones de despedida el mismo día.



4. Programa *Los que iban cantando II*, Teatro Circular Sala 2, julio 1977
(Archivo Jorge Bonaldi)

Con una duración de aproximadamente dos horas, el espectáculo se divide en dos partes de catorce y trece temas cada una. Se trata de un repertorio constituido por temas propios y nuevos arreglos de temas tradicionales. Son dieciocho los temas originales del grupo, tomando en cuenta también musicalizaciones de textos de poetas rioplatenses como los argentinos Raúl González Tuñón e Higinio Mena, el cubano Nicolás Guillén y los uruguayos Circe Maia, Raúl Castro, Víctor Cunha y Abramovich. Además se suman canciones de los uruguayos Daniel Amaro, Rubén Lena, José “El Sabalero” Carbajal y Aníbal Sampayo pertenecientes al primer Canto Popular, y Gastón Ciarlo “Dino” y “Pajarito” Canzani, de la nueva generación. Los géneros son tradicionales (candombe, milonga, ritmos del norte argentino, del Caribe, etc.) pero intentan renovarse por la combinación entre ellos y el uso de nuevos recursos idiomáticos en los arreglos, “llegando a trascender el campo de lo popular, pero sin forzar su esencia” (Rodríguez Barilari 1977a, 11 de agosto). En su propuesta sincrética y a la vez relacionada con la tradición uruguaya dentro del contexto de censura que vive el país, la canción “Milonga de pelo largo” de Dino es muy significativa. Ejecutada de forma instrumental sin texto, el arreglo incluye, en palabras de Coriún Aharonián, “contramelodías de la ‘Milonga de andar lejos’, del prohibidísimo Daniel Viglietti” además de la interacción de la guitarra y flauta travesa con “un vanguardizante microtonalismo surgido del temperamento no europeo de los aerófonos altiplánicos y con el sonido del propio aire, parte importante del material musical en la América indígena” (Aharonián 2003). Según esta perspectiva, los músicos no se piensan como folcloristas sino que intentan usar los instrumentos en función del timbre más allá de su connotación; da Silveira afirma que se guían por “una estética común: la estética de la austeridad” y agrega:

Buscamos lo austero, lo simple, lo sencillo, sin que por ello sea pobre (...). Buscamos sonoridades que reflejen lo que la canción quiere expresar y que, a veces, no están en la forma habitual de ser tocados los instrumentos, sino que hay que ejecutar de otra manera. Cualquier cosa nos sirve: desde juguetes de niños a elementos más elaborados (cit. da Silveira en Olmos 1980, 27 de agosto).

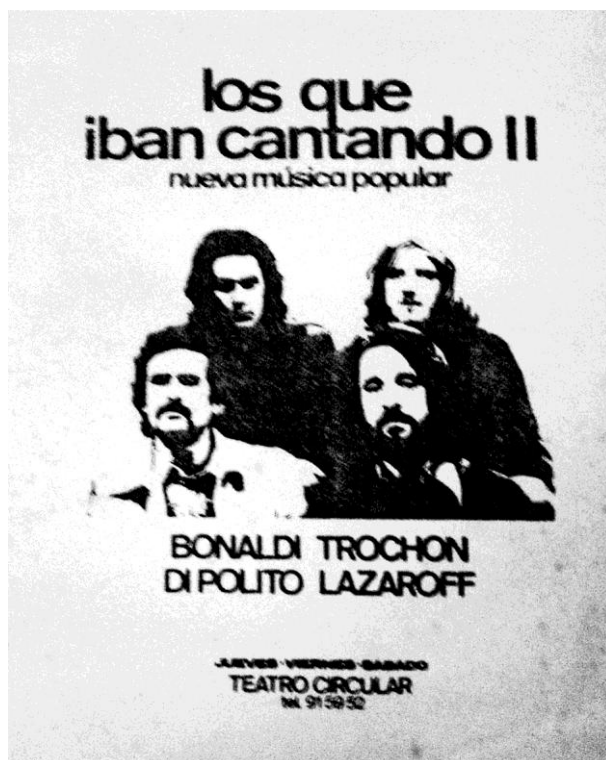
En lo que respecta al vínculo de la canción con la experimentación, Bonaldi señala que en esa época realizaban un tipo de canción que

buscaba vanguardizar, rompiendo... No rompiendo totalmente con la tradición precedente, pero tratando de dar algunos pasos más allá de lo que nos había precedido. (...) Es decir casi todo lo que nosotros hacíamos era el producto de muchos meses de experimentación y de taller. (...) tratar de investigar muy a fondo, muy hasta el hueso, en las posibilidades de una misma canción, reversionándola de muchas maneras. (...) Lo que se procuraba era descargar la canción de...estereotipos, tratar de hacerla lo más liviana posible (Bonaldi, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

El nuevo espectáculo, *Los que iban cantando II*, se monta en una sala de teatro que obliga a organizar la puesta en escena de otra manera. En el programa se agradece al poeta e impulsor de nuevos músicos Víctor Cunha y se menciona a los colaboradores Osvaldo Reyno en escenografía, Leao-Seoane en iluminación, A. Lonz en asesoramiento en vestuario, Miguel Marozzi en dirección musical y Jorge Curi en la dirección general del espectáculo. La presencia de Marozzi como director musical es marcada por Jorge Bonaldi quien relata cómo era el proceso del trabajo musical:

El seguimiento por ejemplo de Miguel Marozzi que fue una figura muy importante, estuvo vigente durante por lo menos dos años. Dos años Miguel estuvo mirándonos cantar por separado, en conjunto... evaluando cómo era todo nuestro sistema de

emisión de sonido. Partiendo de la base que no usábamos micrófonos. Entonces escuchando, haciendo escuchas muy fatigosas seguramente, pero... sacando conclusiones y dándonos aviso de que bueno: “Esto suena, esto no suena, esto hay que mejorarlo así, asá.” Era un trabajo muy puntilloso (...) (Bonaldi, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

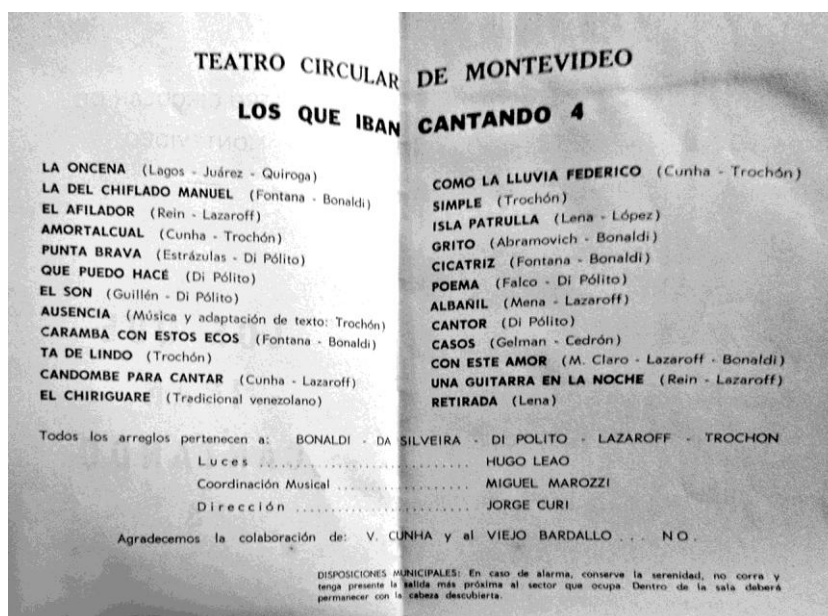


5. Afiche *Los que iban cantando II* “Nueva música popular”, 1977 (Archivo Jorge Bonaldi).

El sábado primero de octubre de 1977 el grupo registra en vivo su primer disco, sin título, en el estudio de grabación Sondor. Una invitación al “recital grabado” asegura la concurrencia de una cantidad de público al “Recital Estudio Sondor”. En el fonograma firmado por Lazaroff, Bonaldi, Trochón, Di Pólito (en reemplazo de Jorge Galemire) y da Silveira se registran catorce temas de los dos primeros recitales. Sale a la venta el 24 de diciembre de 1977 y se agota “rápidamente llegando a ocupar el primer lugar en el ranking de ventas del mes de enero de este año [1978]” (cit. Lazaroff en Sin firma 1978, 22 de septiembre).

El año 1978 es un momento de mucha actividad para el grupo: estrenan otro espectáculo, graban su segundo disco y participan de una nueva modalidad de recitales multitudinarios que se inicia en esta época, los denominados recitales “monstruo”.

Los que iban cantando 4 es el tercer espectáculo de la agrupación, conformada ahora como un quinteto. Presentado en la Sala 1 del Teatro Circular de Montevideo el 10 de junio de 1978, el espectáculo se mantiene en cartel hasta fines de ese año. La supervisión musical corre por cuenta de Miguel Marozzi, la puesta en escena es de Jorge Curi y la iluminación de Hugo Leao.



6. Programa *Los que iban cantando 4*, Teatro Circular Sala 1, junio 1978
 (Archivo Jorge Bonaldi)

Para estos músicos, el espectáculo se realiza con “una concepción más teatral” (da Silveira en Kaplan 1980a: 36), y esto resulta innovador puesto que “no era ortodoxamente musical ni ortodoxamente teatral...” (Bonaldi en Kaplan 1980a: 36). De los veinticuatro temas que conforman el programa, sólo cinco (“La oncena”, “El chiriguare”, “Isla patrulla”, “Casos” y “Retirada”) no son de autoría propia. Los demás son temas originales, algunos de ellos musicalizaciones de textos de Abramovich, Rein

y Fontana “especialmente escritos para ellos” (Pignataro Calero 1978, 13 de junio: 9). El segundo disco, deliberadamente también sin título, se edita a fin de año y recoge mayormente el material de este tercer espectáculo.



7. Afiche segundo disco, 1978, Ayuú A/E 16 (Archivo Jorge Bonaldi).

En el fonograma se editan quince temas, tres de cada integrante y tres tradicionales, de los cuales nueve son ejecutados por Bonaldi, Lazaroff, Trochón y Di Pólito en versiones solistas de voz y guitarra, reafirmando la denominación de “grupo de solistas”. Algunos integrantes se interesan por la trasposición de recursos de la música contemporánea, advertida por ejemplo en el uso de prolongados silencios y procedimientos de repetición y quiebre en las frases. Este tipo de procedimiento le permite recalcar al discurso periodístico la existencia de músicos jóvenes con

una formación musical académica, [que] trasladan ese bagaje técnico al dominio de la canción y, apoyándose en diversas formas populares (...) reivindican la potencialidad musical de los simples objetos cotidianos, seleccionando textos de

poetas uruguayos y latinoamericanos actuales, ofrecen ingeniosos espectáculos que constituyen una síntesis de “cultura culta” y “cultura popular” (Moreira 1980).

En el disco, temas como “Con este amor” y “Ciertas canciones” de Jorge Lazaroff registran interrupciones de ocho y diez segundos cada uno, ambos con acompañamiento de células reiterativas en la guitarra; caracterizándose el primero por los juegos de planos y el segundo por la repetición de frases entrecortadas y cortes abruptos. Este último recurso también es utilizado por Trochón en “Casi un ejercicio intelectual”, donde muestra diferentes formas de usar la voz a través de distintos personajes, y en “Amor tal cual” construida también sobre distintas voces en varios planos, con frases que se cortan, sílabas que se reiteran en registro grave y terminan actuando como acompañamiento.¹⁰² Trochón recuerda que

Nosotros trabajábamos mucho con el silencio y el silencio es maravilloso. Cuando vos tenés cien tipos o tres mil, como cuando íbamos al Palacio Peñarol que todo el mundo, todos los grupos, llevaban las canciones más agitadoras, nosotros, de repente, llevábamos las canciones que eran un hilito de voz y hacíamos “Milonga de pelo largo” con los sikus y tenías que estar así para escuchar eso, lograbas ese silencio, esa comunicación... (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

Lo que posibilita finalmente este cruce entre el lenguaje culto y el popular y el desarrollo de un estilo caracterizado por la austeridad –como un recurso que va de la mano con el uso del silencio como creador de estructuras–, es el programa estético-político propuesto por el grupo. Por un lado comparten una formación con marcado

¹⁰² Para Guilherme de Alencar Pinto este segundo disco es el que provoca la ruptura de la frontera entre la música culta y la música popular. El autor afirma que todas las canciones de Trochón y algunas de Lazaroff rompen con la discursividad de la canción occidental, es decir que se suspenden las funciones armónicas, el metro y el compás; las alturas se estructuran según criterios “premodales”; se propone una “escucha de gran concentración” y un trabajo tímbrico por ejemplo en el arreglo de “Cantor” que recuerda a la *Klangfarbenmelodie* de Arnold Schoenberg (Alencar Pinto 1989, 1 de abril).

acento en la música contemporánea, es decir que comparten un conocimiento del canon y técnicas de la música del siglo XX, y por el otro se intenta que este conocimiento alcance a la mayor cantidad de público posible. Trochón comenta que “la misión del cantor popular es hacer que la gente se de cuenta de situaciones que están a la vista de todos, pero que no han sido valorizadas” (cit. en R.B. 1978, 26 de octubre). Se aspira, para da Silveira, a que el oyente tenga una “papel activo, participe. De despertarlo al sonido, a la palabra del texto que cantamos” (cit. en Moreira 1980). Finalmente Bonaldi remarca:

A veces una murga puede comportar elementos rítmicos, texturales, etc. interesantísimos y que nos pueden servir mucho. Otras veces usamos textos de poesía “cultura”, como los de Circe Maia, Vítor Cunha, Idea Vilariño. (...) Creo que el artista latinoamericano tiene que llamar la atención al pueblo sobre sí mismo (cit. en Moreira 1980).

Esta perspectiva permite pensar entonces en un posicionamiento frente a la función social del arte dentro de esta coyuntura. Decididamente para los músicos es la “música popular” la que tiene la capacidad para acercar nuevos elementos al gran público, la que posibilita la llegada de un “mensaje” que es político pero a la vez estético. Este mensaje puede ser comunicado con un nuevo lenguaje musical, por ejemplo el de la música de vanguardia del siglo XX, y desembocar en la abolición de las distinciones jerárquicas entre una música y otra (Nono 1985: 25 y Olivera 1986: 5). Así Trochón señala que “Hacer música debe plantearse como una necesidad vital que necesariamente lleva hacia la vida de la gente” y Lazaroff asegura que el futuro se encuentra en la música popular puesto que ella

tiene posibilidades privilegiadas de recoger ideas, ritmos, formas de expresión populares. Al mismo tiempo puede difundir, acercar otras formas poéticas o musicales más “cultas”, más elaboradas (cit. en Moreira 1980).

En el año 1978 se inicia la nueva modalidad del recital “monstruo” donde se reúne un conjunto de músicos de diversas adscripciones en grandes eventos producidos por estudiantes con el fin de recaudar fondos para su viaje de egresados. El primero de estos recitales masivos se realiza en el gimnasio del Colegio San Juan Bautista de Montevideo, organizado por los estudiantes de agronomía a principios del año 1978 (Martins 1986: 40). El sábado 8 de julio se presentan en el Club Trouville los “Recitales del Búho”, con conducción de Carlos Martins, reconocido por su actividad radial y como organizador de espectáculos de música popular uruguaya. Organizado por el grupo de viaje de cuarto año de Filosofía del Instituto Nacional de Docencia, participan diversos exponentes del momento como Eduardo Darnauchans, Carlos María Fossati y los grupos “Los que iban cantando”, “Montresvideo” y “Grupo Vocal Universo”. Con una duración de cinco horas, el espectáculo reunió dos mil espectadores, transformándose en un recital que “por la calidad de los artistas y la repercusión que alcanzó, se ha convertido en un acontecimiento musical de la temporada” (Rodríguez Barilari 1978, 14 de julio).



8. Volante "Recitales del Búho", 8 de julio de 1978 (Archivo Jorge Bonaldi).

El concierto "Lo mejor de nuestro canto", llevado a cabo el 16 de septiembre en el Palacio Peñarol (Gastón Güelfi), es interpretado por muchos observadores como el primer recital multitudinario "de resistencia a la dictadura" (Sin firma 2000b).



9. Volante "Lo mejor de nuestro canto". Palacio Peñarol, 16 de septiembre de 1978.
(Archivo Jorge Bonaldi)

Organizado por el grupo de cuarto año de Historia del Instituto Nacional de Docencia, en el recital se reúnen cinco mil personas y participan músicos como Abel García, Santiago Chalar, Carlos María Fossati y las agrupaciones “Grupo Vocal Universo”, “Contraviento” y “Los que iban cantando”. Según Jorge Bonaldi “de ahí en más, la canción popular recupera los grandes predios al aire libre (canchas de fútbol, playas, lugares de recreo), llegando a fines de 1983 al Estadio Centenario, frente a 15.000 espectadores” (2001: 8).

El circuito de presentaciones del Canto Popular se encuentra representado no sólo por estos recitales multitudinarios, sino también por los importantes ciclos en las salas de la Alianza Francesa, el Teatro de los Pocitos, el Teatro Circular (sala 1 y 2), el del Notariado, del Anglo y del Centro.

En el transcurso de 1978 se suman al movimiento del Canto Popular otros exponentes como Leo Masliah, definido por la crítica musical periodística como la “verdadera revelación” del año (Rodríguez Barilari 1979a, 8 de enero: 11). Masliah presenta sus canciones en septiembre en la Cinemateca Uruguay, junto a Juan Peyrou y Luis Trochón. Este último destaca que

Masliah debutó profesionalmente con ese espectáculo. Que éramos Juan Peyrou, un cantante más vinculado a la milonga y al tango, Leo y yo. Juan y yo ya veníamos actuando y fue cobijar la actuación de este loco nuevo llamado Leo Masliah. Cada uno hacía sus temas, pero de repente teníamos participación (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

En 1979 ocurren algunos cambios dentro de “Los que iban cantando”. El grupo se estabiliza como cuarteto, dado que Di Pólito se retira para terminar sus estudios universitarios como arquitecto, Bonaldi parte a Europa y es suplantado para las pocas

apariciones del año por Walter Venencio. Ciertamente es un año dedicado a la producción, edición de discos y presentaciones solísticas en Montevideo y en el exterior: Bonaldi presenta en diversas ciudades europeas sus dos discos *Canciones y tanguces* (Ayuí/Tacuabé A/E 17) y *Montevideo* (Ayuí/Tacuabé A/E 22), Trochón y Lazaroff graban sus primeros discos solistas en Buenos Aires y se presentan en Argentina (Córdoba y Rosario) y en Bolivia respectivamente.¹⁰³

En este año la prensa señala la inactividad del grupo, pero subraya el surgimiento de una nueva camada de músicos inspirados por aquéllos, una “corriente innovadora” representada después de “Los que iban cantando” por “Montresvideo, Leo Masliah y Rumbo como ejemplos más notorios”. Se destaca también que “otros, ni siquiera rozados en lo musical por la labor del quinteto, no podrían negar que la expectativa generada desde su aparición alimentó considerablemente sus propias posibilidades de acceder a un público más amplio” (Rodríguez Barilari 1979b, 16 de octubre).¹⁰⁴

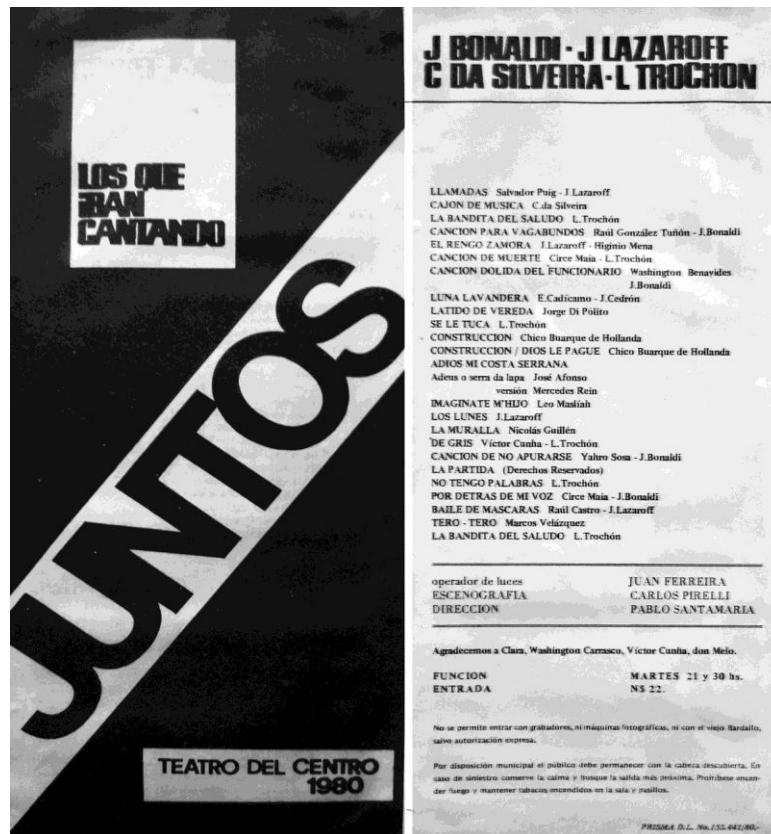
En 1980 se produce la irrupción del grupo en Argentina, primero en Buenos Aires y luego, a partir de sucesivos viajes, en las provincias de Córdoba y Santa Fe. El primer concierto de “Los que iban cantando” ocurre en Buenos Aires los días 24, 25 y 26 de marzo de 1980, invitados por el sello musical La Cornamusa que reedita su primer disco, titulado en la Argentina *Los que iban cantando* (E/026); el grupo retorna a la Argentina en junio y a fin de año. Paralelamente en Uruguay, luego de sucesivas presentaciones individuales y sin estreno de espectáculo entre 1979 y 1980, en el mes de

¹⁰³ Ciertamente las carreras individuales de cada músico se desarrollan en paralelo a la existencia de la agrupación. Lazaroff registra *Albañil* (1979), *Dos* (1983), *Tangatos* (1985) y *Pelota al medio* (1989), y Trochón *Barbucha* (1982, grabado al igual que Lazaroff en 1979 en Buenos Aires), *De canto, puño y letra* (1983), *Movimiento* (1985) y el disco para niños *Las vueltas de los sueños* (1988).

¹⁰⁴ Citada también en folleto del disco *Uno/Dos* (2000) como 26 de octubre de 1979.

julio de 1980 la agrupación escribe un “repartido de prensa” explicativo acerca de su situación y anuncia la presentación de su nuevo espectáculo *Juntos*. El título de la presentación alude significativamente a que, a pesar de las carreras individuales de sus miembros, el grupo se mantiene en pie. En la gacetilla se informa que

Se realizaron entonces presentaciones por separado a cargo de cada uno de los integrantes, tanto en Montevideo como en el exterior (...). Esta tarea estuvo complementada por la aparición en el mercado de cuatro álbumes solísticos (“Canciones y tanguetes”, “Albañil”, “Barbucha” y “Montevideo”) considerados respectivamente como los volúmenes 3, 4, 5 y 6 de la serie de “Los que iban cantando”. (...) Los musicantes volverán este año a someter a la consideración de nuestro público sus puntos de vista en materia musical a través de la creación de un nuevo repertorio en el que se viene trabajando desde principios de año. (...). “Los que iban cantando Juntos” y su puesta estará orientada por Pablo Santamaría y la escenografía se basará en ideas de Carlos Pirelli. (...) las presentaciones relativas al nuevo espectáculo serán casi las únicas que hará el grupo en nuestra capital, previéndose además un número limitado de las mismas (“Repartido de prensa” 1980).



10. Programa *Juntos*, Teatro del Centro, agosto 1980 (Archivo Jorge Bonaldi).

Con operación de luces de Juan Ferreira, escenografía de Carlos Pirelli y dirección de Pablo Santamaría, el espectáculo se estrena el 12 de agosto de 1980 en el Teatro del Centro y se mantiene en cartel todos los martes hasta diciembre. Compuesto por veinticuatro temas, se divide en dos partes, unidas por las canciones del brasileño Chico Buarque “Construcción/Dios le pague” de 1971. Dicho tema es paradigmático para la generación del setenta, escuchado y analizado en diversos cursos como el de Philip Tagg en CLAMC XII de 1984.¹⁰⁵ Músicos políticamente comprometidos como

¹⁰⁵ Donde se analiza “Dios de pague”, primer tema del lado A del disco *Construcción* que termina también con la misma canción, formando un ciclo con las canciones restantes. Guilherme de Alencar Pinto (1985) describe el método de análisis de Tagg en base a “musemas”; participa en este curso Adélia Bezerra de Meneses especializada en el análisis semiótico de las letras de Buarque que también dicta dos seminarios sobre el tema: “Chico Buarque: una lectura ideológica” y “Chico Buarque: la figuración de lo femenino”. Además de Alencar Pinto y Rodríguez Kees, Carmen Baliero también analiza el tema en sus clases (Baliero s/fecha “El pensamiento y la canción” mimeo: 1-3). Algunos compositores brasileños nacidos entre los cincuenta y sesenta como Tim Rescala, Tato Taborda, Guilherme de Alencar Pinto, Luiz Tatit y José Miguel Wisnik, también dictan seminarios en los CLAMC.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé del movimiento *tropicália*, y el propio Buarque funcionan como referencia para la generación uruguaya del setenta.

La idea vertida por Gonzalo Aguilar de “populismo *chic* de vanguardia”, en relación a la obra de Hélio Oiticica y del movimiento *tropicália*, tiene “la virtud de (...) viabilizar y vitalizar la circularidad entre cultura alta y cultura baja” (2006: 24). En este movimiento se produce una interpenetración de disciplinas mediante la experimentación con los medios masivos de comunicación, con la cultura popular y la vanguardia. Esto sucede también en “Construcción/Dios le pague”, con arreglo del compositor Rogério Duprat, donde se utilizan recursos mínimos y pequeños cambios en la letra, instrumentación e interpretación en base a una melodía circular que no varía.¹⁰⁶

“Los que iban cantando” utilizan nuevamente instrumentos tradicionales en el espectáculo *Juntos*, a los que se suman otros no convencionales (papeles, botellas, cornetas de carnaval, silbato de patos, tijeras, etc.). Muchos críticos señalan en este espectáculo el vínculo entre la canción y la experimentación, y coinciden en que los temas “Llamadas” de Lazaroff con texto de Salvador Puig y “Cajón de música”¹⁰⁷ de Carlos da Silveira revelan el desvío de las convenciones cancionísticas a través de la

¹⁰⁶ Según los estudios de Alencar Pinto (1985) y Rodríguez Kees (2002a), en esta canción se daría un efecto de “extrañamiento” a partir del uso de recursos como la ironía y la yuxtaposición indistinta de “hechos jerarquizados por el sistema común de valores” (Alencar Pinto 1985: 24) con clichés de programas radiofónicos, series policiales, del cine y de los medios de comunicación dentro de un contexto distinto. En este sentido, Marcelo Ridenti señala que Buarque “jamás admitió destacar la protesta o lo social, en detrimento de la forma” (Ridenti 2008: 38) y Aharonián señala que “Chico Buarque en “Construção” en el año 71 está arriesgando demasiadas cosas. (...) Hay un juego por ejemplo en las alturas, una melodía hecha en un juego absolutamente minimista pero que no suena minimista, minimista en el sentido de mínimos elementos, donde está haciendo un juego además interválicamente fascinante (...). Por otra parte, el texto es una construcción en el sentido de poesía concreta. (...) haciendo que la construcción cada vez crezca dramáticamente, mientras más incomprensible se hace desde el punto de vista lógico ¿Qué compositor culto está manejando tantos elementos en ese momento en Brasil? Ninguno (...). Entonces sí claro, por supuesto que es vanguardia, además es samba. (...) todo el asunto del compromiso sociopolítico que está asumiendo, la calidad poética, etc. y el trabajo arreglístico del propio Chico y después con Duprat, utilizando elementos intersemióticos tomados, algunos, de lugares comunes, de la música de televisión y de cine” (Aharonián, entrevista con la autora 28 de junio de 2009).

¹⁰⁷ Editada en los fonogramas *Tiempo de cantar 2* (1980) y *Enloquecidamente* (1987) como “Música de cajón de música”.

utilización de recursos de la música culta. El periodista del diario *La Mañana* Julio Novoa llega incluso a afirmar que “Llamadas” cantada y ejecutada en quena por Lazaroff, “recuerda la *Sequenza para flauta* de Luciano Berio, nada menos” (Novoa 1980, 30 de agosto). Por su parte “Cajón de música” de da Silveira, ejecutada en segundo lugar en el espectáculo, se inscribe según el periodista Elbio Rodríguez Barilari “dentro de las características que ostenta la producción del autor en el área culta” (1980a, 7 de septiembre). Siguiendo esta perspectiva, el crítico Julio Novoa destaca que dicha pieza presenta un “efecto ‘estereofónico’ con percusión pura, (...) que opone la marimba (Trochón) a los tambores en ‘off’, tocados por el conjunto”, recursos que contribuyen a la “dimensión inusual incluso para quien frecuente la música de vanguardia” (1980, 30 de agosto). Henry Segura resalta una vez más el doble juego de “comunicarse” con el público pero sin abandonar “la búsqueda sonora” (1980, 23 de agosto: 26), a través de canciones que se repiten dentro del espectáculo como “La bandita del saludo” en la cual los músicos se desplazan entre la gente cantando con sus instrumentos. Otro aspecto relevado por la crítica en este espectáculo es el interés puesto en la escena a través del maquillaje, la escenografía y “el desplazamiento cuidadosamente diagramado” (Rodríguez Barilari 1980a, 7 de septiembre). Por último es significativo señalar que dentro de los temas que no les pertenecen se encuentra “Imaginate m’ hijo” compuesto en 1978 por Leo Maslíah, cuya versión se registra en el disco *Juntos* del grupo, de 1981. El espectáculo se realiza también en Buenos Aires y Córdoba en noviembre, y el 9 de diciembre baja de cartel en Montevideo. El 21 de diciembre de 1980 sale destacado en el diario *El País* como mejor espectáculo del año al que se agrega *Montresvi-Leo II* en Teatro Circular de ese mismo año (Rodríguez Barilari 1980b, 21 de diciembre).

El disco *Juntos* se graba con temas del espectáculo homónimo entre 1980 y 1981, momento en el que se proyecta otro tipo de presentación por los barrios enfocada en llegar a mayor cantidad de público. Según Bonaldi el disco “está pensado para que pueda ser asimilado por todos los sectores del canto popular. (...) Incluso rechazamos temas que podían ser muy vendedores. La idea es que todos puedan encontrar algún atractivo; aun aquellos más alejados de nosotros y eso demuestra nuevamente que no nos hemos elitizado” (cit. en Lessa 1981, 1 de diciembre: 23). Luis Trochón señala la puja entre líneas estéticas diversas dentro de Canto Popular, tanto desde la estrategia compositiva como desde la pertenencia política de los grupos, además de la incomodidad frente a determinadas etiquetas como la de “intelectual” o “elitista” que muchas veces recaía sobre el grupo “Los que iban cantando”:

había ahí sí, una pulseada entre gente del Partido Comunista, gente más independiente o anarca (...). Estaba el “Bocha” [Washington] Benavides que era como la otra orilla de ese río, entonces nos mandábamos dardos mutuamente. Y él empezó a usar mucho lo de “Canto Popular Uruguayo” entonces nosotros nos resistíamos un poco. Porque a nosotros nos tildaba de intelectuales, de herméticos, que eso no era música popular y bueno entonces avalaba a su sobrino, Carlos Benavides y todos los que tenían cierta relación con lo folclórico (...), después cuando surgió Leo Maslíah ni te digo... A nosotros nos costó mucho hablar de “Canto Popular”; a veces con tal de no entrar en disquisiciones hablás de “Canto Popular”; pero nunca estuvimos muy de acuerdo. (...) No comulgábamos mucho con esa onda un poco panfletaria que había. Esas canciones que decían “¡Libertad!” y la gente ovacionaba... ese tipo de frases que agitaba las masas y los grandes conciertos de canto popular que se hacían en el Palacio Peñarol, que convocaba mucha gente (...) ahí nosotros éramos “los raritos” (...) nos tildaban de intelectuales, de herméticos, de que no se entendía, etc. y sin embargo nosotros con

el público teníamos una relación espectacular (Trochón, entrevista con la autora 26 de junio de 2009).

El grupo plantea realizar una “maratón musical” presentándose en espectáculos de dos horas de duración en los barrios, del 25 al 29 de noviembre en Sayago, Cerro, Paso Carrasco y del 1º al 9 de diciembre en La Teja y en Buenos Aires (Programa “Los que iban cantando Juntos” 1981).

A fines de 1981 comienzan a sentirse algunos cambios dentro del Canto Popular en relación con el contexto sociopolítico que vive el país. Los tradicionales recitales “monstruo” producidos por estudiantes pasan a ser organizados por empresarios y comienza a haber más oferta que demanda de público. Para diciembre de 1981 y enero de 1982 se encuentra programada una gran cantidad de conciertos y festivales que se superponen (Muñoz 1981, 1 de diciembre: 24). Asimismo, luego del plebiscito de 1980 se produce un cambio en la coyuntura y frente a las señales de mayor flexibilidad provocadas por el gobierno entre los años 1982-1983, los músicos y el periodismo miran el fenómeno más críticamente. En este punto el término de Canto Popular sufre un desplazamiento de sentido y comienza identificarse

más como un género que como un movimiento amplio, atribuyéndosele, no sin cierta razón, un estancamiento creativo, aferrado a letras épicas, con alegorías obvias y palabras fetiche (...). Paralelamente, el término canto popular, desgastado en su acepción más amplia, se fue cerrando para definir tan sólo ese estilo de proyección folclórica y folclórico-urbana, y hasta adquirió cierto matiz peyorativo, injusto con los más lúcidos practicantes de este tipo de música (Rodríguez Barilari 1999: 99-100).

En abril de 1982 “Los que iban cantando” viaja a la Argentina donde se presenta en diversas salas y en julio continúa con su “maratón musical” en Uruguay,

interpretando su recital *Rejuntos*. El 18 de septiembre realizan su concierto de despedida *Cantan las cuarenta* en el Club Atenas de Montevideo y lo repiten en Buenos Aires. La excusa es que Carlos da Silveira viaja becado a Alemania y el grupo se propone el desafío de llenar un estadio grande, inaugurando la modalidad de recital “monstruo” a cargo de un solo grupo. En 1983 se suman a esta modalidad “Canciones para no dormir la siesta, Rumbo, Universo y los Zucará” (Bonaldi 2001: 8). En este momento concluye la primera etapa, la más importante del grupo. Da Silveira señala que

Nosotros ensayábamos durante seis meses o más para un espectáculo, todos los días, ocho horas. (...). Y claro “Los que iban cantando” duraron poco tiempo porque nos agotamos. (...) Muy intenso y además, el último período no nos servía nada, porque ya habíamos hecho todo (...), cuando sentís eso y no querés repetirte entrás en un callejón sin salida. (...) El estilo nuestro era en realidad sorprender, que eso lo traíamos del arte contemporáneo (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

A partir de la separación cada uno sigue su camino: Carlos da Silveira se dedica a la composición de música contemporánea además de musicalizar obras de teatro y cine, Jorge Bonaldi continúa su trabajo en “Canciones para no dormir la siesta” y edita varios discos solistas, Luis Trochón incorpora elementos teatrales en sus discos y espectáculos y la crítica señala a Jorge Lazaroff como “uno de los compositores uruguayos más dotados, sin distinción posible entre música culta o popular” (Rodríguez Barilari 1987a, 28 de mayo).

En este período se destacan dos espectáculos dentro de la producción solista de Lazaroff: *Dos* de 1983 e *Irrestricto* junto a Leo Maslíah en 1984. En mayo de 1983 Lazaroff estrena el espectáculo *Dos* en el Teatro de la Alianza Francesa, para presentar su disco homónimo, en el que “alterna canciones con teatro y con media hora de cine

hablado” (Lazaroff CV mimeo). Aharonián expresa que en este espectáculo “con frondoso libreto [y] gran audacia formal” existe una

mezcla dialéctica de recursos estilísticos vanguardistas con elementos del lenguaje vulgar cotidiano, en lo teatral, en el impresionante despliegue de recursos vocales, en sincronización de un Lazaroff de carne y hueso con un Lazaroff filmado que dialoga, discute y canta a dúo con el de carne y hueso” (Aharonián 1989b: 9).

Y Carlos da Silveira agrega que

era un espectáculo en el que él dialogaba consigo mismo, tenía un super 8 atrás, y se peleaba con él mismo, era una cosa doble. Pero tenía esas discusiones como teníamos nosotros dentro del grupo, de política y demás, consigo mismo (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

El 4 de agosto de 1984 se estrena el ciclo de ocho funciones del recital *Irrestricto* de Jorge Lazaroff y Leo Masliah en el Teatro del Anglo de Montevideo. En septiembre de ese mismo año se presenta nuevamente en Argentina en varias salas como el Teatro La Salle de la capital, la Asociación Cultural Arte y Vida (Martín Coronado, provincia de Buenos Aires) y en Rosario. En 1985 Lazaroff y Masliah renuevan el espectáculo que pasa a llamarse primero *El fantasma irrestricto* realizado en el Teatro del Notariado de Montevideo (Sin firma 2006), y luego, *Recital irrestricto* presentado en 1986 en el Teatro Santa María de Buenos Aires. El espectáculo se inicia con un diálogo a telón cerrado:

era una simbiosis entre el “Choncho” y Leo, el humor de ambos era diferente pero tenían humor los dos (...) ¡y entre los dos hacían unos diálogos! El de “Somos un dúo” es una obra de arte porque se creen y no se creen, “porque somos un dúo, porque no somos un dúo”. (...) Eran muy distintos pero al mismo tiempo tenían un

nexo común, que era la cosa súper ácida (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

Elbio Rodríguez Barilari señala que en *El fantasma irrestricto* se da un “peculiar desmontaje de los mitos y las formas consagradas”, en el que también entra la idea de “belleza” como tal. Una vez más se destaca el juego antropofágico, sobre todo del lado de Leo Maslíah como una “habilidad para nutrirse de las referencias más amplias, parodiarlas y re-proponerlas” (Rodríguez Barilari 1985a: 20).

Finalmente en 1987 tiene lugar la segunda y breve etapa de “Los que iban cantando”, momento en el que viajan a Buenos Aires

para un programa de televisión de [Juan Carlos] Mareco que se llamaba “Homenaje a...”, y ese programa se llamaba “Homenaje a Uruguay”. Tocaba el negro Rada, tocábamos nosotros, tocaba Zitarrosa y no me acuerdo quién mas (...). Y cuando volvimos de Buenos Aires aquellos me propusieron “vamos a hacerlo de vuelta” y yo dije “yo no”, porque en el 87 yo estaba en otra historia (da Silveira, entrevista con la autora 2 de julio de 2009).

Sin Carlos da Silveira, que es suplantado por Eduardo Lombardo en su misma función de multiinstrumentista, el grupo vuelve a juntarse y se presenta el 14 de mayo en el Teatro del Notariado de Montevideo dentro de un ciclo organizado por el gremio de músicos ADEMPU, Guambia y ediciones Tacuabé. La iniciativa no perdura en el tiempo y del espectáculo se registra el último disco de la agrupación, *Enloquecidamente*, presentado en un ciclo en El Galpón, a partir del 11 de noviembre con músicos invitados.

Con el auge del Canto Popular desde fines de los setenta, se posibilita el surgimiento de nuevas instituciones como los Talleres Latinoamericanos de Música

Popular y varios talleres locales como el Taller Uruguayo de Música Popular a partir de 1983, en donde participa toda esta nueva generación de músicos. Se repone de este modo, la idea de vínculo interdisciplinario representado por “los que venían del canto popular, desde la poesía, o la música clásica como en el caso de Aharonián” (Figueredo 2005: 48). Al panorama descrito se le suma el gremio de músicos ADEMPU (Asociación de la Música Popular Uruguaya) en 1984, que sostiene fines musicales y políticos como “el trabajo por la libertad de todos los presos políticos” o “el retorno de todos los músicos desterrados” (Sin firma 1984d: 9).¹⁰⁸ Jorge Bonaldi destaca que ya en el contexto de la “neodemocracia”, “se vivió una especie de orgía desenfadada de retorno hacia el pasado, que prácticamente no cesó hasta el día de hoy” y agrega que el movimiento se desactiva “a raíz de una serie de concesiones que hizo la izquierda, que siempre fue, de alguna manera, la madre abrigadora de la canción popular” (Bonaldi, entrevista con la autora 28 de junio de 2009). A partir de 1984 comienza el retorno de los exiliados del primer Canto Popular: el dúo Los Olimareños regresa el 18 de mayo de 1984, Zitarrosa el 31 de mayo y Viglietti el primero de septiembre llenando grandes estadios, renovándose así el interés por la “canción de protesta”. De este modo con la nueva coyuntura que vive el Uruguay, se termina desactivando tanto la movilización social (Caetano y Rilla 2005) como el movimiento del Canto Popular de los setenta (Trigo 1991).

Resumiendo lo expuesto en este capítulo podemos decir que a finales de los años setenta nace en Uruguay una nueva generación de músicos conocida desde 1977 con el nombre de Canto Popular. Se trata de un movimiento que continúa el legado del llamado primer Canto Popular o “Canción de protesta” vinculado a la denuncia y

¹⁰⁸ Finalizada la dictadura y al igual que el movimiento de Canto Popular, este gremio “se liquidaría por el desinterés ulterior de sus propios miembros, al hacerse evidente su exceso de politización y su manipulación por parte del Partido Comunista Uruguayo” (Bonaldi 2001: 14).

compromiso político de izquierda en los años sesenta, y articulado con el fenómeno latinoamericano de la Nueva Canción. El Canto Popular de 1977 se despliega con particularidades propias. Las condiciones de producción y la coyuntura sociopolítica cambian a partir de 1973 con la llegada del régimen militar que se extiende hasta 1985. Asimismo el movimiento da cuenta de un fenómeno que no se define tanto por los límites entre los géneros musicales que intervienen sino más bien por la necesidad de los actores de identificarse y aglutinarse en términos de una “resistencia” política. La estrategia compositiva analizada aquí es la que conjuga la canción con la música de vanguardia. Este tipo de producción musical genera el desdibujamiento de fronteras entre la llamada música culta, académica o de concierto y la música popular, sintetizando una necesidad de época tanto desde un programa estético –que vincula también diferentes disciplinas-, como desde un programa político que aspira, desde una perspectiva latinoamericanista, a llegar a un público amplio para producir un cambio social y económico en la sociedad.

Mientras que el programa estético de esta generación promueve la interpenetración de géneros provocando el desborde de los límites tradicionales propios de la canción mediante la utilización de técnicas vanguardísticas, el programa político se encuentra atravesado por la búsqueda latinoamericanista de una “identidad” propia. Las condiciones históricas que posibilitan este tipo de aproximación entre canción y vanguardia se dan en un contexto de coerción política vivida en Uruguay y en casi toda la región iniciado a fines de la década del sesenta.

El propósito de este capítulo fue hacer evidente el cruce no sólo entre la canción y la experimentación, sino también entre la música y la política. Ciertamente es el vínculo con la política lo que le da sustento al montaje experimental de la canción con la finalidad de llegar a las masas. Esto puede advertirse también en los acalorados debates

que se dieron en las instituciones alternativas de formación musical como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, el Taller Uruguayo de Música Popular y el gremio ADEMPU, y en publicaciones como la revista *La del taller*.

La estrategia experimental vanguardista se describió a través de la propuesta de “Los que iban cantando” y otros músicos como Leo Maslíah, destacándose su vínculo con la tradición política de izquierda. La selección de dichos músicos permite también conectar esta producción con su recepción en Buenos Aires a partir de 1980, conexión que será abordada en el próximo capítulo, dedicado al campo musical porteño.

CAPITULO 4

El desarrollo de la experimentación cancionística en Buenos Aires (1980-2000)

Este capítulo da cuenta del desarrollo de la experimentación con canciones en la Argentina en las décadas de 1980 y 1990. Con la apertura política del final de la dictadura argentina se posibilita la llegada del grupo uruguayo “Los que iban cantando” en 1980 y de Leo Maslíah en 1982, considerados aquí como dos casos fundamentales para el desarrollo cancionístico en registro experimental.

Como vimos, el recorrido de la canción en Montevideo se ve alimentado desde 1977 por corrientes intelectuales de izquierda que son las que facilitan la politización de la práctica artística desde muchas de las instituciones de la época. En la Argentina este proceso también se da, aunque no bajo la forma de un movimiento compacto como el uruguayo. En el período dictatorial argentino, lo “más combativo del canto testimonial” (Kohan 1999: 658) pertenece al espacio de la música de “raíz tradicional” que se desarrolla en los años sesenta y eclosiona bajo la denominación “boom del folclore”. Muchos de sus representantes, como el caso paradigmático de Mercedes Sosa, deben exiliarse retornando al país en la década del ochenta, luego de la Guerra de Malvinas. Es también a partir de este momento que comienza a visibilizarse una nueva generación de músicos argentinos abocados a la canción.

Se presenta en este apartado la trayectoria de algunos representantes porteños de la experimentación cancionística como Carmen Baliero, Edgardo Cardozo y Alberto Muñoz, quienes se vinculan con el proyecto musical del Canto Popular, aunque con especificidades propias. El objetivo es verificar la continuidad del desarrollo cancionístico operado a partir de la experimentación con técnicas de vanguardia en Buenos Aires, en el contexto de redemocratización.

Este capítulo se divide en dos partes. La primera parte relata el impacto de la llegada a la Argentina de dos referentes del Canto Popular uruguayo: el grupo “Los que iban cantando” y Leo Masliah. La segunda parte destaca las relaciones entabladas entre Muñoz, Baliero y Cardozo, con el programa estético-ideológico desarrollado por el Canto Popular en su vertiente más experimental, con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, y con el compositor y docente Coriún Aharonián.

La recepción de “Los que iban cantando” y Leo Masliah en el campo cultural argentino

Este apartado es una crónica de la recepción histórica del Canto Popular y sus características estéticas en Buenos Aires. Desde principios de los setenta en el campo cultural argentino, al igual que en el uruguayo, se manifiesta una situación convulsionada por el fracaso del proyecto desarrollista y la irrupción de la revolución cubana. En ese momento el debate se deja escuchar a través de la consigna “liberación o dependencia” (De Diego 2007: 59) y de la discusión sobre la “confluencia entre vanguardia estética y vanguardia revolucionaria” (Warley 1993: 196-7), pero en la primera etapa de la dictadura este debate adquiere otra fisonomía desarticulándose “el

tejido social que había hecho posible la circulación de ideas y la comunicación con otros espacios” (Sarlo 1988: 101). El Ministerio de Educación y Cultura instala la llamada Operación Claridad, creando listas negras (Santos, Petruccelli y Morgade 2008; VV.AA. 2003; Invernizzi y Gociol 2007; Ulanovsky 2005; Maradei, Basso y Margiolakis 2008) con un objetivo claro de “depuración ideológica”.¹⁰⁹ Allí figuran nombres de periodistas, escritores y músicos como Mercedes Sosa, Litto Nebbia, Víctor Heredia, Nacha Guevara, Piero, María Elena Walsh, León Gieco, Horacio Guaraní, Ariel Ramírez, sospechosos de ser subversivos y de poseer “discos guerrilla” (Ciancaglini, Cardoso y Seoane 1996, 24 de marzo; Funes 2007: 429-430 y Funes 2008).

En 1978, el Ministro del Interior Albano Harguindeguy prohíbe el ingreso al país de discos provenientes del sello Egrem debido al “contenido subversivo de los fonogramas” (Pujol 2005: 84). En su catálogo se encuentran, entre otros, los músicos de la Nueva Trova Cubana como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, que logran presentarse en la Argentina en 1984. Este es un detalle significativo puesto que la música de Rodríguez será tomada por parte de la juventud como el símbolo de la lucha por la emancipación latinoamericana, haciendo circular su música de manera clandestina en casetes grabados. En ese mismo año nacen dos publicaciones paradigmáticas de la época: *Humor* dirigida por Andrés Cascioli y *Punto de Vista* dirigida por Beatriz Sarlo, que comienza a explorar “los límites de lo que podía ser discutido abierta o indirectamente en ese entonces” (John King en Sarlo 1999b: 529). Muchos periodistas de *Humor*, como Gloria Guerrero, Aquiles Fabregat y Alejandro Tarruella, son los que dan difusión al movimiento de Canto Popular uruguayo en Argentina a partir de los

¹⁰⁹ Un caso paradigmático es la quema de libros del Centro Editor de América Latina (CEAL), editorial dirigida por Boris Spivacow (Terán 2008: 297).

ochenta. Asimismo en estos años surgen las revistas juveniles conocidas como “revistas subte”, producidas por estudiantes secundarios y universitarios, rockeros, militantes políticos, etc., que facilitan también, aunque con una llegada reducida, la circulación de música prohibida como el Canto Popular uruguayo y la Nueva Trova Cubana (Guerrero 1977: 20-21). Dichas publicaciones

organizaron la venta de libros prohibidos y facilitaron la publicación de gran cantidad de poetas y narradores noveles, auspiciaron ciclos teatrales, cinematográficos, musicales; mediante la copia casera difundieron casetes con música comercialmente prohibida (la trova cubana, el nuevo canto uruguayo, etc.).

Aunque limitado, construyeron un pequeño mundo alternativo (Warley 1993: 202).

A partir de 1980 la crisis del régimen se deja sentir a través de las voces disidentes dentro y fuera del país. La “cultura de resistencia” (Terán 2008: 301) puede visibilizarse no sólo en el aporte crítico de las revistas *Punto de Vista* y *Humor*, sino también con la organización de Teatro Abierto (1980) y el boom de recitales de rock a partir de 1981 (Pujol 2005: 171-199).

En marzo de 1980, el sello discográfico La Cornamusa, dirigido por María Teresa Corral, edita en la Argentina el disco *Los que iban cantando* (E/026 C-2026). Se trata de la reedición del primer disco de la agrupación publicado por el sello Ayuí/Tacuabé en 1977. El grupo conformado por Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Luis Trochón y Carlos da Silveira presenta su disco en Buenos Aires el 24, 25 y 26 de marzo de 1980 en la sala de UTGRA (Unión de Trabajadores Gastronómicos de la República Argentina), junto a otros músicos como la intérprete de música sefardí Eleonora Noga Alberti y el grupo Ollantay de música andina. Es la primera presentación del grupo en Argentina, aunque algunos de sus integrantes como Luis Trochón ya habían realizado presentaciones solistas en la Sala Lavardén de Rosario y en la peña Tonos y Toneles de

Córdoba, conocida por ser sede de “artistas vinculados a diferentes géneros, pero que compartían la disidencia respecto a la cultura oficial” (Díaz 2009: 255). Con un público heterogéneo, la sala de UTGRA colma su capacidad para cuatrocientas personas. Para la prensa (Nasser 1980a: 62; Sin firma 1980, 24 de marzo; Kaplan 1980b; Camps 1980b, 6 de mayo: 17) el repertorio de la agrupación se caracteriza por una “fuerte raigambre popular”, la preocupación por los textos y la austeridad de la instrumentación a partir de una perspectiva contemporánea, señalándose asimismo que en la Argentina no se encuentran paralelismos con esta agrupación (Martins 1980, 10 de mayo). El artículo de Jorge Nasser (1980a: 62) publicado en *Expreso Imaginario* es el primero que describe un panorama del nuevo Canto Popular uruguayo en la Argentina.¹¹⁰ Incluso se transcribe una entrevista a Leo Maslíah, quien destaca dentro del “panorama musical latinoamericano culto” a compositores como Oscar Bazán, Eduardo Bértola, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis, Joaquín Orellana, Coriún Aharonián y Carlos da Silveira.

Esta primera presentación del grupo en UTGRA es muy significativa porque abre también el camino a otros grupos y solistas uruguayos de diversas tendencias dentro del Canto Popular, siendo interpretada más adelante como la “semilla del Canto Popular uruguayo en Buenos Aires” (Tarruella 1983a: 80). Un referente para los jóvenes uruguayos que llegan a Buenos Aires es el periodista Marcelo Pérez Cottin, quien realiza un programa radial escuchado también en el Uruguay llamado Horizonte

¹¹⁰ Con anterioridad a esta fecha se registran algunas notas marginales sobre música popular uruguaya en general o enfocadas en el rock y el candombe. La figura de Rubén Rada, que se instala en Buenos Aires, es relevada en varios artículos de revistas especializadas (Macunaíma 1977: 16; Lernoud 1979: 42-43). Hacia noviembre de 1979 Aquiles Fabregat (Villegas 1979: 47) registra una lista de uruguayos relevantes, entre los que se cuentan Rada y Yabor, que viven en Argentina. A partir de 1980 se señala la actualidad del “candombe beat” o “rock candombe” en músicos como Rada, Yabor o el grupo “Raíces” (Lernoud y Nasser 1980: 30-34; Guerrero 1981: 105). Por su parte Alberto Silva resalta el desconocimiento mutuo que existe entre los músicos argentinos y uruguayos (Silva 1981: 33). En marzo de 1982 Aquiles Fabregat publica un panorama general del Canto Popular uruguayo y sus nuevos y heterogéneos exponentes (Fabregat 1982: 45).

Cero.¹¹¹ Con trece años en el aire (1980-1993), Horizonte Cero, “que nació siendo un programa de folclore porque era lo que se podía hacer en ese momento por las prohibiciones que había” (Pérez Cottin, entrevista con la autora 20 de agosto de 2009), comienza a dar espacio a la joven generación de músicos uruguayos:

El programa acá salía por Radio Splendid, que en ese momento se escuchaba bastante en Uruguay, yo no lo sabía y claro se produjo como un espejo. (...) Me empezaron a reconocer también por mi pensamiento político, de pronto caía algún músico uruguayo acá y venía a la radio a buscarme o a traerme material (...) Era el único programa que hablaba de esta locura que estaba pasando en Uruguay y después empecé a viajar una vez por año, y me invitaron un par de veces a dar charlas allá, y me seguí vinculando con gente. Me conectaba con músicos, grababa notas, las traía y bueno, en algún momento las autoridades de la radio también me observaron porque claro, era muy sospechoso traer tanta música uruguaya (Pérez Cottin, entrevista con la autora 20 de agosto de 2009).

La segunda realización de “Los que iban cantando” en Argentina se lleva a cabo el 10 y 11 de junio en la Sala Moliere de Buenos Aires, con un programa de 21 temas (Programa “Los que iban cantando” 1980a) donde se incluye “Imaginate m’hijo” de Leo Maslíah. Sibila Camps (1980c, 13 de junio: 17) afirma que actúan frente a un público muy joven con una temática “no complaciente” y sin caer “en lamentaciones ni en propagandismos huecos” destacándose una vez más el humor y los arreglos vocales caracterizados por el juego con la reiteración de sílabas. Por su parte Jorge Nasser (1980b: 52) en su reseña del concierto destaca la novedad y la inclusión en algunos temas de “elementos espurios” como el cornetín. El 14 de junio de 1980, Bonaldi, da

¹¹¹ En este programa actúan entre otros el Cuarteto Zupay, Ollantay, Grupo Vocal 5, Alejandro del Prado, Marina Farías Gómez, Juanjo Domínguez, Jaime Torres, Oscar Alemán, Egberto Gismonti, Dino Saluzzi, MIA, Rodolfo Mederos, María Teresa Corral (del sello La Cornamusa), E. del Guercio, Spinetta, Raíces y Los que iban cantando. (Programa “Horizonte Cero” 1980/1981).

Silveira, Lazaroff y Trochón se presentan en la provincia de Santa Fe, en la Sala de Cine Arte Chaplin anunciados como “La Nueva Música Latinoamericana” (Aguirre Molina 1980, 12 de junio).

“Los que iban cantando” vuelven a la Argentina en noviembre de 1980 para interpretar su espectáculo *Juntos* auspiciado por el sello La Cornamusa en los Teatros de San Telmo (Afiche “Los que iban cantando” 1980; Programa “Los que iban cantando” 1980b). Hacia fines de octubre puede relevarse cantidad de anuncios en los diarios más importantes de Buenos Aires: *Clarín*, *La Nación*, *La Opinión*, *La Prensa*, *La Razón*, *Convicción*, revistas *Gente* y *Hurra* dando cuenta de la penetración que comienza a tener entonces el Canto Popular. Aldo Senefelder (1980: 64-5) en el diario porteño *Audio Mundo* reseña el espectáculo del grupo marcando el surgimiento de una “nueva canción rioplatense”. Describe la sencillez de la puesta en escena con una escenografía en base a cajones de cerveza y spots –que puede ser leída también como una apuesta a la austeridad y la “pobreza”, conceptos determinantes también para la escena porteña–, el uso de elementos no convencionales como botellas y tijeras, es decir, de nuevas sonoridades, sumadas a la participación activa del espectador, el uso del humor y el vínculo con géneros como la murga y el candombe.

Dentro de esta tercera visita, el grupo realiza una conferencia de prensa en el local de la Discoteca Olocco, provincia de Córdoba, para hablar de su disco. Los días 6 y 7 de diciembre se presentan en la peña Tonos y Toneles. Una vez más la prensa resalta la singularidad de la propuesta que vincula lo tradicional y lo contemporáneo y destaca que “Después de escuchar la realización de estos músicos (...) no cabe ya aceptar pretextos por parte de tantos músicos argentinos que se han quedado a mitad del camino. En Córdoba por ejemplo, no se está dando ese florecimiento creativo” (G.A. 1980, 5 de diciembre). En otra nota se señala que frente a la crisis de la música

internacional, Latinoamérica se transforma en la “fuerza renovadora” destacándose los ejemplos de Brasil en primer lugar y luego de Uruguay que “por falta de comunicación no se transmite al exterior” (Sin firma 1980, 5 de diciembre: 15).

En el año 1981 hacen dos ciclos de conciertos en Argentina. El 10 de abril tocan en la Sala Uno del Teatro IFT presentados por el programa Horizonte Cero de Marcelo Pérez Cottin, al que se suman Jorge Nacer y Néstor Muñiz (Programa “Los que iban cantando” 1981a). A fin de año vuelven los intérpretes uruguayos de la “nueva canción” (Pedro de 1981b, 10 de octubre y 1981c, 23 de octubre: 46) de la mano de Pérez Cottin y Nacer. Presentan su tercer disco *Los que iban cantando... Juntos* (Programa “Los que iban cantando” 1981b) en el Auditorio de Buenos Aires, en La Trastienda, en La Peluquería y en Tonos y Toneles de Córdoba.

Es significativo señalar que tanto Pérez Cottin como Jorge Nacer son actores importantes para la entrada del Canto Popular uruguayo en la Argentina. Pérez Cottin será el encargado, en múltiples oportunidades, de presentar a muchos de los artífices del Canto Popular, y Nacer actuará como productor musical de muchos músicos uruguayos, incluido Leo Maslíah. Para Pérez Cottin, que acompaña la producción desde la difusión y prensa de los eventos, se trata de una “forma de militancia cultural” que intenta “dar voz a todo un proceso que, acá, se estaba dando con la misma intensidad y sin embargo no se podía difundir” (Pérez Cottin, entrevista con la autora 20 de agosto de 2009). Al respecto señala el caso de Horacio Fontova “con un mensaje muy parecido” que participa además de la revista *Expreso Imaginario* (Benedetti y Graziano 2007), el grupo “La Fuente” con Coco Romero, “un grupo de militancia peronista muy fuerte” (Pérez Cottin, entrevista con la autora 20 de agosto de 2009), Alejandro del Prado que le da el primer disco de Jaime Roos y el grupo folclórico “Viracocha” entre otros.

La gacetilla de prensa del espectáculo *Los que iban cantando... Juntos* del 5 y 6 de diciembre de 1981 realizado en el Auditorio de Buenos Aires, está firmada por Pérez Cottin y Nacer. En ese relato, “Los que iban cantando” se describe como un grupo de trabajo que se “proyecta en la multiplicidad de influencias, de formas y lenguajes musicales diferentes, pero también en la apertura a la experimentación” (Pérez Cottin y Nacer 1981). Asimismo, en el afiche de la presentación en La Peluquería del 8 de diciembre se utiliza un fragmento del libro *Aquí se canta. Canto popular*, de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari (1980). Nuevamente se recurre a la idea de la convergencia de “otras músicas populares, de la tradición culta, de la vanguardia experimental (...) con nuestro propio acervo –el uruguayo, el rioplatense, el latinoamericano– dentro de la dialéctica continuidad-ruptura” para definir la “música popular uruguayana” del momento (Afiche “Los que iban cantando” 1981).

El año 1982 es el último que “Los que iban cantando” funciona como grupo. Se presentan en Buenos Aires del primero al 8 de abril en La Trastienda y el 10 de ese mismo mes en el Teatro IFT (Sin firma 1982a: 55) y luego de seis temporadas, se retiran de escena. Vuelven a presentarse en Buenos Aires recién en 1987, en el programa de canal 13 “Homenaje” conducido por Juan Carlos Mareco. Este es el puntapié para juntarse de nuevo, ya sin da Silveira que es reemplazado por Eduardo Lombardo; la iniciativa dura sólo un año, pero el grupo alcanza a realizar una gira por Santa Fé, Paraná, Rosario, Buenos Aires (en La Peluquería) y a registrar su último disco *Enloquecidamente* (Ayuí-A/E 63 K), grabado en vivo en los estudios Sondor de Montevideo (Rodríguez Barilari 1987b).

El 25 de septiembre de 1982 se presenta Leo Masliah por primera vez en Buenos Aires en un concierto colectivo organizado por la Asociación de Residentes Orientales

José Artigas (AROJA).¹¹² Se trata del “Primer Encuentro de Música Uruguaya en la Argentina” que se realiza en el Estadio Obras y reúne diversos representantes del Canto Popular uruguayo (Sin firma 1982b: 9).

En la reseña del concierto, Alejandro Tarruella señala que el recital, al cual asisten cuatro mil doscientas personas, tiene cerca de seis horas de duración. La presentación se encuentra a cargo del uruguayo Roberto Martínez Medina y el argentino Marcelo Pérez Cottin. El grupo “Rumbo” inicia el recital con su tema “Para abrir la noche”, y es seguido por Pipo Spera, el grupo “Mestizo”, Cacho Tejera, Jimmy Santos (del grupo “Raíces”), Abel García, “Canciones para no dormir la siesta”, Horacio Buscaglia, Washington Carrasco, Pocho Ferreyra, Alejandro Santos y Anselmo Grau, Beto Satragni y Rubén Rada que residen en la Argentina. Con el subtítulo “La noche de Groucho Masliah” se destaca un apartado con la reseña de la participación de Leo Masliah:

Por el costado vino apareciéndose un tipo correctísimo. Parecía el hijo charrúa de Groucho Marx, (...) Tomó la guitarra, agradeció como lo hace el profesor de música del pueblo cuando lo invitan a tocar en el club social, y cantó “Imaginate m’hijo”. (...) Cuando hizo “El concierto”, una humorada sangrienta sobre una sesión culturosa que eleva a los concurrentes hacia los altos de la sala, los estrella en los techos y los define por sus riquezas colgantes, parecía que el aplauso, las risas, el sacudimiento, no iban a terminar nunca. El profe, nada. Se fue al piano y “Superman”, pedido a gritos hasta la desesperación, salió como una puñalada. Siguiéron “La cerrajería”, “La moto” y tuvo que volver con “Agua podrida”, el colmo de los colmos. Resulta que este Groucho uruguayo no es otro que Leo

¹¹² Si bien Masliah había tenido una aparición previa a esta fecha en Buenos Aires, el músico considera este concierto colectivo como “la primera vez que estuve anunciado y pudo escucharme mucha gente” (Leo Masliah, entrevista con la autora 15 de junio de 2009).

Maslíah, una suerte de surrealista criollo, músico con formación clásica y ¡qué se yo cuántas cosas más! La obsesión y la angustia, presentes en sus canciones llenas de humor negro, piden otra, ¡otra! Fue uno de los fuertes de la noche (Tarruela 1982b: 62).

Con la presentación del grupo “Los que iban cantando” a partir de 1980 y de Leo Maslíah en el estadio Obras en 1982, se puede verificar la introducción en Buenos Aires del repertorio de canciones uruguayas que dialogan con la tradición musical contemporánea culta. Desde fines del año 1982 Leo Maslíah, de la mano de Jorge Nacer, comienza a intervenir con mucha asiduidad en el escenario musical porteño. Las apariciones de este músico, junto a las de Jorge Lazaroff y Luis Trochón como solistas con posterioridad a la disolución de “Los que iban cantando”, pueden registrarse en espacios como La Trastienda, El Ciudadano, La Casona del Conde de Palermo o La Peluquería.

En mayo de 1982 Luis Trochón se presenta en La Peluquería de San Telmo. El repertorio incluye canciones propias que conjugan poesía concreta, juegos fonéticos y teatrales, y temas de Violeta Parra, Mario Benedetti, Circe Maia y Víctor Cunha. En su concierto pueden escucharse sus canciones “No tengo palabras”, “Barbucha” y “Morocha” destacada como “un homenaje informal a su guitarra, simulando un levante, cambiando frases, mostrando su contrariedad ante el supuesto resultado adverso” (Tarruela 1982a: 53). A casi un año de su actuación Trochón vuelve a La Peluquería, en donde participa como locutor invitado Marcelo Pérez Cottin. Tarruela explica en su nota la dificultad para encasillar a este músico: “¿Se puede decir que todo su mundo es la canción? Que se las arregle Sadaic para eso”. Además destaca sobre el tema “De mi mayor consideración” que

consistió en un secreto diálogo entre él y una máquina de escribir. Todo lo que dijo fue “De mi mayor consideración” y desarregló la frase proveyéndola de distintas enunciaciones, para cerrar en una canción de cuna (Tarruella 1983b: 80).

En el mes de octubre de 1983 Jorge Lazaroff presenta su espectáculo *Dos*, basado en el diálogo entre un Lazaroff en escena y otro registrado en una pantalla:

El de celuloide hace las veces de “voz oficial” enemiga de la innovación, de ese final de voz arriba de “Jugando a la escondidas” (...). El que es actor accede luego a cantar “El rengo Zamora”, unido a la vertiente tradicional y a hacer la semblanza de un hombre de pueblo (Tarruella 1983c: 89).

En el film existe un juego entre imágenes fuera de escala en primer plano del músico, manos que juegan a las cartas con trampa, avisos publicitarios, textos informativos y canciones. Lazaroff explora, a semejanza de Trochón, el sonido de la palabra. En esta ocasión pueden escucharse sus canciones “Corriente”, “Jugando a la escondidas”, ‘El rengo Zamora’, “El corso”, “Ahí mar nomás”, “El afilador”, “Ley de probabilidades” y “De generaciones”.

En 1984 Leo Maslíah y Jorge Lazaroff estrenan su espectáculo *Irrestricto*, producido por Jorge Nacer y Oscar Gauna, en el Teatro Lasalle.¹¹³ En 1986 lo retoman con el nombre de *Recital irrestricto* y se presentan en el Teatro Santa María de Buenos Aires. El evento, con una duración de casi dos horas, se estructura con 16 temas que incluyen canciones con letra y música pero también diálogos y textos narrados. Los textos hablados son leídos “sin otro recurso que el uso de sus sonidos naturales” (Tarruella 1984: 84). Se inicia con “Estupendas ráfagas verbales de las que se desprende el concepto de presentación” de Maslíah que prepara para el clima de irreverencia y

¹¹³ Existe un registro fonográfico tomado en el Teatro Lasalle en septiembre de 1984 (Lazaroff, Jorge y Leo Maslíah. 2006. *Irrestricto*. Montevideo: Perro Andaluz Records).

“desmitificación que tuvo el recital”. Para Tarruella “el espíritu del Canto Popular brilló en una de sus variantes vanguardistas”, destacando aquí la formación de ambos junto a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis como “una suerte de ideólogos orientales que dieron nuevas respuestas a la canción popular”. En esta presentación se destaca la “crítica social” a través de la “Canción boliviana de Paul Simon” –como una réplica a la apropiación realizada por Simon de “El cóndor pasa”–, una zamba de Los Beatles, “Hoy sopa hoy”, “De generaciones”, “La cuerda” y “Faltan gatos”. Maslíah es descrito como una figura extraña dentro de la canción uruguaya debido a su “presencia escénica (la misma, exactamente, de la calle), su humor aparentemente ingenuo, su pasta de intérprete musical y sus salidas”. Por ejemplo, en su canción “El recital”

tiene la sana ocurrencia de tomar el pelo a ciertos cultores de la tradición, hacedores del *gaucho look for turisti*, para rehacer su canción “El concierto” y darles el mismo destino de tierra a quienes dicen buscar las raíces. O sea, en este caso, los bienes raíces y la consiguiente figuración social (Tarruella 1984: 84).

A finales de 1985 se edita el primer disco de Maslíah en la Argentina, el sexto en su discografía, titulado *Desconfíe del prójimo* (Melozea-RCA TLP 50.284) con la producción de Litto Nebbia. En su reseña, Aquiles Fabregat caracteriza al músico como un “uruguayo venido de la música ‘culto’ a la popular [que] no ha respetado ninguna de las normas que rigen a la canción” (Fabregat 1985: 78). El disco es una recopilación de sus cinco fonogramas anteriores y cuenta con la participación de los músicos argentinos Litto Nebbia, Bernardo Baraj, Daniel Binelli y Norberto Minichilo y los uruguayos Carlos Morales y Mariana Ingold, además del Coro Juvenil Fundación San Telmo. En 1987 Maslíah presenta en distintas salas su segundo disco porteño *Punc*, basado en una historieta del escritor Mario Levrero y producido nuevamente por Litto Nebbia y su sello Melozea (Guerrero 1987: 80). Participan en la grabación Nebbia, Minichilo,

Binelli, Ani Grunwald, Cacho Tejera, Gladys Romero y Jorge Cumbo, con quien edita en Montevideo *Leo Masliah y Jorge Cumbo en dúplex* también en 1987. Este mismo año el sello Interdisc publica en Buenos Aires, y el sello Variety lo hace en Montevideo, su disco *Buscado vivo*, un concierto grabado en vivo en Buenos Aires. Hasta el año 2000 Masliah registra más de treinta discos, nueve de los cuales se publican en sellos argentinos.

Compositores del campo porteño y el proyecto minimista

Alberto Muñoz (1951) se presenta como poeta, músico y dramaturgo, y divide su obra entre la poesía, la música y el “teatro musical” (Muñoz 2000: 35), mostrando así su voluntad de transitar por ámbitos diversos y desmarcarse de cualquier encasillamiento. Muñoz se destaca por el ejercicio de lo que él llama “dispersión”:

Entonces, en ese momento me pasaba eso, quiero decir, era poeta, hacía música, estaba rodeado de pintores y quería hacer teatro. (...) Y ahí se me apareció por primera vez un fenómeno que mantuve hasta el día de hoy, que es la dispersión. O sea, cualquier sociedad condena la dispersión, la educación condena a la dispersión. Pero yo quería ser disperso. Dejar una cosa y entrar en otra, y entrar en otra, y entrar en otra (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

Muñoz estudia violín entre los seis y trece años, momento en el cual se produce el llamado “boom del folclore”, fenómeno que lo atrae en un principio. Sin embargo, unos años más tarde, su interés se ve desplazado hacia el rock, en especial hacia Los Beatles. Muñoz destaca que la “actitud del rock”, su vestuario, “las barbas, todo eso se acercaba a lo que yo quería como modelo de mi vida” (cit. en Senno 1997: 23). Sus referentes son Antoine Muracholi, “una especie de Bob Dylan francés de la canción de

protesta en Francia” (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009) que despierta su interés por la poesía francesa, y Frank Zappa en quien observa la necesidad de expandir los límites de la canción desde el rock.

A mediados de los setenta funda junto a los hermanos Liliana y Lito Vitale la agrupación cooperativa MIA (Músicos Independientes Asociados) para la cual compone numerosos espectáculos. Esta experiencia se desarrolla entre los años 1976 y 1981 y se hace posible gracias al apoyo de Rubens “Donvi” Vitale y Esther Soto, los padres de los Vitale. Alberto Muñoz, Liliana y Lito Vitale presentan el 13 de octubre de 1974 en el Teatro Santa María de Buenos Aires *Saturno- Cantata profana*, pieza escrita por Muñoz que constituye el disparador para el inicio de MIA. A partir de ese momento comienzan a ingresar otros músicos como Daniel Curto, Juan del Barrio, Nono Belvis, Verónica Condomí, Gustavo Mozzi y Mex Urtizberea entre muchos otros. Muñoz canta, actúa, ejecuta la guitarra, la batería, el bajo y la bandurria y a la vez se encarga de escribir los textos.

La cooperativa se caracteriza por aglutinar numerosos músicos, crear espectáculos multidisciplinarios en los que sobresale lo musical, y presentar una amplia variedad de estilos que incluyen desde el “rock sinfónico” y la denominada “música progresiva” hasta el folclore. Muñoz afirma que existen dos vertientes en el grupo, la música instrumental y las canciones cantadas con letra: “todo lo que tenía que ver con letra y canto era donde yo estaba y en la instrumental estaban los otros” (entrevista con la autora 15 de julio de 2009). MIA crea también una grabadora y el sello Ciclo 3, con el que editan sus propios discos, convirtiéndose en el referente de la producción musical independiente sobre bases cooperativas en la Argentina. Incluso ayudan a generar otras experiencias similares en el interior del país, como por ejemplo el caso del grupo de rock “Redd” en Tucumán que crea su propio sello, Cavoclo (Pistocchi y Lernoud 1979:

10). Esto se refuerza con un sistema de información para el público que incluye boletines con la programación de actividades del grupo.

La discografía de la agrupación incluye cuatro discos: *Transparencias* (1976), *Mágicos Juegos del Tiempo* (1977), *Cornostipicum* (1978) y *Conciertos* (álbum triple en vivo, 1979), además de algunas reediciones con temas inéditos como el disco doble *Archivos MIA (1974-1985)* del año 2008. Los “Ciclos de conciertos” realizados en el Teatro Santa María de Buenos Aires son relevantes por combinar en los mismos el género instrumental y la canción, pero también por incluir exposiciones de dibujos y pintura en el hall central, charlas y conferencias, recitales de poesía. Al respecto Muñoz destaca que dentro de dichas “exposiciones experimentales de música” hacían “muestras de música concreta, música electroacústica, música contemporánea” (cit. en Senno 1997: 26). Con una duración de un mes, el programa de los ciclos de septiembre del año 1977 se organiza de acuerdo a los días de la semana: los martes hay conferencias, proyección de filmicos y audición de discos inéditos; los jueves, viernes y sábados el grupo se presenta en conciertos con músicos invitados que van variando de semana a semana. Para la prensa se trata de una “propuesta insólita en nuestro medio” (Kleiman 1977: 10) por la variedad de temas, formatos e invitados. Dentro de la serie de conferencias de ese año se presentan temas como “La poética en el rock” o “Qué significa progresivo”, seguidos por la proyección de “filmes de rock realizados en forma artesanal” como “Génesis en Porto Alegre” o “Stone Alliance en concierto” (Kleiman 1977: 10). En este ciclo se registra también una audición de piezas de los compositores argentinos de música electroacústica Julio Martín Viera, Carmelo Saitta y Luis María Serra.

El último proyecto grupal denominado *La compañía mágica del circo* es un emprendimiento ambicioso que se presenta en el Teatro Lasalle en agosto y septiembre de 1980.¹¹⁴ Muñoz escribe el argumento, los textos y realiza coros, además de dirigir junto a Perla Tarello la puesta en escena, mientras que Vitale se encarga de la composición, arreglos y dirección musical. Tarello afirma que en relación al montaje “el grupo siempre tuvo un aspecto teatral en sus conciertos, pero nunca nos metimos totalmente en una experiencia de este tipo” (en Lernoud 1996: 155). La obra se estructura en un guión teatral de seis actos, varias escenas, una historia y personajes divididos entre “integrantes del circo”, “integrantes de la orquesta y el coro” y el “equipo técnico”. Se incluyen indicaciones para la acción, la distribución de los personajes en la escena y los modos de emisión. En el programa del espectáculo puede leerse: “El circo ha sido desde sus principios una extraña unión entre músicos, trapecistas, hombres de sueños infinitos y señales para sostener la vida a la altura de la que no muere” (Programa “La compañía del circo mágico” 1980). El tópico del circo es significativo en la obra de Muñoz puesto que es recuperado como género en sus obras solistas posteriores en relación con la mencionada idea de “dispersión” y relación entre disciplinas en el espacio escénico.

Paralelamente a la actividad con MIA, Muñoz se recibe de psicólogo y publica sus primeros libros, *Floresta-poemas* (1979) y *Almagrosa* (1981 y 1990), que inician una extensa producción poética que se mantiene hasta la actualidad.¹¹⁵ Aquí vale señalar

¹¹⁴ Por problemas con el registro del nombre, en la presentación la obra se llama *La compañía del circo mágico. Drama para circo y orquesta de Alberto Muñoz y Lito Vitale* (Sin firma 2008 folleto CD Archivos MIA).

¹¹⁵ Pueden nombrarse entre otros *Acordeón a piano* (1984), *Terra Balestra* (1985), *Tratado de verdugos* (1989), *También los jabalíes enloquecen* (1998), *El deseo en el Pavo Real* (2000) y, luego del 2000, *Camiones* (2001), *Trenes* (2004), *Pianoforte* (2006), *El levantador de pesas and other poems* (2008). En colaboración con Eduardo Mileo y Javier Cófreces funda el grupo de poesía La epopeya, un proyecto destinado a la colaboración, edición y registro en audio de poemas. Esto ilustra la curiosidad del autor por otros aspectos de las disciplinas, dispositivos y canales de difusión. Con Mileo publica *Dos épicas* (1987)

que el interés por la poesía en Muñoz es fundamental para entender su programa estético denominado “teatro para el oído”, en el cual se vinculan el sonido y el espacio escénico de la palabra. Este concepto creado por Muñoz atraviesa toda su obra. En él se indaga sobre el espacio de las palabras, la relación orgánica entre música y texto puesto que “no es lo mismo una palabra escrita que una palabra viajando sonoramente de una boca a un oído. (...) No cualquier texto o poema resiste ser atravesado o intervenido por una melodía. Uno debe estar atento al sonido y a la construcción de las oraciones” (cit. Muñoz en Sin firma 1992, 15 de mayo: 13). En el “teatro para el oído” confluyen la escena, el discurso hablado, la poesía, la plástica y la música para “escuchar con los ojos o ver con los oídos”, es decir que “todo se pone en función de lo que se va a escuchar” (cit. Muñoz en Di Lorenzo 2000: 6). Lo que se logra finalmente es “montar un espacio escénico no para la representación visual del objeto, sino para su representación auditiva” (cit. Muñoz en Di Lorenzo 2000: 6).

El proyecto de MIA llega a su fin a comienzos de los ochenta y se transforma en el Centro de Cultura Independiente (CECI). Muñoz continúa en actividad con un dúo con Liliana Vitale hasta finales de los ochenta. En ese período el compositor se encuentra con algunos de los referentes de la nueva generación uruguaya de músicos como Jorge Lazaroff, Luis Trochón y Leo Masliah en un viaje que realiza a Montevideo. Muñoz señala: “me conecto con los uruguayos, porque entendía que los uruguayos estaban buscando lo mismo” (entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

Al primero que conoce es a Jorge Lazaroff:

y *Misa negra* (1992); y con Javier Cófreces *Venecia Negra* (2003) y *Canción de amor vegetal* (2006). El libro *Venecia Negra* es una suma de textos con distintos estatutos en el que intervienen registros como lo escrito y la imagen, además de diversos géneros en textos de ficción, de los propios autores y de otros, comentarios, glosas, coplas, canciones e inventarios. Es significativo destacar también su libro *Pianoforte*, grabado también en audio (*Código Morse*, Lantower argentina, 2004), donde escribe acerca de la música y a la manera de una “partitura musical”. Esto forma parte del programa creativo de Muñoz y se vincula con la práctica de la “dispersión” y la creación de obras registradas en distintos soportes, dispositivos, canales, siempre desde un mismo núcleo.

Yo voy a Uruguay, me habían hablado de Lazaroff, y lo fui a ver y dije: “Este es mi compañero, éste está más loco que yo”. Me acerqué, le hablé, nos hicimos amigos, nos carteábamos en ese momento y me envía una carta otro músico que se llama Trochón invitándome a hacer un recital en Montevideo, con él. Entonces, acepto y voy, (...) es que me iba enamorando diciendo “¡Estos son mis compañeros!”. Mis compañeros son uruguayos. (...) Y en un momento hicimos en un boliche un recital, todos juntos. Masliah, Trochón, Lazaroff y yo (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

En el año 1983 un grupo de uruguayos liderados por Trochón, organiza el primer Taller Latinoamericano de Música Popular en Montevideo. Muñoz participa de ese taller con la charla “El espacio medio: reflexiones sobre la pedagogía” y del segundo TLAMP en julio de 1984, en Rosario (Argentina) con su charla “Hacer lo que a uno se le canta”. En ambos también presenta sus canciones en conciertos junto a Gustavo Mozzi donde utiliza “pasos de teleteatro, música en imágenes de las persecuciones, mezclas rítmicas donde la ironía trasciende lo pasatista” (Tarruella 1983d: 90). La participación en los Talleres profundiza aun más el vínculo que hay entre ellos y en el año 1985 estrena junto a Luis Trochón, el espectáculo “La mujer sin cabeza” en el teatro Alianza Francesa de Montevideo.¹¹⁶ Trochón y Muñoz comparten el interés por la palabra como sonido en la canción, pero también por el espacio escénico generado por la música. El periodista uruguayo Elbio Rodríguez Barilari señala que se trata de un espectáculo cuidadosamente estructurado en donde prevalece la unión entre teatro, música y poesía. Destaca la utilización de estructuras mínimas y reiterativas en el discurso obsesivo de Trochón, y el humor y el desdoblamiento en distintos personajes de Muñoz, resaltando la “intransigencia –en el plano estrictamente musical– (...), de no

¹¹⁶ En 1996 ambos vuelven a estrenar una obra en Montevideo titulada *Todos somos Gardel*.

apegarse a las fórmulas tradicionales de canción popular” (Rodríguez Barilari 1985b, septiembre: 21). “La mujer sin cabeza” se organiza en base a canciones que se desvían de la convención al no sostener ningún argumento, además Muñoz afirma: “teníamos una apariencia física en escena media fantasmagórica, estábamos todos pintados y con unas payas negras (...). Era muy agresivo lo que sucedía en el escenario, a través de las canciones solamente” (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009). El espectáculo se interrumpe por una amenaza de bomba en la sala y a partir de ese momento Muñoz deja de viajar a Montevideo, encarando su proyecto musical solista.

Como solista edita cinco discos, en los que sobresale un pensamiento musical basado en la poesía, la puesta en escena de obras musicales y el radioteatro. Su discografía incluye *El Gran Pez Americano* (1987), *Lo que sale una trompeta* (1989), *Misa negra* (1991), *Los últimos días de Johnny Weissmuller* (1996) y *La pasión según los hipopótamos* (1998).¹¹⁷ Muñoz afirma:

pude producir las canciones que yo quería hacer, que eran canciones raras, muy raras. Yo buscaba algo con las canciones, tenía una intención experimental con las canciones que me gustaba y ese es el punto de relación con los uruguayos (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

En este sentido Leo Masliah también resalta en reiteradas ocasiones su vínculo con la experimentación y el pensamiento cancionístico de Muñoz:

El músico argentino Alberto Muñoz, con quien tengo muchas afinidades, empleó una expresión para definir lo que él y yo hacíamos. Él no se dedica a hacer “canciones”; son cosas tremendamente originales que pueden durar diez o quince minutos; de repente canta o deja de tocar y habla, interpreta diálogos consigo

¹¹⁷ Después del 2000 graba el radioteatro *La marca de Caín* (2006), una “obra radiofónica en dos partes” que sigue la lógica del “teatro para el Oído”, presentada como un “texto sonoro, una partitura donde las palabras intervienen rítmica y melódicamente en boca de sus personajes” (Folleto CD *Abel cazador de Caín*).

mismo, cambia de voz, representa a distintos personajes (...) Es un tipo muy removedor. Bueno, él dijo que nosotros interveníamos la canción. Como que utilizábamos la forma canción, o tomábamos esa referencia para romperla en pedacitos y armarla de otra manera (...) Lo importante es que hay una propuesta de creación de formas muy diferentes de las tradicionales (cit. Masliah en Siscar 1987: 92).

Además agrega que ambos coinciden en la voluntad de desviar la canción de su forma tradicional por “el hecho de tener formatos muy libres”, haciendo que “por momentos no sean específicamente canciones” (Masliah cit. en Marchetti 1998: 38). Al respecto Masliah agrega un detalle que también comparte con su par argentino en la práctica de la “dispersión”: “Hay veces que tengo ganas de decir una cosa teatral y otras veces en canción, no puedo decir que soy una cosa más que la otra. Y te digo más: para mí las obras de teatro no son obras ni las canciones canciones” (cit. en Sin firma 1987, 26 de septiembre: 8).

Al respecto Claudio Korembliit reseña una historia de relaciones entre Alberto Muñoz, Jorge Lazaroff y el brasileño Arrigo Barnabé.¹¹⁸ El periodista señala que, a mediados de los ochenta, “tomaban a la canción como materia moldeable para su trabajo experimental y creaban una música sorprendente e innovadora. Por esos años Lazaroff se preparaba para pasar algunas temporadas en ciertos reductos de San Telmo con “Los que iban cantando” (...), Muñoz deslumbraba con *El gran pez americano* y Arrigo esquivaba tomates” (Korembliit 1996: 37).

¹¹⁸ Con quien Muñoz compone la ópera *El Hombre de los Cocodrilos* que se estrena en San Pablo (2001) y en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (2003). Barnabé señala que el punto de contacto entre ambos fue justamente la noción de Muñoz de “teatro para el oído”. El músico brasileño se caracteriza por vincular “la música popular urbana y la música erudita moderna y contemporánea” (Programa *O Homem dos Crocodilos* 2003), además en ambos “el humor es la forma de una exploración idiomática y estética” (Monjeau 2004a: 37).

Para Muñoz la experimentación con la canción ocurre tanto a partir de la palabra en tanto producción sonora como desde la música:

la canción es un universo muy complejo, porque no es verdad que sea música y letra. (...) La canción es un cuerpo orgánico que tiene vida, que tiene tensiones, que tiene fugas, que tiene descomposiciones, que tiene silencios, que tiene matices. Yo siempre he trabajado buscando ahí adentro, forzando las cosas (...). Las canciones no tienen por qué durar tres minutos o cuatro, las canciones pueden durar una hora. (...) Se trabaja muy poco con el silencio (...) habría que ampliar la investigación tímbrica, la investigación de la palabra, la palabra como sonido solamente, la palabra siempre tiene una sonoridad, y a veces eso no está contemplado, entonces la música tiene una sonoridad que no tienen las palabras. Es como si fueran puestas arriba de una melodía. Trabajar más ese campo, un campo más experimental, en todos los sentidos (...) (cit. en Senno 1997: 27).

Asimismo el músico destaca la necesidad de explorar la canción en relación al tiempo:

Uno debería preguntarse por qué las canciones deben durar tres minutos y medio, por qué tienen que tener un estribillo, no 17. Por qué, por ejemplo, no hay microcanciones (...) que duran segundos, lo máximo un minuto. Ahí el tiempo está trabajando de otra manera (cit. en Sin firma 1990, 11 de mayo: 23).

Este tipo de forzamiento con el tiempo de la canción puede escucharse en el tema “El gran pez americano” del disco homónimo, que tiene una duración de diez minutos. El músico asume que “en general las canciones las he trabajado mucho en relación al tiempo; mis canciones son muy largas” (cit. en Senno 1997: 23). En este caso se trata de la narración de una historia sobre circos (uno criollo y el otro

americano) que actúan en el mismo momento, con personajes que realiza el propio Muñoz:

Yo me banqué estar en el Festival de Cosquín con mi compañero Daniel Russo haciendo “El gran pez americano”, que duraba como diez minutos. (...) fue una experiencia increíble porque, como si te dijera el 70 % de Cosquín me quería matar, pero había un 30 % que no. (...) Esa canción cuando empieza, empieza en inglés, pero un inglés que no existe (...). En un festival de folclore... (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009).

En *El gran pez americano* Muñoz utiliza diversos géneros como el grotesco, el circo y el sainete, que luego desbordan también hacia el radioteatro, muchas veces a través de personajes, porque “quería contar historias en las canciones que funcionaran como pequeñas óperas. Por eso yo cantaba haciendo personajes, y cambiando las voces” (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009). La elección de un género como la canción ocurre debido a que ésta “tenía una posibilidad comunicativa muy alta, que en el teatro era muy costoso. En la poesía yo buscaba otras cosas distintas, y la canción tenía una inmediatez con la gente muy importante” (Muñoz, entrevista con la autora 15 de julio de 2009). El segundo disco, *Lo que sale una trompeta* (1989), se realiza con un dispositivo de radioteatro que prescinde de las canciones y de la puesta en escena de un espectáculo, justamente “está concebido para que esta obra sea escuchada, no para que sea vista”. Se trata de una “obra fónica” con una narración con personajes “arquetípicos” como puede serlo “una familia tipo clase media”, pero que “en su resultado final resulta un hecho poético” (cit. Muñoz en Sin firma 1990, 11 de mayo: 22-23). Este disco, en el que canta como invitada Carmen Baliero, se edita dentro del grupo de poesía “La Epopeya”, proyecto que Muñoz comparte con los poetas Eduardo Mileo y Javier Cófreces y está dedicado a Jorge Lazaroff. Muñoz comenta que el disco

Tiene también que ver con una necesidad de pasarle la pelota a muchos compañeros míos, que han trabajado y que trabajan en una línea estética más o menos similar, (...) fundamentalmente los uruguayos: Lazaroff, Leo Masliah, Otto Shoenfeld, mis compañeros “de afuera” (cit. en Sin firma 1990, 11 de mayo: 23).

El 13 de septiembre de 1991 Muñoz presenta *Misa Negra* en el teatro Babilonia, una obra músico-teatral que requiere nuevamente de la acción en un escenario. La grabación de este fonograma, integrado sólo por las canciones del espectáculo, es una continuidad de la búsqueda sonoro-poética desarrollada con su “teatro para el oído”. En el folleto del CD se agradece entre otros a Carmen Baliero y Luis Trochón, dejando claras las referencias musicales del compositor. *Los últimos días de Johnny Weissmuller* (1996) sigue la misma lógica del espectáculo en vivo continuado por un fonograma junto a la “Orquesta El Destino”, con la cual realiza también el disco *La pasión según los hipopótamos* (1998). Se trata de canciones o “pequeñas piezas de teatro musical” en donde “el espacio auditivo es el único escenario. La música y los textos permiten que los personajes transcurran imaginariamente a la luz del sonido y la palabra. Cada pieza es independiente de la otra y todas intentan un *teatro para el oído*” (folleto CD *Los últimos días de Johnny Weissmuller* 2006). En el registro se anuncian las citas de Miles Davies, Dizzy Gillespie, Manuel de Falla, Heidi, J. C. Cobián, Ariel Ramírez y Julieta Szewach, y entre los agradecimientos se encuentra el nombre de los uruguayos Leo Masliah y Luis Trochón y del brasileño Arrigo Barnabé.

Carmen Baliero (1962) y Edgardo Cardozo (1964) forman parte de una nueva generación de músicos que se interesa por la experimentación con la canción en Buenos Aires. La influencia de Coriún Aharonián y el movimiento del Canto Popular uruguayo están presentes en parte de su producción. Cardozo destaca que “todo comenzó con los uruguayos”: primero fue la audición de Leo Masliah y después, en el año 1987, el

espectáculo de “Los que iban cantando” en La Peluquería, junto a Carmen Baliero (Cardozo, entrevista con la autora 16 de junio de 2009). El músico afirma que

Quien me rescató para lo que hago ahora fue el maestro uruguayo Coriún Aharonián, con quien en el ‘94 y ‘95 hice talleres de análisis y composición. (...) y aquí estoy. Sin ser de ningún palo. No militar en ningún género te deja medio perdido frente a las bateas de las disquerías, pero me deja libre para hacer lo que quiero: boleros, tangos y componer canciones (cit. en Senanes 2000: 8).

Cardozo señala haber escuchado en un principio la música de Palito Ortega y Sandro para llegar luego a Los Beatles y al rock nacional. Participa en varias bandas de rock llegando a acompañar como guitarrista en 1979 a Billy Cafaro en una fiesta en Chacarita Juniors (Senanes 2000: 5). Estudia guitarra con Eduardo Criscuolo y en 1985 se presenta, junto al percusionista Alejandro Oliva (1961), en el Tantanakuy. Ambos participan en “La Banda Andina” con el folclorista Jorge Cumbo, dedicándose de lleno a la “proyección folklórica” (Senanes 2000: 8). En 1987 entra al cuarteto de Manolo Juárez y a fines de los ochenta estrena junto a Alejandro Oliva y el actor Luis Herrera el “recital de música con estructura teatral” (Pinho 1991, 5 de mayo: 4) titulado “Negro el 13”. Entre los años 1989 y 1999 forma parte, como actor y director musical, del grupo de teatro experimental “La Pista 4” junto a Luis Ziembsky, Gabriel Correa y Luis Herrera. En el año 1999 funda el BUE Trío conformado por dos guitarras y un bajo con el que graba en 2000 su primer disco solista de canciones *Años después* (BAM-Epsa 17152).¹¹⁹

¹¹⁹ Luego del año 2000 edita otros discos: con su grupo “Puente Celeste” (*Pasando el mar*, 2002; *Mañana domingo*, 2004; y *Canciones*, 2009); con el compositor y guitarrista folclórico Juan Quintero (*Amigo*, 2007) y como acompañante de Cristina Banegas (*La criollez*, 2003) y Nelly Prince (*Tarde*, 2007).

La compositora y pianista Carmen Baliero divide su producción musical en tres categorías: “canciones”, música “experimental” y música para “teatro y cine”.¹²⁰ Sus padres, los arquitectos Horacio Baliero y Carmen Córdova –hija del intelectual comunista y periodista en la guerra civil española Cayetano Córdova Iturburu y prima del Che Guevara– forman parte del movimiento moderno en Argentina a través de la “Organización de Arquitectura Moderna” (OAM). La OAM se integra también por Francisco Bullrich, Eduardo Polledo, Alicia Cazzaniga, Jorge Goldemberg, Jorge Grisetti, Juan Manuel Borthagaray, Alberto Casares y Gerardo Clusellas. Dentro de este círculo se funda en 1951 la revista *Nueva Visión* dirigida primero por Tomás Maldonado y luego por Jorge Grisetti. Ciertamente uno de los objetivos de *Nueva Visión* es “propiciar la síntesis de todas las artes en un sentido de objetividad y funcionalidad” (*Nueva Visión* 1951, cit. en Lucena 2011: 94), como “un espacio de acción conjunta” (García 2011: 178) con otras disciplinas como la música, la danza y la pintura. Vinculados a este grupo se encuentran otros artistas e intelectuales como Alfredo Hlito, Edgar Bayley y la Agrupación Nueva Música dirigida por Juan Carlos Paz, de la que también participan Francisco Kröpfl y Mauricio Kagel.¹²¹ La compositora recuerda haber conocido al grupo de pintura Nueva Figuración conformado por Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira y Jorge de la Vega –quien había compuesto la canción “El gusanito” que circulaba en ámbitos universitarios desde la década del sesenta.¹²² Baliero señala además que en la variada discoteca de su padre convivían el

¹²⁰ Cf. su página web <http://www.carmenbaliero.com.ar> (Cons. Enero de 2011). En su currículum vitae puede leerse “Trabaja en el terreno de la música experimental, popular y música para teatro y cine” (Baliero 2011, CV).

¹²¹ Juan Carlos Paz funda la Agrupación Nueva Música como una institución dedicada a difundir el repertorio de vanguardia y señala que “(...) a partir de 1937, la Agrupación Nueva Música amplió esa labor de creación y de divulgación, introduciendo el atonalismo, el dodecafonismo, la escritura atemática, la técnica serial y luego la música electrónica en nuestro medio (...)” (Paz 1971: 492-493).

¹²² De la Vega en 1967 representa los “años del *pop-art*, de *hippies*, del *Black Power* y de resistencia a la guerra de Vietnam y de la revalorización de los medios de comunicación y de la gravitación

jazz, la música contemporánea especialmente el expresionismo alemán, la música brasileña, el rock nacional y el tango (Baliero, entrevista con la autora 30 de mayo de 2008).

La impronta política y vanguardista del abuelo Córdova Iturburu es de gran importancia para Baliero que en la adolescencia forma parte del Partido Comunista, pero más adelante y todavía bajo el régimen militar, se vincula con la Liga Argentina por los Derechos del Hombre.¹²³ Desde allí promueve en reiteradas ocasiones la firma de petitorios por la liberación de los presos políticos y gremiales y por la publicación de las listas de desaparecidos. La compositora comienza sus estudios musicales en el Collegium Musicum y los continúa con la cantante de música contemporánea Lucía Maranca y luego con las pianistas Diana Schneider y Celia Bronstein. Con Maranca también estudia piano y se vincula con los compositores de la Agrupación Nueva Música llegando incluso a tocar en los conciertos organizados por la institución; un ejemplo es su participación en agosto de 1982 como pianista en el “Homenaje de los jóvenes a Juan Carlos Paz” por el décimo aniversario de su muerte, realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes. En este homenaje precedido por las palabras de Lucía Maranca y Francisco Kröpfl, Baliero interpreta las tres piezas *Pampeana*, *Bailecito* y *6 Variaciones sobre un tema fácil* (Programa “Homenaje...” 1982; Picchi 1982, 10 de agosto; Sin firma 1982c, 10 de septiembre: 3). La compositora afirma así que su

revolucionaria de la tecnología, años de Marcuse y McLuhan” (Noé 2010). Para Sergio Pujol “El gusanito” fue “la canción del Di Tella puertas afuera, el intento más divertido y a la vez más serio de desbordar el ámbito de una élite para impactar en el mundo de los medios” (Pujol 2003: 233). Puede verificarse el vínculo intergeneracional en una de las primeras canciones de Carmen Baliero “Homenaje al gusanito” (inérita) y en el fonograma de Leo Maslíah *Jorge de la Vega x Leo Maslíah* del 2009 (Epsa music, 1124-02). El mismo Maslíah señala en el programa de mano: “Después de mi primera presentación “oficial” cantando canciones en público, en Montevideo, en septiembre de 1978, un crítico de un diario (creo que Henry Segura) dijo que mis canciones estaban emparentadas con las de Jorge De la Vega. Yo no supe quién era ése hasta seis o siete años después, cuando en Buenos Aires Carmen Baliero me grabó un casete con el disco *El gusanito en persona*. (...)” (Programa “Raras partituras V. Jorge de la Vega x Leo Maslíah”. 29 y 30 de septiembre de 2009).

¹²³ Fundada en 1937 por el diario *Crítica*.

primera conexión con la música comienza a través de la música culta contemporánea: “tocaba Honegger, Satie, Schönberg, (...) estaba acostumbrada a lo atonal, esa era mi referencia” (Baliero, entrevista con la autora 8 de noviembre de 2000). Paralelamente conoce también la música de João Gilberto, Chico Buarque, George Brassens y Bola de Nieve, y comienza a escribir canciones.

En 1984 asiste al segundo Taller Latinoamericano de Música Popular en Rosario. Allí se vincula con Coriún Aharonián y la joven generación de cancionistas uruguayos. Ese año se presentan seminarios y talleres de análisis del Canto Popular uruguayo, del “canto urbano chileno”, un panorama de la música popular brasileña y de la música popular uruguaya en el exilio, pero también sonorización, física del sonido y composición de canciones e incluso el taller “composición de vanguardia” dictado por Oscar Bazán. Según el periodista Guillermo Pintos el taller de Bazán logra a través de un marco conceptual basado en distintas técnicas compositivas “de la música culta contemporánea”, identificar “a los participantes de las más diversas extracciones musicales y nacionales” (Pintos 1984, 2 de agosto: 2). En los conciertos coinciden alumnos y profesores, entre ellos Payo Grondona, Manolo Juárez, Chango Farías Gómez, Fito Páez, Alberto Muñoz, Rubén Olivera, Gustavo Mozzi, Emilio del Guercio, Luis Trochón, Daniel Viglietti y Liliana Herrero (Sin firma 1984a: 2-3). En 1985 Baliero –anunciada junto a Roxana Kreimer, Litto Nebbia y otros argentinos en el diario *La Razón* (Sin firma 1985e, 19 de noviembre)– participa del tercer TLAMP en Río de Janeiro. En esa oportunidad se presentan los paneles “Compromiso ético y estético del trabajador cultural” del cantante chileno Ismael Durán y “Música y Política” con Chico Buarque, Leo Maslíah y Liliana Vitale entre otros, además de seminarios y charlas – como “Introducción a la etnomusicología”, “Producción musical”, “Taller de textos” “Composición: música popular y ‘culto’” o “teatro musical”– y conciertos entre los que

participan los uruguayos Leo Maslíah, Jorge Lazaroff, Mariana Ingold y Esteban Klisich, los brasileños Luis Tatit, Jards Macalé y los argentinos Litto Nebbia, Jorge Fandermole, Liliana Vitale y Héctor Benedictis (Salton 1987). A partir de ese encuentro Baliero publica un reportaje a Nebbia en la revista *Mediante* en el que pueden advertirse las inquietudes desplegadas por este proyecto estético-ideológico ligado a la canción. Entre sus preguntas se destacan el interés por la definición de “música popular”, su lugar en la industria cultural y en “el sistema”, su relación con la ideología y el “compromiso” y su distinción respecto de la “llamada [música] culta”; al respecto Nebbia señala que “no existe ninguna diferencia [entre la “música popular” y la “cultura”]. Es sólo una lucha de clases antiquísima que llega hasta a dividir el arte que surge (...) naturalmente entre los hombres” (cit. en Baliero c. 1985: 16).

Finalmente en 1986 Baliero participa del XIV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Uruguay. Colaboran como profesores en esta edición los músicos uruguayos Jorge Lazaroff, Leo Maslíah, Rubén Olivera, Carlos da Silveira y Luis Trochón, y los brasileños Guilherme de Alencar Pinto y Tato Taborda, todos de la nueva generación de músicos. Se agregan como conferencistas los músicos uruguayos Braulio López, Jaime Roos y Elbio Rodríguez Barilari.

En esta oportunidad se destacan tópicos como las técnicas electroacústicas en la música contemporánea culta, pero también la composición de canciones, una reflexión sobre la “canción política” y un panorama sobre la música en Uruguay, entre otras cuestiones. Baliero destaca esta experiencia porque

era la primera vez que escuchaba analizar y tomar seriamente la música popular como un material no solamente de estudio sino de discusión, donde la relación entre la técnica y la ideología, la relación entre los medios, la crítica y la música

popular, se tomaba en cuenta (Baliero, entrevista con la autora 1 de octubre de 2010).

Esta postura ideológica permite que dentro de los CLAMC y TLAMP coincidan distintos géneros musicales. Se acepta entonces la convivencia de técnicas contemporáneas cultas y la composición de canciones desde una postura claramente abierta y comprometida con una reflexión política sobre la sociedad. En este sentido, dentro del programa de los CLAMC de 1986 pueden verificarse variadas audiciones con obras de Gerardo Gandini, Leo Brouwer, Conrado Silva y Ariel Martínez, obras de teatro musical de Dieter Schnebel quien participa de esta edición,¹²⁴ Graciela Paraskevaídis, Helmut Lachenmann, John Cage, Henry Cowell o un “Homenaje a Silvestre Revueltas”. Asimismo también se destacan los conciertos de “Música popular uruguayo joven” con canciones de Mauricio Ubal, Rubén Olivera, Daniel Magnone, Jorge Lazaroff, Fernando Cabrera, Luis Trochón, Leo Masliah, muchos de los cuales participan también de la audición de música contemporánea culta “Veinte años del Núcleo Música Nueva de Montevideo”.

Paralelamente Carmen Baliero asiste a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata (1982-1990), para estudiar la carrera de Composición. Allí

¹²⁴ Graciela Paraskevaídis realiza una entrevista al compositor alemán que, bajo la herencia del movimiento del mayo francés, destaca nuevos caminos para la música del “hombre nuevo” a través del trabajo musical con músicos no profesionales y “concibiendo la música misma de tal manera que fuera accesible para cualquier escucha de música tradicional” (Paraskevaídis 1986, 21 de marzo: 3). Asimismo se demuestra sorprendido por la audición de obras de los músicos uruguayos Fernando Cabrera, Luis Trochón y Leo Masliah, y “Construção / Deus lhe pague” de Chico Buarque, ante las cuales señala “¿Y esto, para ustedes, es música popular?!” (Paraskevaídis 1986, 21 de marzo: 1). En esta oportunidad Baliero es admitida para tomar clases de composición con Schnebel por su obra “¿Tango?” (agosto 1985) destacada, según la compositora, por Coriún Aharonián por tres elementos: el título interrogativo, por interactuar con elementos tanguísticos y contener un ostinato de alturas reiterativas. Esos elementos se encuentran presentes también en la propia obra de Aharonián *¿Y ahora?* (1984). En el artículo de Eduardo Herrera dedicado al análisis de parte de la producción de Aharonián puede leerse la cita del compositor en el folleto del disco monográfico *Los cadáveres: 9 composiciones* (Montevideo: Tacuabé-Serie Música Nueva T/E 35 CD, 2001) que se utilizan “tres citas no estáticas (e interactuantes) de gestos musicales tangueros y milongueros” (cit. Aharonián en Herrera 2005: 41) y esto está en íntima relación con la propuesta de Baliero en 1985.

conoce a muchos compositores que la influyen, entre ellos Sergio Hualpa (1941-1990) y Mariano Etkin (1943), ambos interesados en ese momento, por la problemática identitaria latinoamericana.¹²⁵ Sergio Hualpa funda y dirige desde 1986 hasta su muerte el “Grupo Estudio Contemporáneo”, conformado por estudiantes de la Universidad y dedicado a la difusión de música contemporánea argentina e internacional. En 1987 Baliero estrena, en el Salón Dorado del Teatro Colón, su obra *¿Y los enanitos?* compuesta para dicho grupo. En estos años la compositora estrena varias piezas que pertenecen a su producción contemporánea de tradición clásica, entre ellas pueden nombrarse: *Lavueltamanzana* (para piano) –estrenada en 1988 en el Teatro Argentino de La Plata–, *El final* (para piano a cuatro manos) –presentada en 1989 en el Museo Fernández Blanco–, *Osvaldo y Sonata* –interpretada por Adriana de los Santos en la Sociedad Rural Argentina en 1992–, y *Maquinarias* (para piano y dos operarios) –estrenada en la sala Casacuberta del Teatro General San Martín en 1993.

Desde mediados de los ochenta Baliero incursiona también en la música popular con su grupo “La Puerta” –conformado por Elizabeth Magazian (flauta) y Juan Cristóbal Tenconi (violín y viola)– con quienes presenta sus canciones. La compositora señala que en esa época “fluctuaba, cosa que hoy sigo haciendo, entre la música contemporánea y la música popular” (Panozzo 1989, 27 de septiembre: 21).

En 1984 se presentan en el estadio Obras en su primera visita a la Argentina los representantes de la Nueva Trova Cubana, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, llenando el estadio ocho noches seguidas (Ramos y Lejbowicz 1991: 84). En este mismo año se

¹²⁵ De hecho Etkin participa de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) en su primera (1971) y tercera (1974) ediciones. Allí dicta los siguientes seminarios: “Posibilidades y perspectivas del músico en Latinoamérica”, “Nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales” (1971) y “Charles Ives”, “Pedagogía”, “Pedagogía: realizaciones colectivas”, “Música y Cine” (1974), experiencia que registra en su artículo de 1972 “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina” (Etkin 1972: 12). En la década del ochenta escribe otros artículos en relación a esta temática: cf. Etkin 1983 y 1989.

edita el controvertido artículo de Jorge Lazaroff titulado “¿?”, que es determinante también para la joven generación porteña que ha vivido la censura de la dictadura. De hecho el artículo se reproduce no sólo en la publicación del proyecto latinoamericanista de los TLAMP, la revista *La del taller*, sino también en otras publicaciones como la revista argentina *Mediante* (Lazaroff c. 1985: 22-24).¹²⁶ En su texto Lazaroff hace una crítica en términos estéticos de la Nueva Trova Cubana, concretamente de la música de Silvio Rodríguez.¹²⁷ Tanto Rodríguez como Joan Manuel Serrat y Mercedes Sosa, representan para esta generación un símbolo de la “resistencia cultural” en la dictadura (Pujol 2005: 209).¹²⁸ Sin embargo Lazaroff señala el desfase entre el programa político y el estético en la Nueva Trova Cubana, lo que lo lleva a afirmar que Rodríguez pertenece, en términos armónicos, a la revolución francesa del siglo XVIII. Edgardo Cardozo destaca que la lectura de este texto es muy significativa para el cambio en su manera de posicionarse frente a la composición de canciones, que lo obliga en ese momento a distanciarse del pensamiento “toco y canto de corazón” (Cardozo, entrevista con la autora 16 de junio de 2009), a lo que Baliero agrega que

a la música se le pedía un lugar de resistencia didáctica, en la cual lo estético no tenía mayor importancia, lo que importaba era que tuviese una postura clara. (...) Por eso la frase de Lazaroff fue básica. (...) Fue revelador, entonces, escuchar hablar de la emancipación armónica, no a Schönberg, sino a un músico popular uruguayo (Baliero, entrevista con la autora 1 de octubre de 2010).

¹²⁶ Este artículo es reproducido también en diversas publicaciones uruguayas como el diario *Asamblea* (1984, 6 de diciembre) y en *La Tuba* n° 1 (VV.AA. 1989, diciembre: 42-45), revista editada por el Taller Uruguayo de Música Popular TUMP.

¹²⁷ Leo Maslíah edita su canción “Unicornio” en 1986 en el disco *Leo Maslíah en español*. La hace una crítica humorística del significado de la conocida canción de Rodríguez “Unicornio” editada en 1982 y de la utopía encarnada por canción latinoamericana en general.

¹²⁸ En su retorno del exilio, Mercedes Sosa se presenta en el Teatro Ópera en febrero de 1982. Dentro de su repertorio incluye “Años” de Pablo Milanés y “Sueño con serpientes” de Silvio Rodríguez, prohibidos por Harguindeguy (Pujol 2005: 209-210).

La Argentina de la redemocratización se presenta como un espacio de ebullición y apertura. En este período se estimula el desarrollo de espacios culturales oficiales que convocan a los jóvenes como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, inaugurado en 1983¹²⁹ y conocido actualmente como Centro Cultural Recoleta, y el Centro Cultural Ricardo Rojas. En este último, abierto en 1984, Baliero será directora musical unos años más tarde. Asimismo se crean otros lugares alternativos como el Bar Einstein en 1982 que es relevado por Cemento y el Parakultural que surge en 1986, con dirección de Omar Viola. Se trata de un “centro cultural” que se dirige a “bucear en lo no convencional” (Ricciardi 1992, 3 de junio: 21) donde conviven distintas disciplinas como la música, la poesía y el teatro –con “Las Gambas al Ajillo”, Vivi Tellas, “Los Melli”, Humberto Tortonese, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta. En 1990 termina esta primera etapa del Parakultural, reabriendo al año siguiente como Parakultural New Border hasta 1995. Leo Maslíah escribe una nota para la revista *Crisis* en 1987¹³⁰ describiendo el Parakultural como el espacio que representa el movimiento “underground” porteño, en el que se destaca el “bailarín-mimo-actor-y nada de esto-y

¹²⁹ Dirigido en sus inicios por Osvaldo Giesso, coordinador de los Teatros de San Telmo como proyecto aglutinante de artistas desde inicios de los setenta. La idea pluralista del CCCBA fue construir un “espacio dinámico de atracción para las producciones estéticas más diversas y actuales y en un lugar de convocatoria para la participación y concurrencia masiva del público” (Usubiaga 2012: 192).

¹³⁰ Se trata de la tercera época de la revista *Crisis* (octubre 1987 a diciembre 1989), las etapas previas son mayo 1973 a agosto 1976 y abril 1986 a abril 1987 (Salvador, Gover de Nasatsky y Ardissonne 1996: 62; Otero, 1990: 216). El staff de la tercera época, luego de la muerte de su antiguo director ejecutivo Federico Vogelius, se constituye por José Luis Díaz Colodrero (director general), Eduardo Jozami (director editorial), Carlos María Domínguez (director periodístico) y Eduardo Galeano y Aníbal Ford (asesores). Es necesario destacar que dicha revista, cuyo director editorial fue desde sus inicios el uruguayo Eduardo Galeano, se postula en la década del setenta como parte del proyecto político y cultural latinoamerista donde conviven la vanguardia estética y el compromiso social. Desde sus páginas se asume como un “vehículo de difusión y conquista de una identidad cultural nacional y latinoamericana que quiere ser útil en el marco mayor de las luchas de liberación” (*Crisis* n° 6, octubre 1973, citado en Vázquez 1995: 305). La orientación ideológica de la revista puede verificarse a través de la temática y autores tomados en sus publicaciones propias: “Cuadernos de *Crisis*” y “Libros de *Crisis*”. Entre otras se destacan *El hombre nuevo* (con textos de Ernesto Guevara), *Neruda, Uruguay ¿y ahora qué?*, *Eva Perón, Perú: el poder del pueblo*, *El marxismo latinoamericano de Mariátegui*, *La revolución China, Chile, 11 de septiembre de 1973* y *La guerra del petróleo y la crisis económica internacional* (del líder socialista uruguayo Vivian Trías) (Vázquez 1995). Para 1987, dentro la redistribución del poder en el campo intelectual argentino de la democratización, la revista “se articula a la problemática de la transición” (Patiño 1997: 27), demostrando “la imposibilidad de reproducir un clima intelectual como el de los setenta” (Patiño 1997: 28).

todo a la vez” Olkar Ramírez, el grupo teatral “Las Gambas al Ajillo” y Alberto Muñoz sobre quien se pregunta: “¿Qué es? ¿Música, teatro, baile, mimo, revista? O quizás una barrida de rótulos que replantea el hecho artístico (...)” (Masliah 1987b: 69).

Estos espacios construyen un nuevo tipo de público y de interacción en donde “se realizaban simultáneamente fiestas, *performances*, recitales de grupos de rock, entre otras actividades artísticas” favoreciendo el cruce entre “experiencias de teatro, música, títeres, clown, pintura y varieté” (Usubiaga 2012: 140). Cardozo señala que en 1987 dentro del Parakultural realiza “con Luis Ziembrosky el primer curso de clown que era un curso para músicos. (...) Estaba Carmen Baliero, Marcelo Barragán, Leo Heras, Gustavo Mozzi...” (Cardozo, entrevista con la autora 16 de junio de 2009). Carmen Baliero compone para Olkar Ramírez la canción “Por una mirada”, estrenada en 1987 en el espectáculo “Fiesta en el Río de la Plata, 15 pescados en escena” junto a “Las Gambas al Ajillo”, en el teatro El Vitral (Sin firma 1989d, 14 de marzo).

Del 10 al 20 de marzo de 1989 se desarrolla la primera Bienal de Arte Joven organizada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Se trata de un evento que incluye artes plásticas (pintura y escultura), cine y video, danza, diseño gráfico e industrial, moda, fotografía, literatura, historieta, teatro y música (clásica, rock y popular), con una programación “que intenta potenciar a los jóvenes creadores y facilitar su acceso a los circuitos comerciales” (Sin firma 1989c, 10 de marzo: 2). El jurado constituido por Ernesto Epstein, Carmelo Saitta, Daniel Curto y Juan Carlos Cirigliano le otorga a Baliero el premio en el rubro “Música Popular” de esta primera Bienal de Arte Joven (Sin firma 1989a, 11 de febrero: 9; Sin firma 1989b, 23 de febrero: 4; Mozzi 1988: 5). La compositora realiza entonces su recital de canciones *Varieté*, en el Auditorio Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires y en el Palais de Glace en marzo (Programa “Música”. Bienal de Arte Joven 1989), siendo la “única mujer

seleccionada en el rubro de música popular” (Sin firma 1989e, 16 de marzo: 18). En sus presentaciones la prensa la compara con Leo Maslíah (Sin firma 1989g, 31 de agosto), llamándola “Maslíah con faldas” (Panozzo 1989, 27 de septiembre: 21) o “Leo Maslíah en versión femenina” (Sin firma 1989f, julio: 49). Baliero señala que se “reconoce en el uruguayo en cuanto a ciertas influencias” como “Bola de nieve, cuasi padre del café-concert, Kurt Weill, Jorge de la Vega, Boris Vian o Jacques Brel, claros exponentes de las preferencias culturales *progres* de los 60 y los 70” (Panozzo 1989, 27 de septiembre: 21). En este momento la compositora enfatiza el “expresionismo alemán” encabezado por Weill por sobre otros géneros como el rock y el folclore. Asimismo Berti señala que la compositora propone una “estética de la pobreza” (Berti 1989, 21 de mayo: 18-19) y Baliero agrega, en resonancia con el programa minimista, “Yo no tengo dinero para sintetizadores, ni para escenografía, ni para docenas de asistentes, entonces he decidido que mi propuesta debe ser lo más artística posible dentro de lo despojado” (cit. en Berti 1989, 21 de mayo: 19).

En 1989 se crea el primer Taller Porteño de Música Popular ideado por Jorge Nacer y Gustavo Mozzi en el Centro Cultural Ricardo Rojas, cuya actividad musical “apunta a generar espacios de participación abierta pero con rigor de trabajo y privilegiando la producción” (Berkunsky 1989, 27 de abril: 27). Los Talleres Latinoamericanos de Música Popular son el antecedente de la actividad, en la que participan entre otros, Roque de Pedro, Manolo Juárez, Eduardo Lagos, Daniel Binelli, Bernardo Baraj, María del Carmen Aguilar, Liliana Vitale, María Teresa Corral, Jorge Cumbo, Rubén Rada y Alberto Muñoz dictando clases y presentando “su original propuesta de música-teatro” junto a Daniel Russo (Berkunsky 1989, 27 de abril: 26). Además de cursos, talleres y ciclos de videos con recitales, se discute “de dónde y hacia dónde va hoy la canción popular” en una mesa donde se recuerda a Chico Buarque en el

tercer TLAMP realizado en Río de Janeiro en diciembre de 1985 a partir de su frase “una canción mala en definitiva es un bofetazo a cualquier revolución” (Berkunsky 1989, 27 de abril: 27). El Taller Porteño se reedita hasta su quinta edición en 1993; en aquellos participan entre otros los compositores de música contemporánea Gerardo Gandini, Carmelo Saitta y Roque de Pedro, además de Néstor Marconi, Chango Farías Gómez, María Teresa Corral, María del Carmen Aguilar y Carmen Baliero (Programa “Tercer Taller Porteño” 1991, marzo; Gómez 1993, 5 de mayo: 24), quien también forma parte de la currícula de los cursos anuales dictados en el Centro Cultural Ricardo Rojas con su “Taller de análisis musical” (Sin firma 1991, 21 de marzo: 4; Sin firma 1993b, 16 de junio: 5; Baliero c. 1990: 1-3).

Baliero edita su primer casete titulado *Varieté* (Barca DL14013) en 1992, como cierre de la etapa musical consagrada en 1989 a través de “la música dedicada al varieté y al café concert, ‘con el espíritu de Boris Vian’” (Birabent 1992, 6 de diciembre). Con este “espíritu” entonces, además de estar acompañada por músicos como Edgardo Cardozo, Marcelo Barragán, Leo Heras, Gustavo Mozzi, Edgardo Rudnitzky, la asisten los actores de “La Pista 4”, Luis Ziembsky y Gabriel Correa. Asimismo Baliero señala a la salida del disco que “Me gustaría poder armar espectáculos interdisciplinarios, con imagen de performance pero sin perder el espíritu del café concert y del piano bar. Como si fuera un teatro musical” (Birabent 1992, 6 de diciembre).

Se presenta a principios de los noventa en numerosas oportunidades en el recién inaugurado Complejo La Plaza, el Centro Cultural Recoleta, Babilonia, El Callejón de

los deseos y el Parakultural New Border, tanto en ciclos de canciones propias como en el Ciclo de Música Contemporánea organizado por Gustavo Ribicic.¹³¹

Por último pueden mencionarse los ciclos de música contemporánea dirigidos por Claudio Korembliit como “La otra música” de 1996 en los que participan exponentes de diversos géneros. En esta edición, organizada en el teatro Margarita Xirgu, participa Alberto Muñoz con su espectáculo “Los últimos días de Johnny Weissmuller” junto con “chicas y muchachos experimentadores” como el grupo de percusión Paralelo 33 (Sin firma 1996: 48), Alejandro Oliva con su espectáculo “Canciones prescindibles” y Nora Sarmoria entre otros. De este ciclo participan también Alejandro Oliva y Carmen Baliero¹³² con el espectáculo “Mundo Animal” que se repite en 1997 en el teatro Babilonia interpretado como un recital de canciones que vincula teatro, literatura y música (Senanes 1997, 10 de mayo: 5) donde Baliero presenta canciones como “Monoblocks” y “Ballenas”, editadas con posterioridad en su segundo álbum *Carmen Baliero* (Los años Luz LAL 007) de 2000.

Entre 1997 y 2000 se desarrolla la primera etapa del ciclo “Experimenta”, producido por el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Claudio Korembliit.¹³³ El objetivo es difundir la producción

¹³¹ En 1997 ambos participarán del ciclo “Experimenta” dirigido por Claudio Korembliit y más adelante presentan sus obras en el “Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea” del Teatro San Martín dirigido por Martín Bauer. Baliero lo hace en 1999 con su obra radiofónica “Último momento”, concierto compartido con los compositores Santiago Santero, Martín Bauer y Oscar Edelstein. Dentro del mismo ciclo Masliah estrena, en 2007, su obra “Viento perdido” en el concierto titulado “La invitación”, invitado justamente por Carmen Baliero.

¹³² En este mismo ciclo, el 13 de julio de 1996, Baliero presenta también sus piezas “Osvlado y Sonata” y “Maquinarias”, junto a la pianista Adriana de los Santos en el Margarita Xirgu. En el mismo evento se presentan obras de Damián Rodríguez Kees, Erik Satie, Carlos Vega, Martín Pavlovsky y fragmentos filmicos de Man Ray y Hans Richter. (Programa “La otra música”. 13 de julio, 20 de julio, 27 de julio y 3 de agosto de 1996. Teatro Margarita Xirgu. Buenos Aires).

¹³³ Experimenta reabre sus puertas en 2005 con el apoyo del Celcit (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) y desde 2009 se presenta como un emprendimiento independiente de nueve meses de duración.

de “artistas experimentales” internacionales y locales, cuya obra se dirija a “cuestionar los límites de géneros y lenguajes conocidos” (Varela 2000: 12). En su programa puede leerse que

Es tradición en las diferentes formas musicales rechazar las producciones estéticas que desborden, con ánimo experimental, los cauces rígidos que la naturaleza del género ha impuesto como normas excluyentes. Ante cada caso de transgresión o desvío de la corriente principal han sobrevenido instancias de descalificación o silenciamiento (*Experimenta 97*).

El ciclo incluye conciertos, workshops, seminarios, performances y muestras. Entre estas últimas se destacan en 1997 la proyección de *The dreamer that remains* de Harry Partch e *Invasión* de Hugo Santiago (con participación de Juan Carlos Paz), en 1999 el estreno de la obra *Prima vista* de Mauricio Kagel (para dos proyectores de *slides*, músicos y dos cintas) y la proyección de dos de sus películas *Match* (1966) y *Antitesis* (1965). En ese mismo año se realiza una muestra de “video arte” a través de una retrospectiva de Nam June Paik y John Cage, además de muestras de producciones de Narcisa Hirsch y Horacio Vallerregio. En junio de 1997 se dictan los cursos de José Halac “Sincretismo en la composición” y Kato Hideki “Ruido e improvisación” (Guerrero 1997: 42), y en julio se ofrece “Música experimental en música popular” en el Centro Cultural Ricardo Rojas donde intervienen Chico Mello, Silvia Ocougne y diez músicos argentinos (Cardozo, Krigyer, Gianmarco, Streijer, Liut, Katz, Oliva, Franov, Mancini y otros).

Entre los participantes extranjeros que intervienen en los cuatro primeros años puede nombrarse a Cergio Prudencio (Bolivia), el grupo de percusionistas Perceum y Leo Masliah (Uruguay), Chico Mello, Tato Taborda y Tim Rescala (Brasil), Joaquín Orellana (Guatemala), Larry Polansky, Arto Lindsay, David Moss, Butch Morris, Alvin

Lucier, Earle Brown y la cineasta Leah Singer (Estados Unidos), Chris Mann (Australia), Kato Hideli (Japón), James Tenney (Canadá) y Fátima Miranda (España). Entre los creadores locales se encuentran Carmen Baliero, Alberto Muñoz, Edgardo Cardozo, Federizo Zypce, Adriana de los Santos, Carmelo Saitta, Oscar Edelstein, José Halac, Patricia Martínez y Gustavo Ribicic, el grupo “La Pista 4” y “Capitanes de la industria”.

Dentro del ciclo, Maslíah se presenta el 28 de junio de 1997 con canciones propias como “Persianas”, “Primavera veraz veras”, “Vacas demasiado cerca de la carretera”, “Eslabones”, y también interpreta canciones de Fernando Cabrera, Los Beatles, Daniel Viglietti y “Punkte” de Kalheinz Stockhausen. En agosto también ejecuta junto a Adriana de los Santos y Paralelo 33 obras de James Tenney en La Trastienda. El 21 de septiembre de ese mismo año Carmen Baliero ofrece su obra “experimental” *Máquinas* en el Teatro Sarmiento, que se repite en septiembre de 1999, y el 10 de octubre Edgardo Cardozo y su grupo de improvisación comparten un mismo programa junto a Alejandro Oliva y “La Pista 4”. A su vez el 19 de agosto Cergio Prudencio dirige en La Trastienda su Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos y el 11 de octubre en el C.C.R. Rojas se estrena la última obra realizada por Juan Carlos Paz titulada “Seis Eventos” (1972) en las versiones de Gustavo Ribicic, Osvaldo Vázquez y Oscar Bazán. Se trata de una partitura gráfica que da paso a “fenómenos de indeterminación y azar” (Corrado 1991: 19) nada frecuentes en la obra de Paz.

La estrategia compositiva experimental se desarrolla en Buenos Aires a comienzos de 1980. Es necesario destacar que, pese a sostener un mismo programa ideológico, las condiciones de producción y el contexto ya no son los mismos. Se trata, en ambas orillas, de una nueva etapa: la de la transición hacia la democracia. La revisión de ideas sesentistas se pone de manifiesto en la generación de músicos de los

ochenta, años en los que se reactiva la necesidad de llegar al público y de su participación, la circulación interdisciplinaria y se problematiza las fronteras entre poéticas y géneros.¹³⁴ De hecho, como puede advertirse en la revista *Punto de Vista* (Sarlo 1999b), en parte de la intelectualidad argentina se opera la revisión de la cultura de izquierda, la identidad y la función de los intelectuales” (Patiño 1997: 17).

El grupo pionero “Los que iban cantando” y sus solistas Jorge Lazaroff y Luis Trochón, pero sobre todo Leo Maslíah, quien se adapta rápidamente al cambio dentro del campo musical porteño, son significativos para el desarrollo de la tendencia experimental en la Argentina. Edgardo Cardozo, Alberto Muñoz y más aun Carmen Baliero son tres exponentes de este despliegue que no alcanza a conformar un movimiento pero que deja marcas de su desarrollo. Los tres tienen contacto con el programa cancionístico uruguayo y tanto Cardozo como Baliero toman clases con Coriún Aharonián. El caso de Baliero es el más paradigmático puesto que además de participar de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, posee una formación ligada específicamente a la música contemporánea que le permite transitar con fluidez entre ésta y la canción popular.

Por otro lado, existe también, como pudo analizarse, un entendimiento mutuo en lo que respecta al concepto de canción como una noción que necesita tanto de música como de letra en igual jerarquía. Alberto Muñoz desarrolla de manera más explícita su noción de canción con el concepto de “anti-canción” que se relaciona también con el programa de Maslíah, quien lo retoma en sus entrevistas de la época. Asimismo Muñoz coincide con Maslíah y Trochón en su trabajo desde la poesía, puesto que toma la

¹³⁴ En esta década “Se iniciaron investigaciones que comenzaban a hacer revisiones de los movimientos de las vanguardias artísticas y políticas de los sesenta” (Usubiaga 2012: 214).

palabra como sonido que vehiculiza la canción, de allí su postulado del “Teatro para el oído”.

Todos ellos experimentan con la forma canción, conformando producciones difíciles de encasillar dentro de categorías convencionales. Por último sus producciones se ajustan a algunas características que Coriún Aharonián describe en la producción del compositor joven latinoamericano, entre las que pueden registrarse, por ejemplo, el sentido temporal que se expande o concentra, la clausura del discurrir teleológico del discurso debido al uso de repeticiones, la austeridad de materiales y el silencio, que provocan finalmente, el quiebre “de la dicotomía entre música ‘culto’ y música ‘popular’” (Aharonián 1993b: 83-84).

CAPITULO 5

Yo pienso, por ejemplo, que muchas de las mejores obras de música “cultura” uruguaya de las últimas décadas son de Daniel Viglietti, Jorge Lazaroff y Luis Trochón, compositores clasificados como “populares”.

Leo Masliah (2002: 3)

Análisis de la experimentación en la canción de Leo Masliah

En este capítulo se analiza la producción cancionística de Leo Masliah. Se hace hincapié en la búsqueda experimental desarrollada por el compositor a partir de la transposición de criterios procedimentales que provienen de la música contemporánea del siglo XX, aplicada a la forma canción. Los ejes parametrales, texturales y estructurales se organizan en sus canciones a través de principios como la repetición, el estatismo y la discontinuidad, entre otros.

Con trascendencia en ambos márgenes del Río de la Plata, Leo Masliah (1954) es un caso singular, un “fenómeno” cultural (Abbassian 1997: 532), dentro del panorama musical contemporáneo. Su producción se desarrolla tanto en la música como también en la literatura y hasta en la actuación, siendo escritor de poesía, cuentos, relatos, novelas, obras de teatro, guiones de historietas y crucigramas.¹³⁵ Como

¹³⁵ Ha publicado cerca de cuarenta libros de poesía, relatos, novelas y cuentos, además de obras de teatro. Entre sus libros de cuentos y poesía con letras de canciones se encuentran *Hospital especial* (1983), *Teléfonos públicos* (1987), *La tortuga* (1990), *Pastor de cabras perfectas* (1991), *El animal que todos llevamos dentro* (1992), *Triple salto mortal* (1993) *La miopía de Rodríguez y otros cuentos* (1993), *La buena noticia* (1996), *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos* (2000), *Horóscopos y otras sentencias* (2003), *Cuentos Impensados* (2008), etc. Su obra para teatro se inaugura con la publicación de *Certificaciones médicas* (1982) y ha estrenado varias de ellas, muchas con su dirección, como

compositor es muy prolífico y participa tanto en el campo de la música contemporánea culta¹³⁶ como en el de la canción. A su vez, en su producción se advierte la combinación con el uso del humor, la “desautomatización perceptiva” (Masliah 1993: 42) y la voluntad manifiesta de llegar a una audiencia amplia.

Su formación se inicia en la tradición de la música clásica, comenzando sus estudios de piano a los seis años con Bertha Chadicof (desde 1960 a 1970). Más adelante aprende armonía con la compositora Nydia Pereira, continúa sus estudios de piano con Wilser Rossi, ambos discípulos de Guillermo Kolischer (Salgado 1980: 158-9), y estudia un año de órgano con Manuel Salsamendi. Recibe su título de profesor de piano en el Conservatorio “María Angélica Piola” y en 1974 realiza su primera actuación pública como solista en un concierto para órgano y cuerdas de Haendel, con la orquesta de la Asociación Uruguaya de Músicos (AUDEM) en el ciclo “Música en las Naves” del SODRE.

A comienzos de los setenta abandona sus estudios secundarios, coincidiendo con la movilización política que vive el sector estudiantil desde 1968, considerado el “año

Democracia en el bar (1986); *El ama de llaves* (1990); *Juegos de salón* (1990); *Los sueños de Anita y Curosa* (1991); *Alien Diez, el bueno* (1992); *No juegues con fuego porque lo podés apagar* (1993), etc. Cf. entre otras fuentes VV.AA. 2000: 190; Ríos 1995: 109; información on line:

<http://www.sietenotas.com/Interpretes/interprete.aspx?i=EB0214A6-36E8-4EF2-99E9-AB77BD82A55E> (cons. abril de 2012), <http://www.deluruguay.net/> (cons. Enero de 2011) y <http://www.leomasliah.com>. (cons. abril de 2012).

Asimismo comparte su actividad como historietista, cuentista y haciendo crucigramas con el músico Jorge Lazaroff y con el escritor Mario Levrero. Masliah colabora en diversas revistas como la uruguaya *El Dedo*, dirigida por Antonio Dabezies, desde su primer número en julio de 1982 donde publica cuentos, relatos humorísticos y crucigramas como “Leograma”; o la columna de humor del diario uruguayo *Brecha* algunos de cuyos textos se publican en Masliah 2005, entre otras.

¹³⁶ Masliah compone obras para piano (entre muchas otras “Lluvia”, “5 piezas cortas”, “Avenida Italia y Centenario”, “Eslabones”, “Entreacto”), de cámara para diferentes formaciones instrumentales (como “Rincón” para cuarteto de maderas, “Divertimento pastoral anglicano” para cuarteto de maderas, “Barrio Kata” para conjunto de percusiones, “Asamblea vegetal” para piano y violín, “Quinotos” para piano y violín o “Preludio a nada” para dos guitarras), conciertos (dos para piano y orquesta, uno para guitarra y cuerdas y el “Concierto para vibráfono, dos marimbas y orquesta de cuerdas”), el ballet “El esplendor del 900” y la ópera *Maldoror* presentada en el Teatro Colón de Buenos Aires en junio de 2003. También realiza la composición electroacústica *Llanto*, que en 1981 integra la programación del Festival anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) realizado en Bruselas, Bélgica.

de irrupción del protagonismo juvenil en las calles de Montevideo y de crecimiento explosivo de los diferentes grupos de izquierda” (Markarian 2012: 13). Al respecto Masliah destaca que “desde la militancia estudiantil se hablaba de la revolución y de los cambios de la sociedad y de la clase obrera como vanguardia de todos esos cambios” (Masliah, entrevista con la autora 15 de junio de 2009). Como consecuencia de su manifiesto compromiso político trabaja por dos años en los hogares estatales para niños del Instituto Nacional del Menor (INAME)¹³⁷ (en Barnabe 2000, 12 de abril) y luego se desempeña cinco años como obrero de la planta industrial uruguaya FUNSA donde perfecciona el oficio de cerrajero. A finales de 1975 el músico realiza un drástico cambio de vida, momento en el que se traslada a un barrio muy marginal de Montevideo, cambiando también el medio cultural y social en el cual se movía (Masliah, entrevista con la autora 15 de junio de 2009):

Eran los primeros tiempos de la dictadura (...) y yo estaba en una historia de militancia estudiantil, tratando de integrar cualquier actividad a una especie de corriente de cambio especial, histórico. Ya por entonces había empezado, incluso, a hacer canciones (Masliah, entrevista con la autora 15 de junio de 2009).

En este contexto el compositor admite su interés por la música clásica y la canción francesa (Brassens, Joseph Kosma que compone junto a Jacques Prévert y Boris Vian), pero también su descubrimiento del candombe, los Beatles y los músicos de la “canción de protesta” en el Uruguay, como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa y el dúo “Los Olimareños”.

Promediando el año 1976 comienza sus estudios de composición y análisis con Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. Los seminarios privados se llevan a cabo

¹³⁷ Actual Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay (INAU). Su función es proteger a los menores de 18 años abandonados o huérfanos y custodia a los menores que fueron privados de su libertad por haber cometido delitos.

en grupos de cinco o seis personas que trabajan juntas por un lapso de tiempo considerable. En el grupo de Masláh, denominado también “el grupo de los seis”, participan también Fernando Cabrera, Carlos da Silveira, Fernando Aguerre, Fernando Cóndon y Elbio Rodríguez Barilari, quien tuvo un importante papel en la divulgación del movimiento del Canto Popular a partir de 1977 desde el diario *El País*. Masláh afirma haber trabajado con ese grupo durante cinco años, señalando que en ese momento muchos de los alumnos de Aharonián y Paraskevaídis se dedicaban a la música popular (Masláh, entrevista con la autora 15 de junio de 2009), hecho que estimuló la creación de sus propias canciones. Ciertamente el compositor destaca que sus primeras canciones, registradas luego en su primer disco *Cansiones Barias* (1980), son “canciones militantes” cuyas letras “hablaban de algunas cosas bastante cercanas a lo que estábamos viviendo” (Masláh, entrevista con la autora 15 de junio de 2009) compuestas sobre “acordes sencillos y una clara estructura de estrofas” (cit. Masláh en Monjeau 1997, 13 de mayo: 12):

Estaba intentando hacer canciones que tuvieran que ver con... que fueran música popular (...) O sea que hablaran de cosas que tuvieran que ver con la vida de la gente trabajadora. Además tenía la idea, ya en ese momento, de que la música que yo quería hacer en cuanto a las canciones, no solamente tenía que ser fácilmente comprensible sino que además tenía que ser tocable por gente que tocara guitarra sin mucho estudio. Coriún [Aharonián] me decía “Pero no tiene por qué ser así” (Masláh, entrevista con la autora 15 de junio de 2009).

El compositor destaca su recorrido dentro de la canción que comienza “con un patrón formal bastante rígido” basado en el esquema de la producción del francés George Brassens como modelo, sucedido por la voluntad de “darle a las canciones el mismo tratamiento que yo le daba a la música instrumental” hasta llegar a “usar como

música de canción cualquier cosa que se me ocurriera” (cit. Masliah en Monjeau 1997, 13 de mayo: 12). El estudio con Aharonián y Paraskevaídís se extiende hasta entrada la década del ochenta. Es en este momento que la producción de Masliah llega a su síntesis, muchas veces mediante el uso de procedimientos y técnicas propias de la música contemporánea culta. Así el compositor recuerda que logra forzar algunas convenciones de la forma canción:

Es que cuando él [Coriún Aharonián] de alguna manera me quitó un poco ese prejuicio, me animé a poner como música de las canciones cosas que no eran nada común en ningún tipo de género de música popular (Masliah, entrevista con la autora 15 de junio de 2009).

En esa época Masliah es un activo participante del campo de la música contemporánea en Uruguay, hecho que lo lleva a presentar obras como intérprete y compositor en el Núcleo de Música Nueva de Montevideo. Asimismo forma parte, primero como alumno y luego como profesor, de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, asistiendo por primera vez en 1979 junto a otros músicos de su generación como Fernando Cabrera, Rubén Olivera, María Susana Celentano y Bernardo Aguerre. En esa oportunidad los jóvenes presentan dos conciertos: uno de “piezas mesomusicales” y otro de “música culta” en el que Masliah interpreta sus “Cinco piezas cortas para piano” (1978) y “Piano, piano” (1978-79) de Carlos da Silveira. En la audición “La nueva canción popular uruguaya” de la décima edición de los CLAMC (1981) se presentan obras de varios de ellos y en la decimocuarta edición (1986) participa como profesor dictando, junto a Carlos da Silveira y Jorge Lazaroff, el taller “Composición popular”.

Su carrera como compositor e intérprete de música popular se inicia en septiembre del año 1978 con su primer recital de canciones en la Cinemateca Uruguaya,

junto con Luis Trochón y Juan Peyrou dentro del ciclo “Musicantes”; iniciando de este modo su participación dentro de la franja experimental del movimiento de Canto Popular uruguayo iniciado en 1977 por el grupo “Los que iban cantando”. En septiembre de 1982 se presenta en el estadio Obras de Buenos Aires y desde esa fecha logra insertarse con éxito también en el campo musical argentino. Forma parte del plantel de profesores del primer Taller Latinoamericano de Música Popular (1983) en el cual dicta el cursillo “Caminos no tonales en la música popular uruguaya”, y del tercero (1985) en el que participa del panel “Música y política” junto a Chico Buarque, Liliana Vitale y otros. En ambos se presenta también en los recitales en vivo. A su vez, desde su fundación en diciembre de 1983 participa del Taller Uruguayo de Música Popular presentando cursos como “Taller letrístico” y “Canto Popular”, “Piano”, “Composición” y “Lectura y escritura musical” entre otros (Sin firma 1985b: 8). En esta etapa, el Taller Argentino de Música Popular edita su libro *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada “música popular”* (1984) donde Maslíah sintetiza sus reflexiones en torno a la relación entre la música de vanguardia contemporánea y la música popular.

El programa cancionístico de Maslíah sostiene por un lado la voluntad de “comunicarse” con un público amplio y por otro lado la intención de experimentar con materiales y procedimientos típicos de la música latinoamericana contemporánea culta. En este sentido, el compositor destaca que el Canto Popular uruguayo, desde el punto de vista literario,

sólo puede manejarse con éxito utilizando “meso-poesía”, o sea poesía cuyo lenguaje mantenga fuertes puntos de apoyo en la tradición (cosa que no impide romperla en tantos otros puntos), sin lo cual no pueden obtenerse por el momento

niveles aceptables de comunicación con cantidades apreciables de gente (cit. en Capagorry y Rodríguez Barilari 1980: 105).

Es significativa la voluntad de resguardar la comunicación y la comprensibilidad de la obra, eje que conforma también el proyecto estético-político musical latinoamericanista, a través del vínculo con la tradición. Desde esta perspectiva, en 1984 Jorge Varlotta, seudónimo del escritor uruguayo Mario Levrero, intenta ubicar la figura de Leo Masliah dentro del campo musical y artístico uruguayo:

como todos saben, a diferencia del círculo que tiene un centro, la elipse tiene dos focos. Estos focos de la comparación (...) están ocupados por dos tendencias eternas, a saber: la llamada 'elitista' y la llamada 'popular'. (...) en nuestro medio parece ser que los focos de la elipse se están aproximando, como tendiendo a ocupar el lugar del centro de un círculo (...). Esa aproximación de los focos, debida tal vez a las circunstancias socio-político-económico-espirituales que padecemos, me parece la fórmula más feliz que pudo hallar ese quehacer artístico para seguir viviendo y creciendo a pesar de todo. [Leo Masliah] Tiene todos los recursos y la vocación de lo popular, y ha conseguido hacer confluir ambas vertientes en una, si no única, al menos principal forma de expresión. (...) así, complejas estructuras (psíquicas, musicales y poéticas) son revestidas de formas y contenidos accesibles, en distintos niveles, a distintos requerimientos (Varlotta 1984, 25 de enero: 4).

Masliah es un músico con un extenso catálogo y considerable popularidad en el Río de la Plata que ha editado hasta la actualidad más de cincuenta discos de canciones. El primero de ellos, *Cansiones Barias* (1980), publicado en Montevideo por el sello Ayuí, recoge una serie de canciones compuestas en el año 1976 (Masliah 1993: 42). Hasta el año 2000, límite temporal de esta tesis, el compositor publica treinta y dos discos editados en Uruguay (Ayuí, La Batuta, Variety, Perro Andaluz, Orfeo),

Argentina (Melozea-RCA, Interdisc, Barca, EMI, Polygram, BMG, World Music BA), Chile (Alerce) y Estados Unidos (Nueva York Big World Music).

Hasta 1987 Masliah edita sus discos, como lo hacen también muchos músicos de su generación, por la editorial fonográfica Ayuí/Tacuabé, empresa dedicada a difundir nuevos artistas populares uruguayos sobre la base de la “construcción de la identidad sonora de esta parte del mundo”.¹³⁸ En este lapso de tiempo el compositor registra sus siete primeros discos: *Cansiones Barias* (1980), *Falta un vidrio* (1981), *Recital especial* (1983), *Canciones & negocios de otra índole* (editado originalmente por La Batuta, 1984 y reeditado por Ayuí en 1987), *Extraños en tu casa* (editado originalmente por La Batuta en 1985 y reeditado por Ayuí en 1987), *Leo Masliah en español* (1986) y *Leo Masliah en vivo* (1987).¹³⁹ A estos hay que sumar la edición de discos en Argentina, el primero de los cuales es *Desconfíe del prójimo* (1985, Melozea-RCA), al que le siguen *Punc* (1987, Melozea-RCA) y *Buscado vivo* (1987, Interdisc) que se edita también en Montevideo (1987, Variety) junto a *Leo Masliah y Jorge Cumbo en dúplex* (1987, Orfeo).

A continuación se analizan tres canciones de la primera época de Leo Masliah, período clave también para comprender la experimentación con formas cancionísticas que dialogan con la obra de otros músicos argentinos creadas en la década del ochenta en Buenos Aires. Se trata de “La Teresa” y “Agua podrida”, incluidas originalmente en su segundo disco *Falta un vidrio* (1981, Ayuí) reeditado en 2002 y “El recital” publicada en su quinto fonograma *Extraños en tu casa* (1985, La Batuta y 1987, Ayuí) reeditado en 2007.

¹³⁸ Página web www.tacuabe.com/. (cons. Junio de 2012).

¹³⁹ Guilherme de Alencar Pinto señala que “Posteriormente Ayuí editó también *Sin palabras 1* (1991), *Zanguango* (1996) y *Taddei/Masliah* (1997, con Rossana Taddei). También es de Ayuí buena parte de sus participaciones en fonogramas ajenos, como acompañante o arreglador” (Alencar Pinto 2002b).



11. Disco *Falta un vidrio*, 1981.



12. Disco *Extraños en tu casa*, 1985.

Estas canciones se analizan tomando en consideración no solo las versiones registradas en los discos, sino fundamentalmente las partituras facsimilares escritas por Masliah y publicadas por la editorial Melograf de Buenos Aires en tres ediciones distintas: *Leo Masliah. Once canciones abruptas* (1984),¹⁴⁰ *Leo Masliah. Superman y otras canciones* (1985)¹⁴¹ y *Leo Masliah* (1986).¹⁴² En todos los casos se expone la letra de la canción y fragmentos de las partituras.

¹⁴⁰ Las canciones pertenecen en su gran mayoría a su primer disco *Cansiones Barías* (1980). La selección incluye las siguientes: “Imaginate m’hijo”, “El concierto”, “Duérmete potrillo”, “La polca del espiente”, “Todo así”, “La cementadora”, “La balada del Pocho Martínez”, “El ómnibus”, “Ojo con la púa”, “La Teresa”, “La chusma”.

¹⁴¹ Las canciones pertenecen en su gran mayoría al disco *Falta un vidrio* (1981), la selección incluye: “Superman”, “Noche de luno”, “Meta lenguaje”, “Agua podrida”, “María Clotilde”, “La moto”, “Cerrajería”, “El recital”, “Los que hablaban del tiempo”, “La grande”.

¹⁴² Se trata de canciones de distintos discos, tales como: “La recuperación del unicornio”, “Desubicado”, “El bajón”, “Punc”, “Canción para vos”, “Final feliz”, “Apariencias”, “El jodedor”, “Biromes y servilletas”, “El portazo”, “Empleada de oficina que atiende al público”, “Pakistán”.

“Agua podrida”

Esta canción forma parte del disco *Falta un vidrio* (1981, Ayuí) y su transcripción musical está incluida en el libro de partituras *Leo Maslíah. Superman y otras canciones* (Maslíah 1985b: 10-11).

1. La partitura

Se trata de una pieza escrita para voz y guitarra con armadura de clave en La mayor. En la partitura se verifica una cantidad de inserciones, tanto verbales como gráficas, escritas con comentarios humorísticos para los instrumentistas, entre las que sobresalen las indicaciones voluntariamente poco específicas de tempo –“A cierta velocidad”– y dinámica –“Medianamente fuerte”. La idea es problematizar el paradigma de la tradición clásica, reutilizando sus propias convenciones. A continuación se transcribe una breve descripción de las mismas:

Ubicación	Indicación	Función
Compases 1-2	“SHHHHH” y “En estos dos compases todavía no tenés que decir nada, o sea que en lo posible mantené cerrada tu maldita boca”	Introducción instrumental
Compases 5-6	“Los sostenidos anteriores a lo que sigue no sé para qué los puse”.	Anuncia el cambio de alturas que vendrá en los dos compases siguientes (7 y 8). En los compases 7 y 8 se ejecuta un do becuadro, en vez del do# marcado en la clave.
Compases 7-8	“Esto de acá abajo puede ir al unísono con un coro de anormales”	Primera presentación del coro en la estrofa.
Compás 9	“Rasguido” y “(pero tratá de no romper la guitarra, anormal)”	Modo de ejecución instrumental (rasguido).
Compás 9	“Mudo” y “esto de mudo no quiere decir que los acordes no hablen, porque ya se sabe que son incapaces de hacerlo; es para evitar con un golpe de mano derecha que	Modo de ejecución instrumental (rasguido).

	las cuerdas vibren. Prestame la guitarra y te muestro”.	
Compases 10-11	“En esta zona imagínate flechitas como las del compás anterior aunque vos me vas a decir que el compás anterior a éste no tiene flechitas, pero yo me refiero al otro”.	Modo de ejecución instrumental (rasguido).
Compases 10-11	“Estas rayitas [- - -] no te creas que son silencios de blanca; quieren decir que continúa el reinado del último acorde mencionado”	Figuración y función armónica.
Compás 11	“Esta raya la hice sin regla”.	Figuración, nomenclatura.
Compás 12	“Hasta la eternidad (no llegues tarde, gil)” y “después de repetir lo del último abrir y cerrar de barras, se remonta al principio. Me refiero a la partitura...”.	Nomenclatura, reiteración.

Se destaca la dimensión espacial –marcando las coordenadas arriba/abajo en el plano del papel (cc. 7-8)– y temporal –señalando fragmentos pasados o por venir–, a través de un juego lógico de palabras (cc. 5 - 6; cc. 7 - 8; cc. 10 - 11). Con esta operatoria se resalta la idea de inestabilidad y desvío buscados voluntariamente, aun cuando se haya afirmado por ejemplo la tonalidad en la armadura de clave (cc. 5-6). La acción de detenerse en el tiempo del propio devenir (cc. 10-11), descomponiendo analíticamente cada segmento, muestra “el excesivamente transparente significado [que] coincide con la total opacidad” (Trigo 1990: 80). Es decir que las marcas metadiscursivas del autor afirman algo pero también lo contradicen, como un desafío contra los principios mismos establecidos por la tonalidad y la teleología. La cuestión de la práctica técnica y sus modos de adquisición (c. 9) es otra de las críticas que realiza Masliah a la distinción jerárquica de los géneros (Masliah 1984a: 12; Masliah 1984c: 20-25; Masliah 1986a: 5-6). El desmontaje genérico puede señalarse también en el uso del cifrado para el acompañamiento (cc. 9-12), que coincide con la parte del estribillo de la canción: “LAM, REM MI7, FA#m SI_m, LAM MI7”. Es decir que la nomenclatura varía de la estrofa al estribillo. En la estrofa se marca una escritura tradicional con

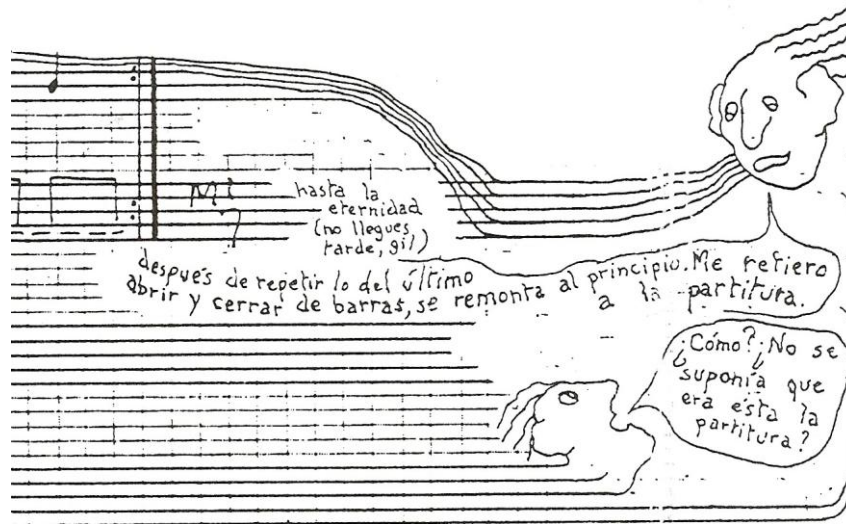
figuras rítmicas y alturas y en el estribillo se utiliza un cifrado con figuras de corchea y referencias a los acordes utilizados. Otro rasgo presente en la partitura, que caracteriza también la obra masliahna, es aquello que Trigo denomina “autonomización del mundo ficcional” (Trigo 1990: 86) e “hiperrealismo del gesto” (Trigo 1990: 90), lo que ocurre a través del foco en un detalle autorreferencial que excede el planteo narrativo (c. 11).

En la partitura se expone una poco ortodoxa presentación gráfica a la que se le suman varios dibujos. Ciertas indicaciones, como las claves de sol o el orgánico, están dibujadas con grafismos realizados a mano, con contornos voluntariamente imprecisos:



13. Gráfica de algunas indicaciones. “Agua podrida”, partitura.

La escritura musical se realiza sobre una hoja donde se acumulan líneas continuas a lo largo y a lo ancho (cf. “Agua podrida” en Apéndice 1). En el ángulo derecho inferior hay un dibujo de dos personajes que dialogan. De sus bocas surgen las líneas continuas de los pentagramas y diálogos que dicen: “después de repetir lo del último abrir y cerrar de barras, se remonta al principio. Me refiero a la partitura” y la otra responde “¿Cómo? ¿No se suponía que era ésta la partitura?”.



14. Diálogos al final de la pieza de donde surgen los pentagramas. “Agua podrida”, partitura.

Una vez más la operatoria metadiscursiva hace referencia, a través de los diálogos, al dispositivo utilizado que además guía la lectura y dirección que debe tomar el músico al leer la partitura (es decir, repetir, volver, etc.), dentro de un sistema circular que no tiene principio ni fin.

En esta partitura el cruce entre música, texto y dibujo involucra también la presencia de elementos de la cultura de masas y del entretenimiento. Se advierte entonces la intención de cruzar fronteras, burlando la seriedad de la partitura (Parakilas 1984) mediante el agregado de elementos extraños a ella, como los globos de un *comic*. Así Masliah va desglosando una operación que desafía lo establecido a través de la subversión y desmontaje de géneros. Se advierte entonces la intención de problematizar la convención a través de la ironía y el absurdo para “descomponer la realidad”; al respecto el compositor afirma:

Más adelante, cuando entré en contacto con lo latinoamericano, renuncié violentamente a lo absurdo, tomando el realismo como meta de mis balbuceos literarios. Luego fui entrando en un camino de síntesis, no tolerando ya la utilización del absurdo como simple descarga personal del peso de lo circundante,

sino como cristal “descomponedor” de la realidad (cit. Maslíah en Capagorry y Rodríguez Barilari 1980: 104-5).

2. El texto

Agua podrida, estancada, reseca,
agua podrida, pescado, buseca,
agua podrida, agua podrida,
agua podrida tapada de mugre,
agua podrida que queda y se pudre,
agua podrida, agua podrida
agua podrida con casas al lado,
agua podrida con gente al costado,
agua podrida, agua podrida,

agua podrida podrida, agua podrida, podrida, podrida, podrida,
agua podrida podrida, agua podrida, podrida, podrida, podrida,

agua podrida, cuajada, cortada,
agua podrida habitada, poblada,
agua podrida, agua podrida,
agua podrida corriendo despacio,
agua podrida criando batracios,
agua podrida, agua podrida,
agua podrida en la calle sedienta,
agua podrida que pide tormenta,
agua podrida, agua podrida,

agua podrida podrida, agua podrida, podrida, podrida, podrida,
agua podrida podrida, agua podrida, podrida, podrida, podrida,

agua podrida, podrida del todo,
agua podrida podrida de todo,
agua podrida, agua podrida,
agua podrida clavada en el suelo,
agua podrida no vuelve p'al cielo,
agua podrida, agua podrida,
agua podrida, recontrapodrida,
agua podrida que pudre la vida,
agua podrida, agua podrida

agua podrida podrida, agua podrida, podrida, podrida, podrida,
agua podrida podrida, agua podrida, podrida, podrida, podrida.

El texto de “Agua podrida” se organiza a través de estrofas y estribillos. La pieza se presenta en tres estrofas y un estribillo que se repite. Cada estrofa se compone por nueve versos que exponen agrupaciones internas cada tres, es decir que dentro de una estrofa pueden identificarse tres módulos reiterativos con sentido propio. Más aún, si bien en cada uno de los módulos domina el verso endecasílabo, dentro de éstos hay versos pareados por la rima que constituyen lo que podrían denominarse “mini-estrofas” o estrofas internas. Estas últimas se componen a partir de dos versos que riman entre sí, tales como “Agua podrida, estancada, reseca,” y “agua podrida, pescado, buseca” (aa). Por su parte, el tercer verso dentro de cada módulo lleva la frase “Agua podrida, agua podrida” y funciona como “mini-estribillo” o estribillo interno a partir de un verso decasílabo, que puede ser subdividido en dos pentasílabos: “agua podrida” y “agua podrida” (b). El primero de estos módulos (aab) puede observarse en el inicio de la canción, dentro de la primera estrofa (parte A):

Agua podrida, estancada, reseca,
agua podrida, pescado, buseca,
agua podrida, agua podrida,

Esta estructura aab (constituida por dos “mini-estrofas” y un “mini-estribillo”) se expone tres veces al interior de cada estrofa principal, es decir que en todos los casos el tercer, sexto y noveno versos funcionan como “mini-estribillos” y dan la marca de corte entre los módulos.

El estribillo principal aparece al final de cada gran estrofa, tres veces en la canción (el mismo número de “mini-estribillos” al interior de cada estrofa). Se organiza a partir de un verso compuesto por un octosílabo, un pentasílabo y tres trisílabos: “agua podrida podrida, agua podrida, podrida, podrida, podrida”, que se repite.

La canción se construye a partir de frases nominales, sin verbos y por ende sin acción, y con un alto coeficiente de repetición y reduplicación ejemplificadas en frases como “agua podrida” y “agua podrida, podrida del todo”. Ciertamente esta canción comprende un sistema textual muy controlado, cuya circularidad se explicita en su estructura interna y también en relación a la temática planteada en la pieza. Las rimas son totales o consonantes sistemáticamente, aunque hay algunas que son parciales o asonantes. Dentro de las rimas totales se pueden mencionar los pares: reseca/buseca; lado/costado; cortada/poblada; suelo/cielo (diptongo). Algunas de las rimas parciales son mugre/pudre; despacio/batracios. El estribillo retoma la obsesión del “agua podrida” como una referencia a algo ya dicho, una anáfora. Finalmente la estrategia retórica responde al tema del estancamiento y de la ausencia de movimiento que también se verifica en el plano musical.

3. El instrumental

La pieza está escrita para voz y guitarra. La voz principal realizada por Masliah en el registro fonográfico se presenta con un tratamiento silábico del texto. Una particularidad de su obra cancionística es la neutralización de la expresión especialmente en el uso de la voz, resaltando la emisión del texto a través de un estilo que “dota al canto de las inflexiones rítmicas del habla” (cit. Fernando Cabrera en Pellicer 2009).¹⁴³ En este sentido, Coriún Aharonián señala que la “generación del ‘77” rompe voluntariamente con el “buen” modo de emitir la voz limpia y clara a través de un micrófono (cit. en Pellicer 2009). La propuesta de Leo Masliah destaca una manera de cantar próxima al habla cotidiana, apoyado por un acompañamiento instrumental que generalmente hace un unísono con su voz o genera módulos reiterativos.¹⁴⁴ Llegando incluso a abandonar el acompañamiento musical, por ejemplo en sus canciones “Fábrica” y “Cambio de cabezas”, a la manera de un contador de historias. Cuando canta, Masliah lo hace generalmente sobre melodías reiterativas y sin variación o incluso compuestas sobre una sola nota, como es el caso de “Agua podrida”.

En el fonograma figuran los nombres del trío “Montresvideo” conformado por Fernando Cabrera, Daniel Magnone y Gustavo Martínez los tres en guitarra y voz, a los que se le agregan Carlos Morales también en guitarra y voz, Hugo Jasa en batería y Masliah en guitarra, cítara y voz principal.

¹⁴³ Se trata de una serie de quince capítulos audiovisuales sobre Música Popular Uruguaya, que abarca los años 1960 a 1990, emitidos por el canal nacional uruguayo (canal 5) los martes y jueves de junio y julio de 2009 a las 20 hs.

¹⁴⁴ Utilizo aquí el concepto de “módulo” para referirme a una concepción aditiva del ritmo, en contraste con la concepción temática-teleológica supuesta por el concepto de “célula” rítmico-melódica.

4. Los materiales musicales

Las figuras rítmicas son predominantemente corcheas, silencios de corcheas y ocasionalmente negras. La métrica es periódica (4/4) y no sufre modificaciones, la dinámica es igualmente constante (“medianamente fuerte” o *f* en la parte del estribillo donde se pide un rasgueo de guitarra).

La canción se estructura de acuerdo a la organización del texto que permite segmentar la forma en tres grandes secciones claramente articuladas por silencios y yuxtaposiciones. En la partitura, que está resumida debido a las repeticiones, la canción se presenta en doce compases. Sin embargo, si se toma en cuenta la suma de partes y módulos que se reiteran, la pieza termina sumando 88 compases (veinte de las estrofas, ocho de los estribillos, que se repiten tres veces, más una vuelta final de estribillo de cuatro compases). Cada sección incluye dos compases de introducción, seis compases en la estrofa (parte A, un módulo, cc. 3-8) y cuatro en el estribillo (parte B, cc. 9-12), con sus respectivas repeticiones. En el devenir temporal la estructura formal de la pieza puede ser sintetizada esquemáticamente de la siguiente manera:

Intr. AAABB + intr. AAA BB + intr. AAA BBB

Cada estrofa tiene tres módulos (AAA), con tres frases cada uno: dos que ofician de “mini-estrofas” y una que hace las veces de “mini-estribillo” (aab) como ya fue señalado. Cada una de estas frases comprende dos compases. En el “mini-estribillo” siempre aparece un coro masculino a la octava grave (la3)¹⁴⁵ que repite “Agua podrida, agua podrida”. La continuidad entre las partes está proporcionada por la yuxtaposición de módulos.

¹⁴⁵ En la partitura se agrega también un la5 marcando la polarización de los registros.

El estribillo se continúa a la estrofa sin preparación. El último estribillo se repite tres veces, y no dos, la última vez con voces, silbidos de algarabía, silbatos, etc. Guilherme de Alencar Pinto señala que es en el estribillo de esta canción donde Masliah incluye por primera vez una batería, puesto que en su primer disco *Cansiones Barias* sólo contemplaba como instrumentos acompañantes la guitarra o el piano, y agrega que “faltarían algunos años para que la batería pop surgiera en Masliah sin función irónica” (Alencar Pinto 2002b).

La armadura de clave propuesta es la de La mayor, instalada por la voz que repite la nota la₄ en todas las estrofas, llevando al oyente a dicho ámbito tonal. En las estrofas, la guitarra acompaña con una célula regular de dos corcheas en ostinato que forman un intervalo de 4ta aumentada descendente (notas la₅ y mi bemol₅).



15. Acompañamiento reiterativo regular de corcheas en la guitarra (la₅ – mi_{b5}), c. 1.

En las estrofas la voz se presenta de forma silábica emitiendo una sola altura: la₄. El primer verso, distribuido en dos compases, expone una primera célula rítmico-melódica de negra y dos corcheas y otra célula de siete corcheas con ligaduras de prolongación y un silencio. Entre la melodía y el acompañamiento se conforma una relación homorrítmica de corchea contra corchea que es una fórmula muy utilizada por Masliah en su repertorio¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cf. Aharonián 1999: 423, donde realiza un análisis de “El ómnibus”. Ver también análisis de “La Teresa” en este mismo apartado.



16. Fórmula homorrítmica entre la voz y el acompañamiento, cc. 3 y 4.

El segundo verso es muy parecido rítmicamente, tiene leves variantes y ocupa también dos compases (cc. 5 y 6). Los cambios rítmicos, siempre en la voz, se provocan de manera mínima con el uso de las ligaduras (que terminan cambiando la figura rítmica, en general sincopada) y los silencios de corchea.



17. Mínima variación rítmica en el compás 6, cc. 5 y 6.

En los compases 7 y 8 se presenta el “mini-estribillo” en el cual se agrega un coro de voces masculinas al unísono. Esta estructura de seis compases es la que comprende el primer módulo aab, cuya estructura se repetirá dos veces más en la primera gran estrofa de la canción y también durante toda la pieza, siempre siguiendo la segmentación propuesta por el texto.

Lo significativo a nivel melódico es que en este fragmento, tanto la voz principal como el coro de los compases 7 y 8 de la partitura interpretan una sola altura, la nota la. Sin embargo en el acompañamiento puede registrarse una gran inestabilidad armónica, puesto que lejos de acompañar con un acorde correspondiente a la escala fundamental, se utiliza un intervalo muy tensionante de 4ta aumentada. Puede observarse entonces un desfase entre la voz, que interpreta una “melodía” masliahna en una sola nota y el

acompañamiento con el tritono del acorde mayor con séptima de fa, dominante de si bemol (utilizando solamente las notas la y mi bemol del acorde). Esta opción armónica provoca tensión entre las partes que quedan sin resolver.

Un pequeño cambio ocurre en los compases 7 y 8 (mini-estribillo), donde al acompañamiento la³ y la⁵-mi^b⁵, se le suma la nota do⁵, pero becuadro. Esto se señala en una intervención textual dentro de la partitura con el comentario “los sostenidos anteriores a lo que sigue no sé para qué los puse”. Es decir que si bien el do está sostenido en la clave, en los compases donde aparece (cc. 7 y 8) se toca becuadro, desviándose de la lógica de la tonalidad de La mayor. Con la presencia del do becuadro queda también justificada la proveniencia del tritono en el acorde de fa con séptima.

En los estribillos la tonalidad principal se desenvuelve sin ambigüedad, satisfaciendo finalmente las expectativas planteadas al comienzo de la pieza. La serie de acordes es I – I / IV – V7 / VI – II7 / I - V7 (cc. 9 – 12); en el último estribillo se agrega para finalizar el V7 (mi⁷). Esta tensión armónica irresuelta coopera con la idea de circularidad y repetición de un discurso sin final, que puede durar “hasta la eternidad” (Masliah 1985b: 10).

Esta pieza es representativa de la estética compositiva de Masliah puesto que el procedimiento constructivo más evidente es el de la repetición con variaciones mínimas, procedimiento que se presenta en buena parte de su extensa producción. El autor genera un tiempo estático que no avanza debido a la repetición, transformando la canción en un devenir sin teleología; además de intentar llamar la atención sobre la repetición de la música y la letra al interior mismo de las estrofas y el estribillo. Se refuerza también la idea de austeridad del material, por ejemplo en el uso de una sola nota en las estrofas

interpretadas por la voz principal o dos en las guitarras, y el uso de bloques rítmicos yuxtapuestos y no desarrollados sugerido por el programa minimista latinoamericano.

“La Teresa”

La canción forma parte del disco *Falta un vidrio* (1981, Ayuí) y la partitura utilizada para el análisis pertenece al compendio *Leo Maslíah. Once canciones abruptas* (Maslíah 1984b: 25-29).

1. El texto

Tenía una canilla

tenía hijos

tenía papel de diario

tenía una ventana

tenía hilo

tenía para el boleto

tenía

tenía alcohol de primus

tenía envase

tenía ropa colgada

tenía tenía

tenía media hora

tenía balde

tenía fotos de novia

tenía tenía tenía

tenía detergente

tenía estampas

tenía que hacer las camas

tenía tenía tenía tenía

tenía un pesebre

tenía caries

tenía cebollas verdes

tenía tenía tenía tenía tenía

tenía una pelela

tenía sopa

tenía que ser Marcelo

tenía tenía tenía tenía tenía tenía

tenía un cigarrillo

tenía miedo

tenía la pieza limpia

tenía tenía tenía tenía tenía tenía tenía

tenía palangana

tenía perro

tenía cincuenta gramos

tenía tenía tenía tenía tenía tenía tenía tenía.

El texto se organiza en base a una estructura de nueve estrofas, con alternancia regular de versos heptasílabos/octosílabos y pentasílabos. Hay aquí un detalle significativo formalizado por una composición en tercetos a los que les sigue, a partir de

la segunda estrofa, un cuarto verso con repeticiones que se acumulan. Los versos de siete, ocho y cinco sílabas se corresponden con los tercetos. El cuarto verso nunca se mantiene igual a sí mismo, existe siempre una sumatoria de sílabas, provocada por la acumulación de la palabra “tenía” a medida que avanza la canción. La estrategia retórica fundada en la enumeración maquinal y obsesiva de sustantivos (objetos domésticos, cotidianos) y la ausencia de rima, junto con el uso del pretérito imperfecto, refuerzan la sensación de agobio y pérdida irreversible planteada en la composición. Como sostiene de Alencar Pinto,

El minimismo y un nombre femenino que no se canta también están en la base de “La Teresa”. Los versos se limitan a enumerar cosas que “ella” “*tenía*”, alternados con exasperantes desfiles de “*tenías*” sin objeto. Nada se explica: es el pretérito imperfecto el que sugiere que alguien que “*tenía*” algo no lo tiene más, mientras que la enumeración indiferente achata hasta la insignificancia cada una de esas posesiones (Alencar Pinto 2002b).

2. El instrumental

La pieza se encuentra escrita para voz y dos guitarras. Sin embargo en la versión grabada en el disco se utilizan además de este orgánico, cuatro voces, un “charanguito” y dos instrumentos no convencionales: una taza esmaltada y un vaso (Sin firma 2002: 10). Todo el instrumental es ejecutado por Leo Maslíah.

3. Los materiales musicales

La repetición y regularidad son una constante a lo largo de los 83 compases que dura la canción. La regularidad métrica de 4/4 que nunca se altera, se refuerza con un ostinato de cuatro negras por compás en el acompañamiento. En la partitura se registra

una nota del autor indicando que hacia el final de la pieza el tempo de negra = 120 puede dejar de ser constante y acelerarse, aunque existe la opción de no hacerlo (Masliah 1984b: 28). Esto, sumado a la posibilidad de aumento de la dinámica y la densidad de voces provoca un alto grado de tensión dentro del contexto de repetición de los materiales.

Después de una breve introducción de dos compases, la canción se estructura a partir de nueve partes o estrofas. Se trata de una pieza repetitiva en la cual se verifica, mediante la adición de módulos, una ampliación de la estructura total a razón de un compás por estrofa. A partir de la segunda estrofa, en el cuarto verso de cada estrofa restante se suma la palabra “tenía” a través de células aditivas. De este modo puede pensarse que la pieza se construye en base a dos partes específicas: una secuencia rítmica principal (A) y la/s célula/s aditiva/s (B).

La secuencia rítmica principal se despliega en cinco compases anacrúsicos, repetidos invariablemente a lo largo de toda la pieza. Esta secuencia representa en el texto los tres primeros versos de cada estrofa. Se expone por primera vez en los compases 3-7: “Tenía una canilla / tenía hijos / tenía papel de diario” (primera estrofa).



18. Secuencia rítmica principal, voz, cc 1-7.

El último tiempo del compás 7, una negra, actúa de pivote entre una secuencia rítmica y la subsiguiente (cf. Apéndice 3), puesto que constituye la anacrusa que da paso al próximo módulo, adquiriendo una posición ambigua respecto del cierre o inicio entre

partes. Esta última figura impulsa también la idea de circularidad que subyace en esta canción.

Las células aditivas se exponen a partir de la segunda estrofa y se establecen por módulos rítmicos adicionales organizados en base a una célula anacrúsica de dos corcheas y una negra. Esta célula se instala en el cuarto verso de cada estrofa con la palabra “tenía” y a medida que se suceden las estrofas (son nueve en total) también se suma la cantidad de células aditivas de la estrofa. Llegando la última estrofa a contener ocho células aditivas.



19. Célula aditiva. Primera presentación. Voz, cc. 12-13.

La canción se monta sobre la secuencia rítmica principal a la que se le agrega en cada caso una o más células de dos corcheas y una negra, siempre en el cuarto verso de cada estrofa. El módulo rítmico se expande por adición: se suman dos células aditivas (cc. 19 al 20), vuelve a exponerse sumando tres células reiterativas (cc. 26 al 28), y este mecanismo se repite hasta sumar ocho células (c. 76 hasta el final de la pieza, c. 83).



20. Célula aditiva. Última aparición, reiterada ocho veces. Voz, cc 75- 83.

Desde el punto de vista melódico y armónico se registran sólo dos alturas en toda la pieza, las notas si y la#. Ambas generan un intervalo de séptima mayor, muy inestable armónicamente y sin resolución alguna en la pieza que se interpreta siempre simultáneamente entre la voz y el acompañamiento. La restricción a estas dos alturas

subraya un distanciamiento respecto del orden tonal y una identificación con la “estética de la austeridad” en relación a la selección de materiales. Se puede advertir que en el primer tiempo de cada compás la voz principal interpreta la altura la#4, a la vez que los 35 versos de la pieza comienzan con la palabra “tenía”. Un cambio mínimo se proporciona en la sucesión de las dos alturas en el acompañamiento, que se repiten en algunas zonas para marcar el final de una estrofa y el comienzo de otra. En el registro grabado a las dos guitarras se les suma un charango que realiza las alturas y el ritmo propuestos por la partitura, y hacia la mitad de la pieza hasta el final (1:03-2:15) se agrega la percusión realizada por la taza y el vaso, siempre siguiendo el ritmo regular de cuatro negras por compás.



21. Intercambio de alturas en el acompañamiento, cc 7-8. Se registra el pasaje de la primera a la segunda estrofa mediante la repetición de las alturas hacia el final de c. 7 (voz) y el comienzo del 8 (guitarras).

Existen mínimas variaciones en la acentuación dentro de la regularidad con la que Maslíah trata sus materiales. El cuerpo fónico de la palabra “tenía”, cuya acentuación varía asimétricamente de grave a aguda, se altera para adaptarse a las necesidades de la métrica musical. Esto ocurre tanto en el tercer verso (cc. 6, 11, 17, 24, 32, 41, 51, 62 y 74) como en el cuarto (cc. 13, 19-20, 26-28, 34-37, 43-47, 53-58, 64-70, 76-83) de cada estrofa.

Finalmente, en relación al uso de la voz que realiza la melodía, Maslíah agrega una nota al pie:

Esta canción puede cantarse a dos voces, distribuyéndose entre ellas las dos notas que componen la “melodía”: la primera voz (por orden de aparición) cantará sólo la nota “si” (con todas las sílabas del texto que le corresponde) y la segunda voz cantará el “la sostenido” (Maslíah 1984b: 25).

Tal indicación expresa la aspiración del autor de subrayar la diferencia acentual mediante el desdoblamiento de las voces, procedimiento que genera un efecto en la textura. Así la alternancia regular de dos voces para conformar la melodía divide claramente las únicas dos alturas de esta canción y la relación acentual que tiene cada una. A medida que avanza la pieza se produce, en el registro grabado, una intensificación en el plano de la dinámica para la voz más aguda (que interpreta un la#4) que contrasta con la emisión de la voz más grave (que interpreta un si3), que narra y guarda la neutralidad expresiva. Por último, hacia las dos últimas estrofas, Maslíah agrega también una sobregrabación de su propia voz, ya no con sílabas, sino con la palabra “tenía” que se suma, junto con una intensificación en el plano del tempo, al carácter tensionante general.

El principio constructivo más evidente en esta canción es, nuevamente, el de la repetición. En este caso, el acento métrico es constante, fijo, al igual que la relación entre las figuras rítmicas. La pieza se articula mediante un procedimiento de adición de módulos de células rítmicas, que provoca un cambio mínimo pero continuo dentro del aparente estatismo general. La expansión final de las unidades se presenta dosificada, una por una, produciéndose así una dialéctica entre circularidad y cambio mínimo. La idea de circularidad se refuerza incluso en la partitura, puesto que hacia el final no se

escribe una doble barra de compás, dejando así la posibilidad de agregar adiciones y seguir la estructura propuesta infinitamente.

“El recital”

La canción forma parte del disco *Extraños en tu casa* (1985, La Batuta/ 1987, Ayuí). Escrita para voz y piano, la partitura se publica en *Leo Masliah. Superman y otras canciones* (Masliah 1985b: 26-27).

1. El texto

Era un concierto de música popular
quiero decir un recital
de aquellos cantos que nos vienen desde
las raíces de la tierra secular
y todo el mundo estremecido
en la sangre
al ritmo de la tradición
que se hace canto.

Era la voz ancestral de una población
reconociendo su canción
la más auténtica versión de su epo-
peya y su verdadera identidad
desde el origen, desde su historia
los acordes
desentrañaban la verdad
de su memoria.

Era el reflejo más fiel de la realidad
contado con la claridad

característica de aquellos que hacen
suya la expresión del pueblo por su voz
la vida misma era presencia
en el canto
comprometido con la esen-
cia de su gente.

Nadie cantaba a título personal
todo era parte del ritual
que a sus artistas asignaba la fun-
ción de revelar su propia condición
que era la misma que la de todos:
Las raíces
que determinan el sentir
y la palabra.

No eran cantores, más bien eran un ceibal
quienes daban el recital
y los micrófonos con sus jirafas
entre un cablerío casi vegetal
asemejaban sauces llorones
y las voces
se parecían al croar
de alguna rana.

En los asientos la gente de corazón
tomaba mate a discreción
se alimentaban a sí mismos a tra-
vés del canto que era su propia canción
y en las bombillas iban subiendo
sus entrañas
y tanto como se escu-
chaban, se tomaban.

Era una inmensa recontra-alimentación
basada en la resurrección
de las raíces más profundas en un

ciclo que no habría terminado más
pero que tuvo un desenlace
algo triste;
el que volvió confirmará
que fue chiripa.

Algo en la tierra debajo del hormigón
de la moderna construcción
quizá los huesos de algún indio conmo-
vidos por la tan profunda evocación
de las raíces, ni los gurises
se salvaron
de ser llamados a la vie-
ja madre tierra.

En los cimientos del club algo se movió
y todo se resquebrajó
y aparecieron grandes grietas por las
cuales todo el mundo desapareció
iban en busca de sus raíces
y aleluya
lo consiguieron lo logra-
ron eureka!

De las guitarras de cedro y jacarandá
de las de pino nacional
brotaron entre las atónitas na-
rices de los del conjunto musical
largas raíces como lombrices
que crecían
y se enroscaban en los cue-
llos y apretaban.

De esa manera logró su mejor final
este glorioso recital
la gente pudo reencontrarse feliz-
mente con su más auténtica verdad

y luego de esto no hubo pretexto
que valiera
para seguir viviendo y fue
así su muerte.

La letra se organiza con un modelo estrófico compuesto por ocho versos por estrofa y utilizado con fines narrativos. La cantidad de sílabas de las once estrofas es la siguiente:¹⁴⁷

1° verso: 12 sílabas

2° verso: 8 sílabas

3° verso: 12 sílabas.

4° verso: 11 sílabas.

5° verso: 9 sílabas

6° verso: 4 sílabas

7° verso: 8 sílabas

8° verso: 5/4 sílabas.

La cantidad de sílabas es decreciente hacia el final de la estrofa. Entre el tercer y cuarto verso se recurre al encabalgamiento para organizar un fraseo prosístico, que en la reproducción del texto genera un efecto continuo. En el quinto verso se retoma el fraseo poético, respetando así las pausas establecidas entre los versos.

La pieza reúne los recursos de la canción trovadoresca (variedad métrica en una misma estrofa), la copla de pie quebrado (el vocablo incompleto en final de verso) y la prosaización (ritmo de la prosa incrustado en el verso a través del encabalgamiento). Se puede pensar en la experimentación desde lo rítmico y en la medida de los versos, en la invención de un tipo determinado de estrofa. Desde el plano rítmico, que destaca la

¹⁴⁷ En el penúltimo verso de las últimas cuatro estrofas se recurre al pie quebrado completándose el vocablo en el último y respetando, a pesar de esta alteración, la cantidad silábica de ambos versos.

distribución de acentos por sílaba y verso, el tipo de acentuación en la última sílaba implica un desvío, más aún en un endecasílabo. Desde la estructura, la medida irregular de los versos dentro de cada estrofa se repite con regularidad también de una estrofa a otra. La pieza se compone de estrofas de metro irregular donde cada verso tiene una cantidad de sílabas diferente.

En general la rima es asonante, aunque hay algunas consonantes, tales como “población/canción”, “realidá/claridá”, etc. Todos los primero, segundo, cuarto y séptimo versos acentúan fuerte en la última sílaba: verso agudo (con algunos pie quebrados). Existe un contraste entre lo fluido y el corte (quinto y sexto versos).

El núcleo narrativo de la historia es la descripción paródica de un recital de “música popular” que se caracteriza por expresar los “cantos que nos vienen desde las raíces”. La estructura de la canción es narrativa, presenta una historia contada de principio a fin. A través de palabras como “población”, “pueblo”, “gente” y “todo el mundo” se expresa un sentido de multitud, que va muriendo y desaparece hacia el final. Este desmembramiento del conjunto se realiza a través de la metáfora de “las raíces” y la “identidad”. El sentido temático de la canción cuestiona y hasta se burla de la institución del “concierto de música popular”; la crítica se dirige hacia los cultores del Canto Popular uruguayo cuyo sentido primordial de resistencia a la dictadura se pierde con el advenimiento de la democracia en Uruguay en 1985. Habiendo sido partícipe de dicho movimiento, el compositor y su programa no pueden escapar al cuestionamiento que desmonta por el absurdo su propia práctica.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Sobre este cuestionamiento cf. también Maslíah (1991: 82) y el disco *Recital especial* (1983), en cuyo interior se muestra una historieta con guión y dibujos del propio autor.

2. La forma

La estructura del texto y su interpretación silábica permiten segmentar la forma en once estrofas, distribuidas en dos partes. La primera parte (A) se compone de una estrofa que se repite con distinta letra ocho veces en toda la canción. La segunda parte (B) contiene una estrofa y se presenta tres veces en total, también con una letra distinta. La organización formal se da de la siguiente manera:

AA-B-AA-B-AA-B-AA.

Puede observarse que desde el punto de vista de la disposición del texto en estrofas y versos no existe diferencia entre las partes A y B. La diferencia se origina a partir del material temático musical, apoyado por la escritura en la partitura que distingue, mediante dobles barras de compás, las dos secciones. Siguiendo esta estructura formal en la partitura, la parte A se formaliza por 13 compases que terminan con una barra de repetición. Esta parte se repite, sumando entonces 26 compases antes de pasar a la parte B, que se compone de 14 compases. Si bien la partitura consta de 27 compases, la suma total de los mismos con las repeticiones respectivas en la pieza es de 146. Asimismo, desde el punto de vista del material musical, también se advierte que ambas partes A y B se subdividen internamente en dos, ocupando cuatro versos cada una:

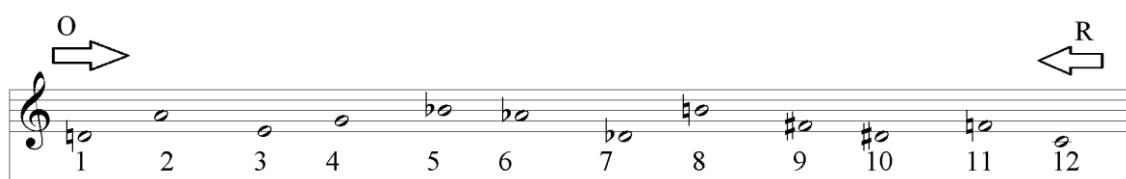
- Parte A: compases 1-7 y 8-13. (Versos 1-4 y 5-8)
- Parte B: compases 14-21 y 22-27. (Versos 1- 4 y 5-8)

3. Los materiales musicales. La serie

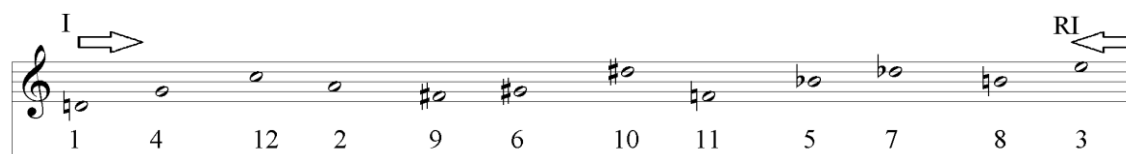
Las figuras utilizadas para la duración de las notas son predominantemente corcheas y negras, ocasionalmente blancas. La métrica es periódica (4/4) y no sufre modificaciones, no hay indicación para la dinámica. Maslíah aclara en una nota al pie

que “la parte vocal coincide con la mano derecha del piano” (Masliah 1985b: 26), confirmando el uso del unísono entre la voz y la mano derecha del piano como una constante en su obra.

En la indicación del tempo puede leerse “moderato dodecafonicamentabile”, que responde a la herramienta compositiva específica utilizada en esta canción.¹⁴⁹ La pieza se organiza en base a una serie dodecafónica de doce sonidos. La serie original (O) y su retrogradación (R), y la serie Invertida (I) y su retrogradación (RI) son las siguientes:



22. Serie Original (O) y su retrogradación (R).



23. Serie Invertida (I) y su retrogradación (RI).

En esta pieza se verifica la rigurosa organización sobre campos de doce sonidos basados en la serie original y sus transposiciones (cf. Apéndice 4). En la partitura se muestra una sucesión de variantes de la serie que se van relevando unas a otras, sistemáticamente cada doce sonidos. Las series se distribuyen entre la voz y la armonía que realiza el piano, es decir que en las distintas apariciones de la serie y sus transposiciones se extraen para la melodía sólo algunos sonidos, mientras que los otros se adjudican al acompañamiento. De este modo, la melodía que canta la voz en el primer compás comienza con el cuarto sonido de la misma (sol). Los tres primeros

¹⁴⁹ Y en otras como “Noche de luna” editada en 1983.

sonidos son ejecutados por el acompañamiento de la mano izquierda del piano, provocando que la relación interválica también quede encubierta al presentarse con un acorde. La serie original se presenta en los compases 1 y 2, pero se despliega con claridad en su segunda aparición, compases 4 a 6:



24. Serie original. Primera presentación. Voz y piano, cc. 1 y 2.



25. Serie original. Segunda presentación. Voz y piano, cc 4-6.

Nótese que en ambos casos, la altura sol4 tiene un lugar relevante: como comienzo de la pieza o ubicada luego de la anacrusa como comienzo en el tiempo fuerte del compás 5. Se produce para la escucha una variación de la serie, no tanto debido al cambio de orden de algunas de sus alturas, sino más bien por la distribución entre voces.

Formalmente la parte A comienza con la serie original y la parte B con la retrogradación de la original, es decir que en el inicio de cada parte se expone el armado y desarmado, respectivamente, de la serie original. Dicha serie presenta cinco intervalos: 2da mayor, 3ra menor, 4ta justa, 5ta justa y 7ma menor. Sobre estos cinco intervalos se compone la pieza, aunque también hay que observar las articulaciones entre serie y serie, además del juego armónico y melódico que muchas veces desarma

este núcleo de intervalos. Al respecto puede señalarse que existen saltos de 6tas mayores, 4tas aumentadas y 5tas disminuidas, incluso de octavas, por ejemplo, si se sigue la línea del acompañamiento o de la melodía por separado.



26. 4ta aumentada en la melodía entre el la4-mi bemol4, c. 2

En las piezas dodecafónicas los intervalos de 4ta aumentada y 5ta disminuida son prioritarios. Antes del método planteado por Schönberg y sus discípulos, estos intervalos eran considerados disonancias y debían resolver. A partir de la “emancipación de la disonancia” dichos intervalos se ponen en juego en sentido no resolutivo, liberados de la función de resolución para delimitar un contexto no tonal. En “El recital” estos intervalos se presentan en la melodía (cc. 1-2, fa#4-do5; c. 2, la4-mi bemol4; cc. 7-8, mi4-si bemol4; cc. 10-11, la bemol4-re4; c. 18, si bemol4-mi4; c. 19, la4-re #4; c. 20, re bemol4-sol4) o en la armonía (c. 16, re3-sol#3; c. 19, sol3-do#3 y 26 re#3 -la3). Es preciso señalar que la pieza comienza en sol4 y termina en do#5, es decir, un intervalo de 4ta aumentada. La parte B comienza en do5 y termina en reb4 que a su vez es la enarmonía de do#, el final de la pieza. Pueden reconocerse entonces dos niveles de análisis: el nivel de la serie y el temático (por frase melódica).

De las cuarenta y ocho posibilidades de transposición de la serie que pueden verse en el cuadro, se utilizan sólo nueve. La sucesión de variantes de la serie a lo largo de la pieza es la siguiente (cf. “El recital” en Apéndice 1):

Parte A: O - I1* - R1 – O - I1 - RI1 - I8 - I3 - I8

Parte B: R1 - I3 - O2 - R1 - RI1 - I8 - O11 - RI7 - I8 - I1*

En la pieza se utiliza una sola serie dodecafónica y se presenta en los primeros ocho compases la serie original y sus transposiciones básicas. Pueden advertirse dos apariciones de I1 que tienen algunas variaciones (I1*). En los compases 2 y 3 se presenta la siguiente organización:

4-1-12-2-9-6-10-11-5-7-8-3



27. Variación de I 1, cc 2-3.

La variación mínima se produce por el intercambio de las dos primeras alturas que están trocadas entre sí. Se puede pensar entonces en una variación de la serie invertida original que es: 1-4-12-2-9-6-10-11-5-7-8-3.

El segundo ejemplo, que se aplica también a la misma serie, se observa en los compases 26-27. Se produce aquí una intersección entre una parte de la serie anterior (I8) y esta última (I1). Ambas comparten las notas re y sol, que justamente son las dos alturas que inician la serie invertida del original. De algún modo es una variación del procedimiento estricto utilizado por Maslíah en esta pieza.



28. I1, cc 26-7.

La última altura utilizada de la serie anterior (I8) es el re bemol4 que canta la voz y la mano derecha del piano, mientras que el re y el sol son las notas octava y

novena de I8, y no las últimas. En esta pieza, en los dos casos donde ocurre el desvío de la serie es en la II, y se plantea específicamente entre las notas re y sol, ya sea intercambiándolas o compartiéndolas con lo presentado con anterioridad.¹⁵⁰

A pesar de ser serial, por su configuración textural la pieza presenta tematismo, es decir que la distinción entre melodía y acompañamiento hace de la melodía una configuración temática.



29. Material temático, cc. 1 y 2

Este material motivico-temático se monta sobre el primer verso de las estrofas de la parte A. Es decir que, si bien el tema es procurado por la serie original, para su análisis es necesario recurrir a la organización del texto y no tanto a la distribución de las series. Su identificación coincide con el fraseo musical, la célula de negra y dos corcheas que se repite cuatro veces (aunque la última intercambiada: dos corcheas una negra) y el silencio que separa esta primera frase de la segunda.

Dicho material se expone con una textura de melodía acompañada por acordes presentados en el tiempo fuerte del compás y con figuras de duración larga, de redondas y blancas. La textura oscila entre una melodía y su acompañamiento con acordes y una

¹⁵⁰ Schönberg (2005: 111) sugiere que puede existir una “digresión” e intercambiarse algunos de los sonidos de la serie: “Las posibilidades para adaptar los elementos formales de la música -melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes- a una serie básica son ilimitadas. (...) la sucesión de sonidos de acuerdo a su orden en la serie siempre ha sido respetada con exactitud. Puede quizá tolerarse una ligera digresión de este orden (en virtud del mismo principio que permitía alguna variante en los antiguos estilos) en la parte final de la obra, cuando la serie ha llegado a ser familiar al oído. Sin embargo, al principio de una pieza esta digresión sería notoria.” En el caso de “El recital” la digresión se realiza al principio y sin que la serie llegue a hacerse familiar, entre otras cuestiones, porque se encuentra enmascarada por la armonía. Sin embargo, la familiaridad con la misma se logra por la estructura reiterativa de la pieza que permite escuchar la serie original ocho veces.

textura polifónica con figuras cortas y más rápidas, de corchea. La textura contrapuntística se encuentra en la parte A, en los compases 4 y 10, donde se plantean contramelodías o comienzos que continúan el fraseo de los temas. En la parte B el juego de nota contra nota es mayor y se da en los compases 17 a 20 y 27. En esta parte se utilizan frecuentemente las figuras de negras en el acompañamiento, que van puntuando los cuatro tiempos de cada compás.

La voz es de emisión silábica, el fraseo musical coincide en general con las segmentaciones del texto, salvo algunos hiatos (compás 6, 12 y 13) y cortes entre palabras de un mismo verso (compases 8-9, 14-15 y 22) que segmentan la continuidad de la letra. Puede señalarse que en las partes A y B, en el tercer y cuarto verso, se produce una densificación rítmica (preponderancia de corcheas) que comienza en anacrusa y dura tres compases, sin cortes. Esa parte coincide muchas veces con los pie quebrado planteados por el texto: cc. 5-7 (con anacrusa de tres corcheas) que corresponde a los versos 3 y 4 de la estrofa A, y cc. 19-21 (con anacrusa de corchea) que también corresponde a los versos 3 y 4. Estos dos momentos son antecedidos por un contrapunto en la mano izquierda del piano (compás 4 y compases 17-8).



30. Densificación rítmica, cc. 5-7 con anacrusa.



31. Densificación rítmica, cc. 19-21 con anacrusa.

La unidad de la pieza se logra por la repetición de la serie y del tema ocho veces. Asimismo, en la parte B se advierte un segundo tema muy parecido al primero, en términos rítmicos (comienza con una célula de negra y dos corcheas), de acompañamiento (con redonda) y contorno melódico (poco cantable y saltos irregulares). Sin embargo el primero es continuo y el segundo es entrecortado con silencios o figuras largas. El primer tema comienza con una 3ra menor ascendente, y el segundo con una 6ta mayor descendente, es decir, con una exacta inversión en términos interválicos, del primero. En ambos, el tema se compone por el primer verso de una estrofa.

Existen cinco casos de repetición de sonidos en esta pieza. En la parte A la nota re se repite (en otra octava y entre el acompañamiento y el canto) en el compás 4, momento en el que cambia la serie. Lo mismo ocurre, pero con la nota mi entre los compases 7 y 8 (entre canto y acompañamiento) y en el cambio de serie. En la parte B también se repiten alturas de re, re# y re bemol, pero en la melodía: el re se repite dentro de una misma serie en el compás 22; el re# en el compás 24 y el re bemol en los compases 26-27, pero estos últimos se repiten con un cambio de serie.¹⁵¹

¹⁵¹ En este sentido, Anton Webern señala que “No es la repetición de las notas lo que está prohibido, sino que esas notas se repitan dentro de la sucesión de doce sonidos fijada por mí” (2009: 104).



32. Repetición altura re en la misma serie, c. 22.



33. Repetición altura re# con cambio de serie, c. 24.



34. Repetición altura re bemol con cambio de serie, cc. 26-27.

Todas las repeticiones, salvo una, se realizan sobre los sonidos re, re bemol y re #. Las reiteraciones en el canto son muy relevantes y tienen la función de acentuar el sentido y el ritmo del texto. Se repite siempre sobre los versos 5, 6 y 8, con palabras como “vida misma”, “canto” y “gente”, “bombillas”, “entrañas” y “tomaban”, “iban en busca”, “aleluya” y “eureka”.

En esta pieza, que aborda una temática relacionada con la institución del recital de música popular, puede analizarse el uso estricto del sistema dodecafónico, lo que puede ser considerada una ironía por parte del autor. En este sentido es el anverso de la conocida canción de Maslíah “El concierto” que funciona de la misma manera de crítica

paródica, desmantelando “tanto la pretenciosa y raquíta alta cultura cuanto la tantas veces gesticulante ‘cultura alternativa’” (Trigo 1989: 110). Graciela Paraskevaídis resume esta idea de la siguiente manera:

En su canción *El concierto* objetiviza la realidad del ritual sinfónico, su público y su trance, en un lenguaje poético estrictamente rimado en sus imágenes, pero con una música estrófica reiterativa. El recital (referido a una situación similar pero dentro del ámbito de la así llamada música popular), el lenguaje musical se torna expresionista-schoenberguiano, de un total cromático golpeando a las puertas del dodecafonismo, cruzando y amenazando los códigos semánticos, verbales y musicales (Paraskevaídis 1990).

Como pudo analizarse, la operación que realiza Maslíah sobre las canciones forma parte de un programa estético-ideológico que aspira también a cuestionar códigos y convenciones tanto de las músicas cultas como de las populares. El compositor se encuentra cercano a la obra musical de músicos como Jorge Lazaroff y Luis Trochón, y de la argentina Carmen Baliero, “en un movimiento de ampliación de las posibilidades ‘admitidas’ en la música popular, sin dejar de vehiculizarse como música popular” (Alencar Pinto 2002b).

La primera época de la producción cancionística de Maslíah, desde finales de los setenta hasta finales del ochenta, se inserta en el contexto del régimen militar y de la ebullición del segundo Canto Popular en el Uruguay. Es el momento de afirmación de las “vanguardias en música popular” (Aharonián 1999: 421) latinoamericanas a través de un programa estético-político en el que coinciden “predicamento de masas y riesgo creativo” (Aharonián 1999: 421). Maslíah señala que esta dialéctica

fue una de las razones que desencadenaron el surgimiento de las corrientes llamadas minimalistas, por ejemplo, que fueron como decir “ah, los músicos populares y los jazzeros pueden tocar acordes y escalas, pueden cantar melodías, y nosotros no podemos porque ya decretamos que hacer eso era retrógrado, era reaccionario, (...) ¿cómo podemos hacer para utilizar ese material tan rico pero prohibido?”. Y entonces surgieron esas estructuras repetitivas tan revolucionarias, que mataban dos pájaros de un tiro porque se podían diferenciar claramente de las viejas estructuras después llamadas discursivas, que estaban prohibidas, y a la vez permitían regodearse tocando infinitas veces seguidas eso cuyas ganas de ser tocado habían sido reprimidas durante décadas (Maslíah 2002: 7).

El programa estético minimalista en las canciones de la nueva generación incluye una “extrema austeridad en los recursos utilizados” y además un “juego con la ironía y la capacidad de relativizar lo dramático por medio del humor” (Aharonián 2003). Puede señalarse aquí la herencia del canon musical latinoamericano destacado en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en el que sobresalen compositores como Oscar Bazán, Eduardo Bértola, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídís, Joaquín Orellana, Coriún Aharonián y Carlos da Silveira (cit. Maslíah en Nasser 1980a: 62).

CAPITULO 6

Sí, soy compositora de música popular, creo,
y de música contemporánea también creo.
Porque en la música popular
dicen que no es música popular,
y en la música contemporánea
también dicen que no es música contemporánea.
Entonces no sé exactamente qué es (...)
No podría ir al festival Cosquín, por ejemplo
y tampoco entraría en Darmstadt

Carmen Baliero (cit. Cañardo 1999, 22 de diciembre)

Análisis de la experimentación en la canción de Carmen Baliero

En este capítulo se aborda el análisis de la producción cancionística de Carmen Baliero, compositora que es referente en la Argentina de la experimentación vanguardística con canciones. Se hace foco, al igual que en el capítulo anterior, en la transposición del pensamiento musical contemporáneo al género canción caracterizando aspectos vinculados a los atributos parametrales, texturales, procedimentales y estructurales de los materiales utilizados. Los criterios tomados en cuenta para el análisis son los de repetición, continuidad, discontinuidad, duración, microvariación (Molina 1993) y organización de las alturas.

Como ya fue señalado, Baliero se vincula tempranamente con la escena de la música contemporánea culta, a través de figuras como Lucía Maranca y Francisco Kröpfl, ambos pertenecientes al círculo de la Agrupación Nueva Música. A mediados de los ochenta participa en la XIV edición de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1986) y de dos ediciones de los Talleres Latinoamericanos de Música

Popular (1984 y 1985). Allí conoce a muchos músicos uruguayos de su generación, entre los que se destacan Jorge Lazaroff, Leo Maslíah y Luis Trochón. En ese ámbito se produce también el contacto con Coriún Aharonián quien es para ella un “gran docente y compositor uruguayo, que hizo posible el tomarse en serio la posibilidad de hacerlo [componer canciones] con alegría”.¹⁵²

En 1982 ingresa en la carrera de Composición de la Universidad de La Plata, en la cual conoce a compositores que serán de gran influencia en su poética, como Mariano Etkin y Gerardo Gandini. La compositora asegura haber estado familiarizada antes de comenzar la carrera con la música de Schönberg, Webern, Xenakis, Satie y Honegger, pero destaca que dentro de la música contemporánea local la obra de Mariano Etkin fue determinante (Baliero, entrevista con la autora 8 de noviembre de 2000).

Tanto Etkin como Gandini pertenecen a la generación ditelliana que participa también de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: Etkin en su primera y tercera ediciones (1971 y 1974) y Gandini en la quinta y sexta (1976 y 1977). Ciertamente el primero escribe en 1972 acerca de la primera edición de los CLAMC intentando definir la especificidad de la música latinoamericana en términos identitarios. En su artículo destaca la importancia dada por los compositores jóvenes (es decir los nacidos en la década del cuarenta) a las posibilidades que brindan los medios técnicos disponibles. Dentro de las nuevas posibilidades se incluyen las técnicas proporcionadas por el laboratorio de música electrónica y también nuevas maneras de ejecución de instrumentos de uso habitual en la música culta (Etkin 1972, 16 de enero: 12). En esta misma línea, Baliero explora las nuevas técnicas aplicadas a instrumentos

¹⁵² Extraído de su página web <http://www.carmenbaliero.com.ar/carmen.htm>. (Cons. 22 de julio de 2011).

ligados a la tradición culta como el violín y las extiende a objetos no musicales tales como las máquinas de escribir, tratados en base a técnicas y principios musicales.

La generación de Baliero hereda este programa condensado en los CLAMC, en el cual también intervienen principios minimalistas¹⁵³ latinoamericanos de repetición permanentemente variada, incertidumbre, uso del silencio, yuxtaposición, desdibujamiento de límites, etc. (Etkin 1984 y 1989; Aharonián 1993a y 1993b; Molina 1993; Paraskevaídis 1997; Corrado 1998; Aharonián y Paraskevaídis 2000; entre otros). La joven generación se destaca por la aceptación de géneros, materiales y técnicas de diversa procedencia, proporcionada por las nuevas condiciones de producción y recepción de la democratización argentina. Ciertamente una parte de la nueva generación de fines de los setenta, tanto en Uruguay como en la Argentina, produce simultáneamente obras de música culta contemporánea y canciones populares. Esto queda manifestado en una entrevista realizada a Baliero quien expresa acerca de la definición de su música: “No soy folklorista, no soy tanguera, no soy jazzera, no soy jinglera, no soy electroacústica”; y al referirse a su disco expresa que estos cruces “están al servicio de otra cosa. Aunque de manera arbitraria, cada composición necesita de estos elementos” (cit. en Fuente de la 2001, 15 de febrero).

La producción musical de Baliero se compone entonces de dos tipos de obra, además de la compuesta para teatro y cine:¹⁵⁴ la que ella misma denomina

¹⁵³ En su sitio web de *myspace* Carmen Baliero presenta sus canciones “Te mataría”, “Rita dos”, “Como”, “Definitiva” y “El gallo rojo” y se ubica dentro del género “minimalista / música concreta”. <http://www.myspace.com/carmenbaliero> (cons. agosto de 2011).

¹⁵⁴ Música para teatro *No puedo imaginar el mañana* (de Miguel Dao, 1990), *Las viejas putas* (de Miguel Pittier, 1994), *El líquido táctil* (de Daniel Veronese, 1997), *El pecado que no se puede nombrar* (de Ricardo Bartís, 1998), *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (de Federico León, 1999), *Donde más duele* (de Ricardo Bartís, 2003), *El adolescente* (de Federico León, 2003), *Lo que va dictando el sueño* (de Laura Yusem, 2003), *De mal en peor* (de Ricardo Bartís, 2004), *Coronda en acción* (de Graciela Camino, 2005), *La mala sangre* (de Laura Yusem, 2005), *El niño argentino* (de Mauricio Kartún, 2006), entre otras. Música para cine: *En memoria de Paulina* (de Alejandro Vélez, 1992), *Pájaros prohibidos* (de Mercedes G. Guevara, 1995), *Todo juntos* (de Federico León, 2001), *Sudeste* (de Sergio Belloti,

“experimental” y las canciones. En esta enunciación puede advertirse el trasvasamiento y las derivas que existen entre ambas categorías. Dentro de la tradición “experimental” sobresalen en su catálogo obras escritas para diversos instrumentos, máquinas y puesta en escena, muchas con varias versiones. Entre ellas pueden mencionarse las siguientes: *Máquinas* –para tres máquinas de escribir–,¹⁵⁵ *Último momento* –obra radiofónica para nueve lectores en nueve idiomas diferentes–,¹⁵⁶ *Último momento II* –cuatro movimientos para trece lectores en doce idiomas–,¹⁵⁷ *Oswaldo y Sonata* –“para piano de cola cerrado y pianista”–, *3 oboes*,¹⁵⁸ *Maquinarias* –para piano a cuatro manos o dos operarios–, y *Caleidoscopio* –para bocinas de autos.¹⁵⁹

Oswaldo y Sonata (1988) es una pieza con una duración aproximada de seis minutos que se inscribe en la tradición de la música experimental norteamericana y que requiere de movimientos corporales. Se estrena en 1992 en la Sociedad Rural Argentina, interpretada por la pianista Adriana de los Santos. Su partitura consta solamente de una serie de instrucciones: una “Guía Técnica” donde se explican las maneras de generar

2002), *La vida por Perón* (de Sergio Bellotti, 2004), *Decir tu nombre* (de Albertina Carri, 2005), *Urgente* (telefilm de Albertina Carri y Cristina Banegas, 2007), entre otras. Música para danza *Demasiados hombres rubios* (de Mariana Bellotto, 1993).

¹⁵⁵ Registrada en el disco Baliero, Carmen. #! *Último momento II Máquinas*. 2001. Buenos Aires: Los años luz /Los discos del Rojas.

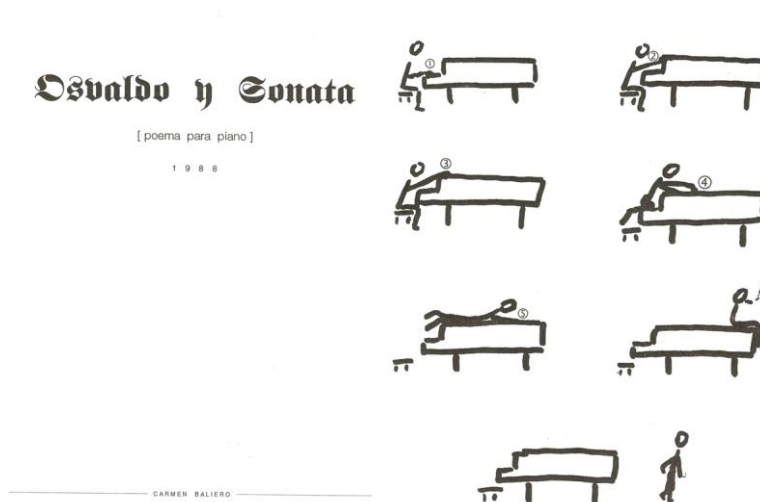
¹⁵⁶ Presentada en el “Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea” del Teatro San Martín en 1999 (Programa San Martín 1999). Compuesta a partir de las noticias de los diarios, la obra “se basa en el sonido producido por los fonemas, cadencias y timbres relativos a cada idioma, más el sonido del papel de diario” (página web <http://www.carmenbaliero.com.ar/carmen.htm>. Cons. 22 de julio de 2009).

¹⁵⁷ Registrada en el disco Baliero, Carmen. #! *Último momento II Máquinas*. 2001. Buenos Aires: Los años luz /Los discos del Rojas

¹⁵⁸ Se trata de la superposición de tres oboes en intervalos de segunda, “a partir de multifónicos y trémolos. Inspirada en la polución sonora que se genera en las calles más pobladas de la ciudad, la transformación del instrumento en sonido de embotellamiento urbano”. (página web <http://www.carmenbaliero.com.ar/carmen.htm>. Cons. 22 de julio de 2009).

¹⁵⁹ Performance sonora y visual para bocinas de autos utilizadas como “objetos sonoros urbanos cotidianos (...) que contribuyen a la polución auditiva y visual”. La obra se propone “transformar la calle y sus habitantes en una puesta orquestal, física y visual” (Programa Festival Internacional de Buenos Aires, 2007: 22), estrenada en la sexta edición del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) 2007.

sonido en un piano cerrado a partir de cinco “zonas de rozamiento”, las duraciones aproximadas, la amplificación del interior del piano con un micrófono, el uso de silencios, etc.; una “Guía Argumental” en la que se presentan los personajes (Oswaldo es el piano y Sonata el/la “concertista convencional de música culta” que protagoniza, a partir del sonido y acción, un acto sexual con el piano) y se divide el acto en seis escenas; y gráficos alusivos a las “zonas de rozamiento”.



35. Partitura *Oswaldo y Sonata* (1988). Portada y gráficos.

La tercera versión de *Maquinarias* (1996)¹⁶⁰ para piano a cuatro manos o dos operarios, consta de una partitura con notación tradicional e instrucciones a seguir por los pianistas. Se trata del “intento de transformación de un instrumento musical en máquina”.¹⁶¹ Esto se produce a través de distintos recursos que proporcionan una “rítmica maquinal” ayudada por la “acumulación dinámica y densificación textural”¹⁶² y también por la puesta en escena con linternas que provienen del cuerpo mismo de los instrumentistas. La compositora busca el “espíritu maquinal del piano” a través de un

¹⁶⁰ La primera versión se estrena en la sala Casacuberta del Teatro General San Martín en 1993.

¹⁶¹ Página web <http://www.carmenbaliero.com.ar/carmen.htm>. Cons. 22 de julio de 2009.

¹⁶² Página web <http://www.carmenbaliero.com.ar/carmen.htm>. Cons. 22 de julio de 2009.

cambio en la función del instrumento (Baliero, entrevista con la autora 8 de noviembre de 2000).



36. Partitura *Maquinarias* (1996). Portada y notación del “operario I”.

La contracara de esta obra es *Máquinas* (1997),¹⁶³ pieza escrita para tres máquinas de escribir amplificadas con micrófonos, cuyos sonidos graves, agudos y medios se saturan mediante una operatoria técnica. A la inversa, en esta pieza se hace referencia a lo que hay de musical en una máquina de escribir. Baliero destaca al respecto:

en general a mí me gusta trabajar objetos musicales quitándoles su connotación musical, o sea la conducta previsible que tiene el objeto musical y viceversa, aquello que no tiene ningún sentido musical encontrarle su lado sonoro (Baliero, entrevista con la autora 8 de noviembre de 2000).

Para Baliero la desfuncionalización de los instrumentos, de los géneros y de las estructuras en general, fundan su propuesta “experimental” que intenta “romper la ley de gravedad” a través de una lógica “que no sea la que viene dada o tenemos culturalmente asimilada” (Micheletto 2001, 16 de febrero: 22):

¹⁶³ Estrenada dentro del Festival de teatro y música “Buenos Aires en Porto Alegre” (Brasil, 1997) y en el ciclo *Experimenta* (1997).

Los instrumentos musicales están tan connotados que ya adquieren una función autorreferencial, y pierden su función musical. (...) Creo que la música, cuando no es funcional, es experimental por definición. (...) Y sino, ¿cómo habría de llamar lo que hacen Leo Masliah, (...)? (Micheletto 2001, 16 de febrero: 22).

Este programa que Baliero denomina “experimental” dirige también su producción cancionística. En su catálogo de canciones concebidas con música y letra, la compositora registra cuatro fonogramas: el casete *Varieté* (1992, Barca) y los CD *Carmen Baliero* (2000, Los Años Luz), *Dame más* (2005, Bonobo) y *Te mataría* (2007, Bonobo).

El disco *Carmen Baliero*, grabado en el estudio Circo Beat y editado por el sello Los Años Luz en el año 2000, presenta una colección de doce canciones que toman diversos géneros entre los que sobresalen el bolero (“Alma mía” y “La mentira”), la canción española (“El gallo rojo” y “La gran pérdida de Alhama”), la canción latinoamericana (“Brisas de Zulia”) y los himnos patrios (“Azul un ala”).



37. Disco *Carmen Baliero*, 2000.

Entre otras cosas, el disco se caracteriza por el uso de estructuras mínimas, pocos materiales, un sentido del tiempo distendido o concentrado, el silencio como eje estructurador, una métrica muy cambiante, la ausencia de resoluciones tradicionales, irregularidad y una repetición variada. La compositora señala con respecto a la austeridad que “El disco tenía que tener un criterio mínimo, ecléctico, como soy yo, pero con una visión similar. Desde la gráfica hasta lo más insignificante, todo está decidido por mí y ése, creo, es el eje” (Espósito 2001, 30 de marzo).

A continuación se analizan tres canciones: “Ballenas”, “Rita” y “La Mentira”. Es importante recalcar que estas canciones se analizan a partir de la música grabada en el CD *Carmen Baliero*, puesto que no existen partituras escritas de las mismas. Sin embargo el análisis incluye la transcripción de algunos fragmentos musicales para una mayor comprensión de los recursos utilizados. La pauta temporal se registra dentro de este aparatado, no en compases, sino en tiempo (minutos y segundos). Se utilizan como fuentes para el análisis el registro fonográfico, la transcripción de las letras de las canciones y de fragmentos musicales y una serie de entrevistas realizadas a la misma compositora mediante las cuales se intenta reponer el proceso constructivo de cada pieza.

Es necesario agregar que la composición de canciones de Baliero se efectúa desde un programa estético que es histórico y contextual (construido a través de los CLAMC). El mismo permite pensar la canción a través de recursos que destacan los umbrales de la percepción (Etkin 1983) en torno al timbre, la textura, la duración, el filtrado de materiales o la reposición del recuerdo de una melodía previa utilizada como material estructurante.

“Ballenas”

El principio constructivo de “Ballenas” es el de filtrado de capas dentro de una pieza que originalmente presenta gran variedad tímbrica con diferentes planos de acompañamiento de la voz, un tempo acelerado, una métrica periódica y una dinámica que se mantiene constante en el extremo fuerte. Baliero propone la idea de retención de material residual sosteniendo una poética que trabaja con lo mínimo, con los “restos” de la instrumentación, del ritmo, la melodía, de la emisión de la voz, de la dinámica, de la estructura e incluso de la letra. Genera para este fin nuevas maneras de interpretar los instrumentos y de disponer los materiales en una textura estratificada en la que se destaca la singularidad de los materiales en simultaneidad “de modo tal que éstos parecen disponerse cada uno en su propio espacio, sin consideración del que los otros ocupan al mismo tiempo” (Fessel 2008: 104).

La canción se desarrolla a través de dos momentos constructivos: el primero es el armado completo de una pista grabada y estructurada en base a la cita distanciada de un *standard* de jazz y el segundo es el filtrado de las capas de este armado. En la primera etapa de construcción Baliero toma “el clima” (Baliero, entrevista con la autora 2 de junio de 2012) del *standard* “Cherokee” (1938) de Ray Noble cantado por Sarah Vaughan en 1955¹⁶⁴ y hace su propia versión no literal respetando la estructura formal, el instrumental y el ritmo. La compositora realiza una base rítmica con un tempo rápido, una métrica periódica, una dinámica constante (*f*) y una instrumentación que comprende piano, contrabajo y batería además de vientos –como saxos y trompetas– y coros. A esta base que se graba en un sintetizador se le agrega la voz emitida predominantemente con

¹⁶⁴ Lo registra en su disco *In the Land of Hi-Fi* con la letra cambiada y solo de saxo de Cannonball Adderley. En Sarah Vaughan. 1994. *Verve Jazz Masters 18* Polygram 18199 (original registrado en 1955).

una dinámica fuerte. En esta primera versión se mantiene una estructura formal AABA que proviene del *standard* cantado por Vaughan, dividida cada ocho compases, con una sección de transición al solo improvisado que va a ser muy significativa para la segunda versión de esta canción.

Una vez terminado el arreglo y la maqueta sonora grabada, inspirada en “Cherokee”, comienza la segunda etapa de composición. Se trata de una segunda versión del tema original a la que se le aplica un proceso de filtrado a través de un “efecto tamiz” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011) que representa la idea de vaciamiento:

Le puse de todo: trompetas, batería, bajo... Una vez terminado, saqué todo. Por eso se escucha el vacío. La canción está vaciada. No es lo mismo hacer una canción sola a capella y generar un vacío, que vaciar la canción. Quedan los rastros en el mar, rastros de enormes islas, rastros del naufragio (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

El concepto de “memoria residual” destacado por Baliero conduce esta pieza y la totalidad del disco, convirtiéndose en el eje a partir del cual se realiza el proceso constructivo de las tres canciones que se analizan en el presente apartado. Para el caso de “Ballenas” el efecto de la memoria residual se realiza a través del filtrado de capas, operatoria ejercida también por el compositor argentino Gerardo Gandini, profesor de composición de Baliero en la Universidad de La Plata. En la producción de Gandini el uso del procedimiento de filtrado selectivo y proliferante es paradigmático y puede registrarse por ejemplo en su obra *Eusebius* (1984), construida a partir del número 14 de las *Danzas de la Liga de David* de Schumann (Gandini 1991; Monjeau 1991 y 2004b). Allí se utiliza, en base a un criterio tonal, la melodía original a través de cinco partes en las que se presenta la totalidad de las alturas, aunque se cambian los modos de ataque,

duración, rítmica y dinámica, haciendo que la cita sea menos reconocible (Monjeau 2004b: 121-123). Baliero agrega al respecto que es importante que “el tema no sea la mecánica con la que se hace” y señala como ejemplo la canción “Construcción” de Chico Buarque que “libera las estructuras con otras informaciones, pero ninguna de esas informaciones se vuelve protagónica. Con el pincel borra un poco los contornos, genera aire a las cosas, pero nunca está por delante la mecánica constructiva. Eso es magia” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

1. El texto

Suaves ballenas bajo el sol
mecen las olas un collar.
Vuelan gaviotas sobre el mar
sobre la sal y el alquitrán.
Negras arenas bajo el mar
mecen las olas un collar.

La idea de filtrado y de residuo final guía también el armado conceptual y estructural del texto, que repercute a su vez en la estructura musical puesto que para la compositora una canción no implica la musicalización de un texto ni la textualización de una música, sino un nuevo signo. En sus propias palabras, la canción

sólo resulta efectiva cuando se produce entre ambas partes [música y letra] una estructura indivisible en la que el hilo narrativo existe en la melodía y el melódico en la letra, es decir, cuando no se puede terminar de discernir si la narración es literaria o musical, puesto que ambas plantean otra cosa, que es la síntesis, la canción (Baliero c. 1990: 3).

La letra de esta canción es un poema de seis versos eneasílabos en el que la compositora alude al tópico de las ballenas, organizando una poética alrededor del sentido de “pesadez” y “lentitud”. Este texto representa desde el inicio la forma y carácter final de la canción, es decir “prevé que va a ser un residuo”:

como pensaba vaciarlo, quería ver qué pasaba si cantaba algo que implicara ya desde el inicio una ballena pesada y lenta. (...) todo fue pensado a otra velocidad pero ganó la ballena. La letra está hecha para lo que va a venir, lo que va a quedar (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

Por su concentración y concisión el poema puede relacionarse con un haiku japonés. Si bien el sistema de rimas es irregular, puesto que el primer verso está suelto, los demás se conforman por rimas agudas asonantadas en “a” que provocan un efecto de acentuación regular. Se trata de una estructura circular conformada por dos sistemas: uno de cuatro versos y otro de dos, en donde puede percibirse un paralelismo entre los dos primeros y últimos versos, característica que es muy significativa para el armado de la forma final. Esto se observa a través de un fenómeno de inversión: “Suaves ballenas...” / “Negras arenas...” (primero y quinto versos), y de repetición del mismo verso “Mecen las olas un collar” (segundo y sexto versos). Asimismo el primero (“Suaves ballenas bajo el sol”) y quinto (“Negras arenas bajo el mar”) verso se conforma con frases nominales y estáticas que remiten a un sentido de perennidad y circularidad. Baliero señala que el sentido circular se da a través de la “idea de marea, de mecerse en las olas, lo que se mece en la ola, la ballena, el agua, el collar..., las cosas se mueven en el agua” (Baliero, entrevista con la autora 2 de junio de 2012).

2. El instrumental

“Ballenas” se realiza con dos fuentes sonoras: la voz y un violín. Los distintos sonidos provenientes del violín representan los restos del estrato rítmico registrado en la primera versión del *standard* de jazz. Las mínimas configuraciones rítmicas que se retienen por efecto de la memoria residual se presentan en un continuo sin periodicidad; para Baliero estos sonidos “son esas puntas de icebergs, de algo que antes era enorme” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011). Con la intención de provocar sonidos distanciados del timbre original del instrumento, se construye un estrato que procede de la percusión y el frotado del arco en distintas zonas del violín. Se trata de encontrarle a la fuente sonora su dinámica mínima mediante un procedimiento de filtrado que enfatiza la sustracción sonora y desidentifica el timbre característico del instrumento. Baliero propone llegar a “la nada”, al resto último que queda caracterizando a este último como el “aire”, buscando así en el violín “los diferentes aires que tiene el rozamiento de la madera” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011). El repertorio de sonidos elegidos para esta fuente sonora es fijo y se realiza frotando o percutiendo algunas zonas del violín con *legno*, con el talón o la punta del arco. Los sonidos del continuo realizado por el violín se obtienen mediante las técnicas exploradas por Baliero para encontrar la dinámica más suave, que pueden ser organizadas de la siguiente manera:

1. Percutir sobre el puente con la punta del arco.
2. Percutir con el talón del arco sobre la faja, entre las dos tapas de madera del violín.
3. Percutir sobre las cuerdas atrás del puente (hacia el cordal) con el tornillo metálico del talón del arco.
4. Percutir suavemente con el *legno* del arco los microafinadores de metal.

5. Frotar una cuerda muteada con la mano izquierda para evitar el sonido de los armónicos (“efecto de aire”).
6. Frotar el cordal con la cerda del arco y percutirlo con el talón.

Se amplía aquí la noción de filtrado puesto que además de restar sonidos a la base instrumental original de la canción, se le resta intensidad y hay una transformación tímbrica de los instrumentos que quedan, evitándose así el timbre melódico que los identifica y provocando también un efecto de ruido. Asimismo Baliero señala que ejecuta el violín como una viola da gamba, ubicándolo entre sus piernas y esto le permite buscar otras sonoridades además de cantar con mayor soltura. En esta operación la compositora busca liberar al instrumento de su función tradicional (Micheletto 2001, 16 de febrero: 22).

A la voz, la otra fuente sonora que perdura, se le modifica la emisión aplanando la dinámica de manera constante (en *ppp*). De la regularidad rítmica inicial sólo se registra un tempo muy lento, pero no alcanza a conformar una métrica periódica, estableciéndose así un tiempo libre o “liso”, semejante a la frotación plana del arco del violín que produce el “efecto de aire” (Boulez 1964). Asimismo, por la misma operación de filtrado, hacia el final de la canción la voz se emite tarareada y al poema que organiza la forma total de la canción se le sustrae un verso, dejándolo abierto y sin conclusión con la intención de mostrar “la última espuma, lo último que queda” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

3. Los materiales musicales

En lo que respecta al vínculo con la primera versión de la pieza, el tempo se expande (aprox. negra = 40) pero no hay regularidad métrica. La pieza se estructura en base a la letra del poema interpretado por la voz y presentado tres veces, lo que permite segmentar la forma en tres grandes secciones. El uso exacerbado del silencio provoca discontinuidad en el agrupamiento de los distintos sonidos generando indefinición en la jerarquía de las articulaciones internas. En cada presentación, los seis versos se interpretan separados por silencios cuya duración es irregular. Cada verso, salvo los dos primeros de la primera presentación, también se encuentra atravesado en su interior por silencios, aunque de menor duración. La función del silencio es estructural y contribuye a descentrar la regularidad general; ciertamente para la compositora se trata de “enmarcar silencios” dentro de la canción (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

La melodía de la voz se destaca sobre el continuo de los sonidos del violín. No puede pautarse una métrica periódica, la dinámica es constante (se mantiene en *piano*) y no se registran transformaciones tímbricas, salvo el efecto de eco de la voz (1:14 y 1:31) y la interpretación de la melodía tarareada hacia el final de la pieza (a partir de 2:14).

El poema puede ser subdividido en dos partes asimétricas: los cuatro primeros versos y los dos últimos como un resto que se adosa a la primera parte. La voz presenta un motivo inicial en el primer verso “Suaves ballenas bajo el mar” que se reitera en los siguientes aunque nunca igual a sí mismo. El motivo sobre el cual se construye toda la pieza es breve, tiene ocho notas que se corresponden con cada una de las sílabas de cada verso, y puede dividirse en dos partes: la primera se compone de un giro diatónico que

rodea la nota pivote la y la segunda el cierre en tensión compuesto por un arpeggio de tercera mayor ascendente que termina en dicha nota pivote:



38. Motivo inicial (0:11-0:14)

Este motivo se presenta variado de verso en verso: los dos primeros son similares y el tercero tiene un contorno melódico descendente pero se rige por el mismo diseño con saltos de tercera a los que se suma una cuarta justa y la misma función que clausura con tensión:



39. Motivo, tercer verso (0:29-0:34)

El segundo motivo, presentado en el cuarto verso, se compone de saltos de cuarta y quinta justa ascendentes que concluye con una función cadencial y que abarca una cuarta justa ascendente desde el sib al mib:



40. Segundo motivo, cuarto verso (0:38-0:44)

Estos cuatro primeros versos conforman un sistema cerrado con un fraseo motivico conclusivo, activándose pese a la carencia de armonía, la percepción de relaciones funcionales entre los intervalos que diseñan la melodía. Puede destacarse que

la medida de los intervalos se agranda poco a poco desde la tercera mayor del primer verso hasta la quinta justa del cuarto verso. Baliero explica este fenómeno señalando que “se va acercando a lo que es la ampliación de la ola, primero veo algo más concentrado, luego el lomo de la ola, que luego es más grande y explota, es ancha (...), cuando se va la ola queda la espuma, se va estirando porque se desintegra al estirarse” (Baliero, entrevista con la autora 2 de junio de 2012). La sucesiva presentación de los motivos contribuye así a la mínima variación también de orden melódico. Asimismo en el devenir de la pieza se mantiene la misma disposición interválica, pero en cada repetición estrófica existe una mínima variación de la altura por la trasposición continua (a segundas mayores o menores).

Por otra parte, el poema se compone de seis versos y es aquí donde se registra el mayor factor de indeterminación representado por el adosamiento de dos versos más a la estructura cerrada de cuatro. Los dos últimos versos se construyen sobre el motivo inicial provocando un efecto de continuidad dado por su recapitulación, aunque variada y a una distancia de quinta disminuida de su primera presentación:



41. Primer motivo, quinto verso (0:50-0:54)

El quinto y sexto verso no son cadenciales, sino que más bien provocan una continuidad en cuyo vértice se enmascara el final del poema, en el sexto verso, con el comienzo de su reiteración. Esto se explica una vez más por el principio de filtrado y memoria residual que ordena el montaje de esta pieza y la hace ambigua. Al respecto Baliero señala:

Primero escribí la letra. En el origen era un poema mucho más largo, pensado para hacer un experimento. Cuando lo terminé, el final era para que empezara la improvisación, pero no había improvisación; yo quería el cadáver de eso. Para mí los cuatro primeros versos son el poema y estos dos últimos el epílogo, cierran o abren. (...) Quedó abierto, puede ser eterno (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

Se presenta el resto de la estructura de la versión del *standard* aunque desfuncionalizada. Allí se registraba un segmento que preparaba para la improvisación solista de uno de los instrumentos. Ese momento de preparación, representado por los dos últimos versos del poema, en su origen cumplía una clara función de transición al solo, que se suprime en “Ballenas”. Es decir se conserva un resto estructural en el que subsisten fragmentos de algo anterior que provoca ambigüedad en la nueva forma haciendo que “no se entienda a qué responde esa estructura” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011). Se trata de un efecto residual que marca un extrañamiento respecto de la estructura, de su ordenamiento, de su sentido y funcionalidad,¹⁶⁵ lo cual permite a la compositora señalar que “hay una creencia en la expresividad de la estructura formal” (Baliero, entrevista con la autora 2 de junio de 2012).

Los elementos de indeterminación en esta pieza se presentan no sólo mediante la construcción de la estructura formal, sino también por medio de la liberación de la métrica, el enmascaramiento de principios y finales de frase, el uso intensivo de silencios y un procedimiento de repetición variada de los distintos materiales.¹⁶⁶ La

¹⁶⁵ Desde una misma óptica, Federico Monjeau analiza *An Tasten* de Mauricio Kagel como una pieza realizada a partir de materiales residuales (la melodía y los acordes) en la cual los elementos de construcción son la dinámica y la intensidad (2004b: 145). Lo mismo ocurre con la presencia del trino como convención desfuncionalizada en la obra tardía de Beethoven (2004b: 141).

¹⁶⁶ Para la compositora el procedimiento es el de “reaparición”, puesto que los elementos aparecen y se borrarían para volver a aparecer en otro contexto, “no se repiten porque es casi caleidoscópico, las

repetición mínimamente variada al interior de los motivos, del continuo del violín, de los silencios y de la repetición de una letra que no es simétrica genera incertidumbre y desfases dentro de la continuidad y regularidad estructural. La circularidad resultante de la repetición queda evidenciada también por el esquema sonoro utilizado, ya que la canción comienza y termina con un continuo de sonidos dispuestos de manera irregular en el espacio temporal. Con la presencia de un continuo sin desarrollo se produce un juego con la percepción del tiempo que deja de dirigirse hacia algún lugar y se instala en un espacio. Puede pensarse que este manejo de la incertidumbre aportado por Baliero funciona también como una problematización de los atributos de la música en torno a la duración, homogeneidad del tiempo musical, armonía y tonalidad, del desarrollo teleológico y de la textura conformada por estratos solidarios entre sí (Fessel 2008: 117). En la textura se produce la superposición de “dos irregularidades independientes” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011) como estratos sin métrica fija, unidos por una simultaneidad: “No hay algo isócrono ni voluntad de acompañamiento, sino todo lo contrario. Hay voluntad de no acompañar, de montar dos líneas paralelas que no se interrumpan” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

“Rita”

“Rita” surge también de la idea de memoria residual. En este caso es el recuerdo selectivo que realiza la autora de la película *La dama de Shangai* (1947) de Orson Welles, quien actúa junto a Rita Hayworth. Basada en el personaje de Hayworth, la canción intenta narrar un estado, una situación dramática que progresa en el tiempo con

formas cambian pero los objetos son los mismos y por ende los objetos dejan de ser los mismos” (Baliero entrevista con la autora 2 de junio de 2012).

una acción definida. Se produce aquí una clara operación intertextual no sólo en la elección de la idea y título de la canción, sino también en la toma de materiales de otras fuentes previas: un fragmento de la banda de sonido de la película. Baliero destaca que “Había visto la película hacía años. No me acordaba demasiado, pero tenía el recuerdo de los espejos que se rompen al final (...) no volví a verla hasta que terminé el tema” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

1. El texto

¡Suenan los timbrazos!... y no está arreglada
El vestido tira. Siente que le estalla
El peine se escapa entre las falanges...
¿Y ella cómo escapa?
Busca una camisa. Sube la pollera...
la media se corre con la cremallera
¿Y esa cabellera?
Se pinta los ojos... se mancha la cara
El timbre que insiste... la cara manchada
Se pinta las uñas. Se pinta las canas.
Se mira al espejo. Busca una pulsera.
Saca un cigarrillo. Saca la polvera.
Se mira de frente. Se piensa sentada.
Quiebra una cadera. Busca una mirada.
Se piensa en silencio. Busca una palabra.
Piensa una postura. Busca otra mirada
Busca un cigarrillo. Busca una pulsera...
Mira las arrugas...
¡Se cambia los ojos, se cambia la frente,
se cambia las cejas, se cambia la mente!

Se van

las pisadas

las sonrisas

los breteles

las miradas

Se van

los peinados

las caderas

las enaguas

las polleras

Se van

las promesas

la esperanza

los pudores

las palabras

Se van

las pulseras

los silencios

los misterios...

La idea de memoria residual y de intertextualidad guía también el armado conceptual y estructural del texto. Al nivel métrico, la canción funciona en dos partes. La primera con versos dodecasílabos, alternando en tres ocasiones versos quebrados hexasílabos que introducen la voz directa del personaje o su punto de vista sobre la situación. En esta primera parte la enumeración de acciones funciona como sinécdoque que acumula detalles que construyen un conjunto de urgencia, de ansiedad y de vértigo. El vértigo generado por las secuencias de acciones se interrumpe por los versos hexasílabos que aportan una breve pausa. Los versos dodecasílabos, en su gran mayoría, están divididos en dos partes de seis sílabas por un punto seguido que introduce una pausa en el ritmo interno de cada verso. Al mismo tiempo hace que la enumeración sea cortante y eficaz.

La letra describe una sucesión de acciones que se empalman una detrás de la otra. Baliero piensa esta pieza como “una gran exclamación”, un relato con “interrupciones” que invaden el continuo sonoro. Esta característica repercute sobre la

estructura musical donde se introducen irregularidades, de manera que el espacio de articulación entre frases musicales se va desfasando de forma imprevisible. Estos desfases se provocan por la presencia de “interrupciones” de distintos instrumentos, por ejemplo el bajo o el piano con un giro que se repite en el tiempo.

La segunda parte está conformada por versos tetrasílabos agrupados según el ritornello “se van”. En esta segunda parte ya no hay una enumeración de verbos, sino una enumeración de sustantivos que pausan la acción y funden lo que en la primera parte era dinámico y urgente en una quietud reposada. Todos los importantes preparativos mencionados en la primera parte como acciones son reformulados en la segunda parte como sustantivos, que se revelan como detalles fútiles ante el reconocimiento dramático que propone el estribillo “se van”. Este estribillo se repite en cuatro sistemas de cuatro versos. El último sistema tiene tres versos, provocando que el texto, una vez más, no se termine de manera simétrica aunque su característica intrínseca es la reiteratividad y circularidad estructurales. Baliero vincula esta característica con la memoria residual que selecciona sus recuerdos.

2. El instrumental

En esta canción puede encontrarse una mayor variedad tímbrica. El instrumental se distribuye entre las dos secciones de la pieza en las que intervienen la voz y el piano, pero luego se agregan un bajo eléctrico, saxos, voces y la cita del fragmento final de la banda sonora de la película *La dama de Shangai* con el sonido ambiente de la última acción. Esta es la de una persecución en la cual se escucha el sonido de una ópera china y luego se destacan las voces de Hayworth y Welles en su despedida final.

3. Los materiales musicales

La pieza puede dividirse en dos grandes secciones marcadas por dos caracteres diferenciados (0 - 1:06 y 1:06 - 3:23). La primera es austera en cuanto al instrumental (voz y piano, algunas intervenciones del bajo) y la segunda tiene mayor diversidad instrumental (voz, piano, bajo, saxos) a la que se le agrega el registro de la banda sonora de la película. Asimismo la primera narra claramente una situación dramática que puede organizarse en base a la letra y la segunda es una improvisación instrumental en la que las únicas voces que se escuchan son las de Welles y Hayworth destacadas en la banda sonora original de la película, además de las últimas frases reiterativas del texto interpretado por la voz de Baliero.

Las figuras rítmicas y su pauta métrica, presentadas por la voz, provienen de la articulación interna del texto. Consecuentemente el tempo no se mantiene constante (aprox. negra = 72/76/80), las figuras rítmicas son rápidas (semicorcheas y corcheas), la métrica es periódica pero sufre modificaciones por el agregado de compases aditivos (3/8, 6/8, 1/8, 2/4), la dinámica es invariable con algunas breves intensificaciones (de *f* a *fff*) provocadas por la narración además de un cambio hacia la segunda sección (de *f* a *p*) y no se registran transformaciones tímbricas.

El material del piano se presenta desde el inicio siguiendo la duración y rítmica de la voz, al unísono, interpretado con la mano derecha en el mismo registro y con la misma gestualidad y dinámica. El carácter general de la canción para la compositora es el del “exabrupto y la exclamación (...), es un gran signo de admiración, un gran grito” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011). El inicio se produce con la conjunción de un grito de la voz y un *cluster* en el piano en dinámica *ffff* que

representan para Baliero su memoria de los ruidos de los espejos rotos en la escena final de la película.

El unísono entre la voz y el piano es uno de los recursos de los que se vale la compositora para seguir la rítmica de la letra. El material de la voz trata de narrar una situación con la técnica vocal del “*Sprechgesang* entre comillas” es decir “¿qué sería lo menos cantado, pero que sea cantado, y no me interrumpa los exabruptos?” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011). La voz, con jerarquía dominante en todas sus canciones, tiene aquí la voluntad de hablar manteniéndose en un equilibrio entre decir y cantar. Pierre Boulez en su análisis de la obra *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg indica que en el *Sprechgesang* “se debe respetar la prosodia del poema cantado aproximándose lo más posible a la poesía hablada” puesto que “un buen poema tiene sus sonoridades propias cuando se lo recita” (Boulez 1992: 55).

El texto de la primera parte (0 - 1:06) se divide en dos secciones, A y B, cada una dividida en tres frases reiterativas pero irregulares. La sección A está conformada por tres frases articuladas por las preguntas “¿Y ella cómo escapa?” e “¿Y esa cabellera?” que son sucedidas por silencios con calderones. Los instrumentos principales son la voz y el piano, a los que se suma hacia el final el bajo con tres breves intervenciones.

La primera frase actúa como una introducción y se inicia con un grito de la voz que dice la primera frase del texto con un *cluster* del piano prolongado por un calderón que relativiza la métrica. A partir de ese momento la voz y el piano presentan las mismas células melódico-rítmicas siempre al unísono. El movimiento melódico asciende cromáticamente desde la nota mi hasta el sol y finaliza con una función cadencial en “¿Y ella cómo escapa?”. Puede advertirse además la intensificación no

sólo en el orden de las alturas sino también en el de la dinámica y del tempo (0:08-0:14).

La segunda y tercera frases tienen características similares. En ambas se presenta un giro melódico-rítmico descendente de cuatro notas (mi bemol, re, do, si) en la voz, que luego, en la tercera frase, es recogido por el piano como un ostinato (0:31 – 0:36). Este giro se reitera, retomado por distintas fuentes sonoras a lo largo de toda la pieza, adquiriendo una función temática protagónica:



42. Ostinato (giro melódico-rítmico descendente en el piano)

En la segunda frase el movimiento melódico al unísono del piano y la voz es diatónico ascendente y descendente. Dicho movimiento describe una trayectoria de quinta justa, desde la nota la hasta el mi, en versos que se repiten hasta la cadencia:



43. Movimiento melódico ascendente y descendente (fragmento de la voz).

Segunda frase (0:17-0:23)

La tercera frase, que es igual a la segunda, sufre algunas intervenciones del bajo y del piano que provocan la interrupción de la narración del texto. En este punto el piano presenta, mediante un mecanismo repetitivo, el giro rítmico-melódico destacado anteriormente pero con una función de ostinato:

se mancha la cara el timbre que insiste la cara manchada se pinta las uñas se pinta las canas

44. Giro melódico-rítmico en el piano. Tercera frase (0:28-0:36)

La presencia del ostinato en el piano estanca la progresión melódica de la voz y detiene el tiempo en un sistema circular acentuado cada cuatro semicorcheas. Se producen así corrimientos mínimos con el mismo repertorio fijo de alturas: la voz sigue acentuada cada seis semicorcheas, pero el piano acentúa cada cuatro produciendo las polimetrías que caracterizarán el segundo momento (B) de esta primera parte.

En la sección B desaparece el unísono y se presenta un *walking bass* que sigue hasta el final de esta parte. Esta sección se conforma por el mismo instrumental pero hay un cambio en el ritmo del bajo que realiza movimientos cromáticos ascendentes y descendentes con figuras de corcheas acentuadas cada cuatro. La direccionalidad rítmica del bajo a partir del recurso del *walking* desaparece cuando se destaca el giro melódico en el piano. Este giro reiterado profundiza los desplazamientos acentuales generando polimetrías por superposición de seis semicorcheas (voz) y cuatro semicorcheas (piano). El material del piano está reforzado por el del bajo que acentúa cada ocho semicorcheas, provocándose una polimetría de 6/8 (voz), 2/8 (piano, giro) y 4/8 (bajo):

The image shows a musical score for a section titled '45. Polimetrías y compases aditivos (0:47 – 0:57)'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of five phrases: 'busca una mirada', 'se piensa en silencio', 'busca una palabra', 'piensa una postura', and 'busca otra mirada'. The piano accompaniment includes a bass line and a treble line with a complex rhythmic pattern. A small musical notation is enclosed in parentheses in the bass line of the second measure.

45. Polimetrías y compases aditivos (0:47 – 0:57)

Hacia el final de este momento es la voz la que retoma el giro cambiando por primera vez la acentuación del texto cada cuatro semicorcheas, desnaturalizando aquí la propia acentuación del texto (1:02 - 1:06): “¡Se cambia los ojos, se cambia la frente, se cambia las cejas, se cambia la mente!”.

En el minuto 1:07 comienza una improvisación instrumental que inicia la segunda parte en la que también se utiliza el giro melódico. El bajo realiza el giro melódico (que es una constante) repitiéndolo y luego es retomado por el piano. Al instrumental de piano y bajo se le agregan diferentes tipos de saxos además de la banda sonora que genera ruidos percusivos y diálogos en otros idiomas. Hasta el minuto 1:37 puede escucharse una improvisación con metales, bajo y piano que pueden estar representando las bandas sonoras típicas de los *thrillers* de los años cincuenta con sonoridades del jazz.¹⁶⁷ Hacia el minuto 1:37 el tempo se hace más lento, la voz interpreta el texto repetitivo final “Se van...” con la reiteración de las alturas la y si, junto con la melodía también repetitiva del saxo (desde la nota la a la nota mi). Comienzan a destacarse sonidos que provienen del continuo de la banda sonora, de acuerdo con el sentido del texto. Por ejemplo en “Se van las pisadas” se destacan

¹⁶⁷ Al respecto, Guilherme de Alencar Pinto realiza un análisis histórico-musical de la instrumentación y el arreglo del tema “Construcción” de Chico Buarque en el que destaca la presencia musical de las ideas de “modernidad y sofisticación” del *free jazz* y *bebop*, las películas de espionaje y la radio. Además relaciona partes del arreglo con la música de la serie *Batman* y hace referencias a las ideas de “inseguridad urbana, marginalidad”, etc. (Alencar Pinto 1985: 20-21).

sonidos que refieren a pasos de la cinta de la película (minuto 1:40) o en “Se van las palabras” se destacan los diálogos de la cinta (minuto 2:15). En el minuto 2:25 la voz termina el texto de la canción y recién allí se percibe claramente la presencia de la banda sonora, que funciona hasta ese momento como un material subyacente. En el minuto 3 se escucha el diálogo final las voces de Welles y Hayworth “Goodbye...” y luego “You mean we can’t win”, “No we can’t win”.

Baliero destaca que la banda sonora aparece desde el momento de la improvisación instrumental (1:07), en otro plano subyacente puesto que no se escucha claramente pero sí “genera una textura compleja entre los músicos reales y los músicos chinos de la ópera china de la película, generando ruidos y hasta percusión” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011). Se trata de la escena final de persecución de la película en la cual los protagonistas pasan por un teatro donde se escucha una “ópera china”: “todo está en tiempo real con la película. El tiempo de la corrida es el tiempo que dura la última parte de la canción” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

En esta pieza la compositora se propone seguir el ritmo y la melodía internas del texto, usando la voz en el límite entre lo hablado y lo cantado. El principio constructivo de la memoria residual se manifiesta a través de los criterios de repetición, de austeridad y de discontinuidad. El recurso más utilizado en este caso y que provoca estaticidad e interrumpe la continuidad del relato de acciones propuesto por la letra es el del giro melódico-rítmico que funciona como un ostinato. La repetición del giro llevado a cabo por el piano provoca estatismo y repercute en las escalas de duraciones utilizadas. Se producen desplazamientos métricos que dan paso a la adición de compases de $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ y $\frac{1}{8}$. Asimismo se producen polimetrías con desplazamiento de acentuaciones debido al juego de tiempos, de silencios con calderones y a las apariciones de “exabruptos”.

La repetición y la variación mínima son características centrales en la producción balieriana a la que se agregan aquí el unísono entre voz y piano y la presencia del ostinato con un movimiento estático. Como fue señalado, el giro repetitivo del piano estanca el tiempo en un vacío que estructura la canción, puesto que se presenta a lo largo de toda la obra retomado por diversos instrumentos (piano, bajo y saxo).

Las dos grandes secciones destacadas en el análisis contrastan por su carácter discursivo, instrumentación y recursos utilizados. Se utilizan aquí remisiones intertextuales a materiales previos y heterogéneos como lo son una película o un género específico como es el jazz.

“La mentira”

“La mentira” (1965) es uno de los boleros más difundidos del mexicano Álvaro Carrillo, conocido también como “Se te olvida”. Baliero señala conocer este bolero a través de la interpretación del Trío Los Panchos,¹⁶⁸ quienes contribuyen a popularizar el género en América latina y Estados Unidos desde mediados de los años cuarenta. El Trío Los Panchos se caracteriza por utilizar las tres voces junto con guitarras e introducir el requinto con frases melódicas en la introducción e interludios. Se trata de un grupo paradigmático de la época puesto que “marcarán el sonido del bolero para amplios sectores latinoamericanos” (González 2010: 208).

Para Baliero “no hay mucha diferencia entre un tema ya hecho y un tema original, porque lo que yo busco es encontrar una opinión sobre el objeto” (cit. en

¹⁶⁸ El Trío Los Panchos nace en 1944 en Nueva York y tiene distintas etapas en su formación hasta 1981, momento en que pasa a llamarse Los Panchos. Entre 1958 y 1968 el grupo se conforma por Alfredo Gil (requinto), Chucho Navarro (voz y guitarra) y Johnny Albino (primera voz y guitarra) y registra este bolero a fines de los sesenta (aprox. 1968) como “Se te olvida (La Mentira)” en Estados Unidos por el sello Columbia (0101-12370).

Moreno 2001, 16 de febrero: 8). Se opera entonces con un principio generativo que propone tomar materiales previos para producir nuevas combinatorias entre ellos. Se vuelve pues al principio de memoria residual a través de una operatoria intertextual, en este caso sobre un material preexistente y con una amplia recepción sedimentada en los públicos hasta el presente. Esencialmente romántico yailable, el bolero es tratado aquí como una cita distanciada, “casi como un armado original” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011), en el que se lo somete a los principios compositivos básicos de la poética balieriana tales como la austeridad, la repetición no automática, el uso del silencio en función expresiva y el aplanamiento de las dinámicas.

La especificidad genérica de “La Mentira” de Baliero está dada por la mixtura de dos géneros: el bolero y la baguala. Esta última es una canción tradicional del noroeste argentino en general tritónica, para una o más voces acompañadas por una caja, instrumento de percusión de parche doble con chirlera. A través de esta interacción genérica, el bolero sufre aquí un deslizamiento de sentido desgajándose de la geografía del Caribe tropical; ciertamente Baliero destaca que “si a esta misma letra yo le quito las guitarras, el acompañamiento meloso, el tono cálido es un páramo. Está hablando de la nada, como decir la Patagonia o la Quiaca” (cit. en Moreno 2001, 16 de febrero: 8). Se produce así una apropiación del bolero en términos geográficos y también identitarios, al aplicársele procedimientos que forman parte del programa minimista latinoamericano vigente desde los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Al respecto Mariano Etkin describe la noción de paisaje como un elemento fundamental de su obra compositiva puesto que “el lugar donde uno vive (...) condiciona, en buena medida, el hecho artístico” (cit. en Edelstein 1979: 70).

1. El texto

Se te olvida
que me quieres a pesar de lo que dices
pues llevamos en el alma cicatrices
imposibles de borrar.

Se te olvida
que hasta puedo hacerte mal si me decido.
Pues tu amor lo tengo muy comprometido
pero a fuerzas no será.

Y hoy resulta
que no soy de la estatura de tu vida.
Y al soñar otros amores se te olvida
que hay un pacto entre los dos.

Por mi parte
te devuelvo tu promesa de adorarme.
Ni siquiera sientas pena por dejarme
que ese pacto no es con Dios.

Los versos de la versión original de Carrillo en la interpretación del Trío Los Panchos¹⁶⁹ se subdividen cada cuatro sílabas, agrupadas en cuatro en el primer verso, en siete en el último y en doce en los demás. El texto cantado por Baliero es igual al original aunque no se conserva la división de sílabas, que en este caso es irregular. El

¹⁶⁹ En este apartado se utiliza como referencia para el análisis la grabación de “La mentira” registrada por el Trío Los Panchos en el disco *Trío Los Panchos, 20 grandes éxitos* (1997, Columbia).

texto se reproduce en el folleto del disco escrito en un continuo que no diferencia estrofas pero sí algunas subdivisiones temporales que desplazan la rítmica original.

Más allá de las diferencias entre ambas versiones, lo que se conserva en las dos es la rima. Una rima que en el original es asonante y abrazada (abba), y que en las dos últimas estrofas se altera abriendo su asonancia (abbc). Acaso este sutil cambio en la rima se corresponde con el salto temático que, en el nivel del argumento, efectúa la canción. Las primeras dos estrofas están dedicadas a la enumeración de elementos que unen a los dos amantes (“me quieres”, “llevamos cicatrices”, “tu amor lo tengo muy comprometido”). Dentro de la progresión dramática, en las dos estrofas siguientes se presentan los elementos de separación (“no soy de la estatura de tu vida”, “soñar otros amores”, “te devuelvo tu promesa”).

Asimismo hay dos señalizaciones en la impresión de esta letra en el folleto del disco que se reproducen aquí entre paréntesis y que son las partes originales de la letra de Carrillo que se cambian de la siguiente manera: el verso “Y al dejarme casi, casi se te olvida” reemplaza el original “y al soñar otros amores” que es el que se canta en la versión de la compositora; y la frase final de la letra “no es con Dios” que se suprime. Finalmente, los desplazamientos en el armado de la letra señalan la voluntad de marcar los mínimos detalles de la memoria residual que se retienen y los que varían:

Como no recuerdo la letra, no termino los versos, es decir que al final no dice lo que dice (...) ¿Qué me acuerdo de eso? ¿Cómo queda en mi memoria? “Se te olvida”, y no le contestan nunca. ¿Cómo sería eso musicalizado? Despojadísimo, en medio de la Patagonia y nadie le contesta (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

2. El instrumental

Al contrario de la versión del Trío Los Panchos en la que se utilizan guitarras, requinto y voces, la de Baliero se compone en base a la voz y un contrabajo percutado con el arco. Puesto que la propuesta de la compositora para esta pieza incluye no sólo la idea de bolero sino también la de baguala, el contrabajo representa la base rítmica de aquella, interpretada tradicionalmente por la caja. En este caso se percute sobre la cuerda de do del contrabajo, timbre al que se le aplica en el registro fonográfico un efecto de cámara y saturación de sonidos graves. Con esta estrategia se intenta distanciar la connotación referencial que puede tener una baguala, mediante la sustitución de la caja como instrumento acompañante indispensable, además de producir un efecto de extrañamiento en el timbre del contrabajo.

El uso de tan sólo dos fuentes sonoras sin transformaciones tímbricas a lo largo de toda la pieza refuerza la búsqueda de un tratamiento austero y despojado de los materiales que atraviesa la mayor parte del disco.

3. Los materiales musicales

En la versión interpretada por el Trío Los Panchos además de utilizarse un tempo rápido (aprox. negra = 100), el bolero se realiza con una métrica periódica de 4/4 con figuras con duraciones de corcheas y negras con comienzos anacrúsicos. Esta versión se divide claramente en cuatro estrofas con una forma AABA que se repite como ABA.

En la versión de Baliero la métrica cambia de 4/4 a 3/4 y el tempo se hace más lento a aprox. negra = 88. El material del contrabajo interpreta un ostinato rítmico

constante actualizando la idea de baguala pero con un tempo más ágil del tradicional (aprox. negra = 60). Asimismo este estrato presenta una métrica periódica con un compás de 3/4, atravesada por una mínima variación pasada la mitad de la pieza que produce un microdesplazamiento acentual dentro del compás. Si al comienzo la base se acentúa en el primero y segundo tiempo con dos corcheas y dos negras (minuto 0 a 2:27), hacia el final el acento se desplaza debido al cambio en la disposición de las figuras duracionales, dos negras y dos corcheas (minuto 2:27 hasta el final 3:34):

46. $\frac{3}{4}$  y el desplazamiento acentual 

Además de la célula rítmica constante, el contrabajo presenta una sola altura que se repite, la nota do, respondiendo así a la estrategia repetitiva aunque no mecánica, sostenida por Baliero. La compositora se propone instalar un “pedal de tónica” que al ser constante no sobresalga en la textura para mantener la independencia de estratos: “si le cambio la altura, me resuelve la angustia y en ningún momento tiene que aliviarme, ni acompañarme” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

En su repertorio de alturas la voz reproduce la melodía del bolero de Carrillo, aunque con algunas mínimas variantes. En la versión del Trío Los Panchos la melodía de la primera, segunda y cuarta estrofas es la misma y la de la tercera modula en el plano armónico, pero registra los mismos saltos interválicos. La célula melódico-rítmica inicial que lleva el texto “Se te olvida” genera sucesivos desarrollos melódicos en sentido ascendente y descendente, básicamente con intervalos diatónicos, saltos de cuarta justa, tercera menor, una tercera mayor y algunos cromatismos, sobre una base rítmica regular de las guitarras que acompañan en cuatro tiempos:

se te ol - vi da que me quieres a pe - sar de lo que dices pues lle -
vamos en el alma cíca - trices impo - si - bles de bo - rrar

47. Primera estrofa de la versión del Trío Los Panchos. (Transcripción de la voz transpuesta).

En “La mentira” de Baliero la duración en la voz se expande de corcheas y negras a negras y blancas con puntillo, manteniéndose los comienzos anacrúsicos. Si bien en esta nueva versión se reproduce la melodía original casi en su totalidad, la división original por estrofas en cuatro partes (AABA) se vuelve difusa. Pueden escucharse aquí tres partes (la tercera y cuarta estrofas se unen) y no cuatro, básicamente por el tratamiento rítmico y el uso intensivo de silencios que además desarticulan parte de los elementos retóricos del bolero como género. Las relaciones armónicas se suspenden y la función en el devenir temporal del motivo inicial junto con su fraseo se desdibujan al estar fragmentado por figuras con duraciones largas (que llegan a durar seis tiempos de negra, 0:07-0:12) y sucesivos silencios (que llegan a durar siete tiempos de negra, 0:21-0:27).

Las dos primeras frases son similares melódica y rítmicamente, pero registran mínimos corrimientos que constituyen el principio constructivo de esta canción montando una trama repetitiva y a la vez permanentemente variada (Etkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva 2001: 68).¹⁷⁰ El manejo temporal de las duraciones entre nota y nota produce una resignificación de la percepción de la melodía original. Esto hace que se relativice la interválica a través de la exploración del trabajo en los umbrales de la percepción (Etkin 1983: 80-1 y 1989: 57). Tanto Etkin (Molina 1993: 289) como

¹⁷⁰ Los autores señalan con respecto a la poética del norteamericano John Cage que “*La variación permanente*, premisa fundacional de la música de Schönberg, se transforma en Cage en la *repetición permanentemente variada*” (2001: 68). El caso de Baliero también puede pensarse en estos términos.

Baliero someten los eventos a relaciones de ambigüedad, en este caso a partir del parámetro de la duración que produce una diferencia en la percepción de las alturas provocando una “oscilación entre lo que ‘parece’ y lo que ‘es’” (Etkin 1983: 81). Baliero admite que “al hacerlo lento se escucha otra cosa (...). Suena más pentatónico, aunque no lo es. (...) La misma melodía alargada, tiene un color escalístico muy diferente que la cambia de geografía” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

Se mantiene entonces el parámetro de la altura, con algunas microvariaciones, pero se cambia el de la duración, la dinámica y el timbre. Las figuras de blancas y negras se disponen con mínimas variaciones entre ellas a través del uso de puntillos, ligaduras de prolongación y silencios que expanden o contraen la duración:



48. Primera frase. Silencios de siete tiempos (transcripción de la voz, segundo verso de la primera estrofa del texto).



49. Segunda frase. Silencios de cuatro tiempos (transcripción de la voz, segundo verso de la segunda estrofa del texto).

La misma frase puede ampliarse o condensarse, pero se mantiene la misma acentuación hasta el minuto 1:25, momento en el que la voz canta la palabra “pues” (segunda estrofa, inicio del tercer verso) en el primer tiempo del compás y separada del resto de la letra por un silencio de dos tiempos. Asimismo aquí se registra un cambio

mínimo en el orden de las alturas en relación al original (cuarta justa descendente), al mantenerse la misma nota (sol):



50. Primera frase “pues”, sigue la segmentación proporcionada por el texto.
(Transcripción de la voz)



51. Segunda frase, mismo lugar “pues” corrimiento temporal, acentual.
(Transcripción de la voz)

En estos ejemplos se registran dos casos de desplazamiento entre las dos enunciaciones iniciales repetitivas de la voz. El efecto es el de un continuo de carácter fragmentario e irregular que repercute en el orden de la articulación interna dentro de las frases y también de la duración, asimétrica, de ambas frases: la primera es más larga (dura 54’’) que la segunda (dura 45’’).

La tercera frase en esta canción es la suma de la tercera y cuarta estrofas del texto, pero interpretadas en un continuo que no respeta las articulaciones internas del mismo. Al inicio de esta parte, la duración de las figuras por sílaba se acumula. Si en las dos primeras enunciaciones de la voz las duraciones largas nunca se registraban al principio y siempre estaban seguidas y precedidas de una corta, ahora dos duraciones largas pueden ser contiguas en determinados momentos, por ejemplo al inicio de la frase “Y hoy resulta” que marca también el comienzo de la nueva sección (minuto 1:50). El final del primer verso del texto se encabalga con el comienzo del verso que le sigue “que no soy”, desplazándose también su articulación interna:



52. Inicio de la tercera frase. Figuras largas que se repiten (primer verso e inicio del segundo, tercera estrofa del texto). (Transcripción de la voz)

De acuerdo al texto, esta tercera parte puede dividirse en dos: la primera ocupa la tercera estrofa (1:50 a 2:50) y la segunda la cuarta estrofa (2:50 a 3:28). La primera es más larga, mientras que la segunda parte es la más breve de toda la canción. Esto se debe a que aquí los comienzos se adelantan en el tiempo con el mismo patrón rítmico desde “Por mi parte...” hasta el final, destacando el proceso de enmascaramiento de los comienzos y finales de los versos:



53. Segunda parte de la tercera sección (2:50) (Transcripción de la voz)

Asimismo el fraseo del texto se desnaturaliza entrecortado y desfasado: “Por”, “mi parte te”, “devuelvo tu”, etc. La cuarta estrofa (que en la versión original es igual melódica y rítmicamente a la primera y segunda) se presenta entonces como parte de lo mismo.

La voz agrega aquí desvíos melódicos breves además de algunas fluctuaciones, por ejemplo un *glissando* (2:19 a 2:22), y el uso de microtonos y semitonos (2:24 a 2:28: “soñar” y 2:34 a 2:37: “se te olvida”). Esta utilización de microtonos se enlaza con la técnica del canto con caja por un lado, pero también destaca una crítica a la técnica

tradicional de la voz y al temperamento tonal: “La resultante de eso es que nada me sostiene, son esas cosas ficcionales de la música. Ni siquiera la tonalidad me sostiene porque voy a microtonos de lo que toca el contrabajo” (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

Entre el material de la voz y el contrabajo se genera finalmente una textura estratificada (Fessel 2008) con estratos diferenciados pero solidarios dialécticamente entre sí. Para Baliero en esta canción no hay convergencia entre los materiales, puesto que el contrabajo realiza corcheas y negras en una métrica regular y la voz expande estas duraciones en una métrica que tiende a la irregularidad, pero que finalmente se somete. En este sentido la voz rige al contrabajo que debe seguir hasta que ésta haya terminado y el contrabajo rige la voz porque la obliga a llevar una métrica regular, por más que la irregularidad se demuestre en algunas acentuaciones del texto o pequeños desfases de tiempo. Baliero indica que “escuchaba el texto como un monólogo sin interlocutor. La ornamentación excesiva hubiera acompañado a la voz y yo la escuchaba sin compañía”. (Sin firma 2001, 22 de julio: 12). Con este criterio se piensa también la supresión voluntaria de la idea de armonía y la escucha en primer plano de la textura:

Las canciones generalmente se armonizan, pero en este caso no. Esta canción está “timbricada”, o mejor, “texturizada”. Por eso no se mueve, porque es climático. (...) Nunca puede escucharse contrapuntísticamente, porque no hay diálogo, es una persona sola. La idea es que no haya solución. Buscar la antítesis del Trío Los Panchos (Baliero, entrevista con la autora 23 de julio de 2011).

El efecto vuelve a ser el del estatismo sin desplazamiento, en un continuo caracterizado por la regularidad y la irregularidad constante. Así, el verso final se suprime y melódicamente la línea de la voz no resuelve. El contrabajo sigue inalterado,

lo que subraya el efecto de continuidad y regularidad general. Este estrato actualiza la idea de circularidad de la canción que comienza y termina de la misma manera.

Las canciones de Carmen Baliero se inscriben dentro del programa minimista latinoamericano cristalizado a través de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, y sus expansiones como los Talleres Latinoamericanos de Música Popular. Desde este programa se recurre al amplio repertorio de materiales musicales disponibles y se efectúa una utilización restringida de los mismos. De este modo se apela a una “estética de la reducción y de la austeridad” (Corrado 1998: 28), características que compositores como Mariano Etkin (1983, 1989) y Gerardo Gandini (1998, cit. en Camps 1983: 13) han señalado como “probables constantes de la música latinoamericana” (Corrado 1998: 28). Se trata de la búsqueda de una música propia que reproduce, en esa medida, una manera de “estar” (Etkin 1989: 53), haciendo uso de géneros, técnicas, materiales y procedimientos heterogéneos pero sin desprenderse del lugar de origen que determina la relectura de los mismos.

Como pudo analizarse, el criterio compositivo de Baliero en estas canciones se define por el sentido de la ambigüedad y de la incertidumbre desde un límite entre lo que es y ya no es, en la mezcla entre “apariencia” y “realidad” (Etkin 1983: 81). Enfocando desde atributos parametrales como la duración o la textura, una vez más “podría hablarse (...) de una música ‘que está ahí’, a diferencia de una música que se dirige hacia un punto determinado” (Etkin 1983: 76). Asimismo, este programa estético de trabajo en los límites genéricos, con principios como la experimentación y transposición del pensamiento musical contemporáneo al género canción, se une al llevado a cabo por la generación uruguaya estudiada en los capítulos anteriores, a través

también de los CLAMC y de las poéticas de algunos ex becarios del Di Tella (CLAEM) que participan en dichos cursos. Dentro de una producción de difícil encasillamiento, por la coexistencia de distintas tradiciones compositivas.

El fenómeno minimista se reproduce en esta nueva generación a través de pautas compositivas como el despojamiento, los bloques expresivos yuxtapuestos y sin desarrollo, el silencio, la mínima variación y la repetición estructurante que confluyen en este caso en la forma reducida de la canción. En el caso de las canciones analizadas se registra generalmente la superposición de estratos independientes en simultaneidad y sin desarrollo, duraciones y métricas cambiantes y repeticiones. No existe el encadenamiento dialéctico entre elementos sonoros (Molina 1993: 290) sino más bien la combinación de materiales en sincronicidad (Fessel 2008: 116).

CONCLUSIONES

En esta tesis pudo analizarse el surgimiento y desarrollo del fenómeno de experimentación con canciones en el Río de la Plata desde fines de la década del setenta hasta el año 2000. Este fenómeno se sostiene a través de un proyecto estético-político de transformación y de búsqueda identitaria en vínculo con las ideas latinoamericanistas que atraviesan la época que se inicia en los sesenta y se radicaliza en los setenta. Ya no se trata de programas articulados en base a ideas nacionales, sino más bien, se intenta la unión de todos los pueblos latinoamericanos en búsqueda de la emancipación cultural. En este contexto, la representación tradicional de lo latinoamericano cambia de signo, destacándose su especificidad como un compendio de tradiciones diversas que incluye tanto la indígena, como así también la de la música popular urbana y la de vanguardia europea y norteamericana.

El estudio del proyecto minimista en el Río de la Plata fue realizado desde una perspectiva historiográfica del campo musical que dio cuenta además de la materialización del programa en formas musicales específicas. Esta operación se hace posible con el proceso de institucionalización de la vanguardia, desde los años sesenta, y de su vínculo con otras expresiones como la música popular urbana en el nuevo contexto político de enunciación. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea cristalizan el proyecto estético-ideológico latinoamericanista en el cual participan muchos de los músicos nacidos entre los años cincuenta y sesenta que renuevan la canción. En Uruguay el empleo experimental de la canción se desarrolla a partir de 1977 dentro de la franja vanguardística del Canto Popular como movimiento vinculado a la canción con posiciones políticas de izquierda. Una figura fundamental

que posibilita este desarrollo es la del compositor Coriún Aharonián, quien junto a Graciela Paraskevaídis es formador de buena parte de esta generación. Aharonián también representa la unión entre Montevideo y Buenos Aires a través de la expansión de la forma canción mediante cursos desarrollados en ambas orillas rioplatenses y también a través de la fundación de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en 1971. El canon construido desde estos Cursos permite concebir una poética latinoamericanista atravesada por fenómenos como el minimalismo norteamericano, reformulado en el Río de la Plata por la generación ditelliana. El minimalismo latinoamericano impacta entonces fuertemente en la nueva generación de compositores que reproduce este canon aplicado a la música popular en los Talleres Latinoamericanos de Música Popular entre los años 1983 y 1988. El programa desarrollado por los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea permite utilizar libremente toda la variedad de recursos y materiales disponibles, a través del tamiz de la reducción y de la austeridad que adquiere el estatuto de una posible especificidad de la música latinoamericana. Al respecto, Aharonián (1993a: 72-73) incluye dentro de las características de la nueva generación de compositores latinoamericanos la reducción del tiempo y la austeridad en el uso de materiales y técnicas, resaltando categorías como la de “música pobre” en compositores como Oscar Bazán, Joaquín Orellana o Eduardo Bértola. Asimismo se señala la reinención de instrumentos musicales y técnicas propias de ejecución como formas de representar lo propio (Etkin 1972, 16 de enero: 12; Aharonián y Paraskevaídis 2000: 5). Otra característica de las poéticas minimistas latinoamericanas comprende la utilización de bloques expresivos sin desarrollo, la utilización de procedimientos reiterativos aunque no mecánicos mediante microvariaciones y un uso extensivo del silencio como recurso expresivo (Etkin 1984 y 1989; Paraskevaídis 1997; Corrado 1998). Todo esto redonda

en la búsqueda de una identidad propia distanciada de elementos europeos a través del cuestionamiento de los límites trazados por la polaridad entre la música culta y la popular “propia de la cultura europea” (Aharonián 1993a: 73; Nono 1985).

La expresión institucional del vínculo entre vanguardia estética y política tiene lugar entre los años 1971 y 1989, a través de los CLAMC y los TLAMP. La experimentación cancionística es pensada en términos de transposición de técnicas de vanguardia a nuevos contextos de enunciación. En este aspecto pueden identificarse varios tipos de transposición: de técnicas de vanguardia de posguerra europea y norteamericana al campo artístico e intelectual rioplatense y latinoamericano; de técnicas de vanguardia a la canción; del programa estético-político de una institución como los CLAMC a otra como los TLAMP; y por último de este programa de una orilla a la otra del Río de la Plata.

La generación que lleva a cabo la operación cancionística es la nacida entre los años cincuenta y sesenta, protagonista en Uruguay del segundo Canto Popular y pionera en Buenos Aires del cruce de la canción con la vanguardia en espacios como el Parakultural o ciclos de música contemporánea experimental como *Experimenta* hacia los años ochenta y noventa. Grupos como “Los que iban cantando” o músicos como Leo Maslíah y Carmen Baliero incorporan parte de estas características de la música culta contemporánea latinoamericana. El segundo Canto Popular se enmarca en una coyuntura de resistencia política contra la dictadura en Uruguay (1973-1985); dentro del amplio movimiento se resalta aquí la estrategia compositiva que conjuga la canción con la música de vanguardia a través de un programa que es estético pero también político. El proyecto político latinoamericanista de izquierda aspira al cambio social y la búsqueda de una identidad propia; posibilita además el trabajo en los límites genéricos y la experimentación con recursos vanguardísticos aplicados a la canción destacando la

llegada al gran público. Desde su lugar de enunciación, la generación del ochenta en Uruguay se destaca por la apropiación personal de recursos y modelos internacionales desde una clara postura política de izquierda.

En un contexto diferente de transición hacia la democracia puede advertirse el vínculo entre el campo musical uruguayo y el porteño a través de la presentación en Buenos Aires del grupo “Los que iban cantando” y de Leo Maslíah a principios de los años ochenta. Dentro del campo musical porteño que se inscribe en la experimentación cancionística se destacan las trayectorias de Edgardo Cardozo, Alberto Muñoz y sobre todo la de Carmen Baliero. Todos ellos tienen un lazo estrecho con los jóvenes uruguayos, estimulándose intercambios y producciones conjuntas. Muñoz presenta cursos y conciertos en los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, Baliero asiste a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y a los Talleres Latinoamericanos en los que profundiza el contacto con el programa cancionístico uruguayo, y junto con Cardozo toma clases con Coriún Aharonián, quien es reivindicado por ambos como el referente que posibilita la apertura fluida hacia la canción con elementos de la vanguardia.

El programa cancionístico de Alberto Muñoz se desarrolla bajo la noción de “teatro para el oído”, en la que toma el sonido de la palabra como material para la creación de la canción. Lo acompañan en esta propuesta los uruguayos Luis Trochón y Leo Maslíah, quienes provocan también el forzamiento de los límites de la canción que se transforma en una “anti-canción”. Una vez más puede registrarse en todas estas producciones un sentido temporal distinto derivado de la concentración o expansión del tiempo, la utilización de repeticiones dentro de bloques estáticos sin dirección, la utilización fluida del silencio como eje estructurador y el despojamiento.

Los dos casos analizados son paradigmáticos en el contexto rioplatense de la experimentación con recursos propios de la vanguardia contemporánea aplicados a la canción. La propuesta consistió en identificar la especificidad de esta producción, tomando en consideración la apropiación, resignificación y recepción de la vanguardia europea y norteamericana a partir de los años sesenta en la región. En el caso uruguayo se seleccionaron tres canciones de Leo Maslíah que forman parte de su primer período de producción dentro del Canto Popular. Se problematizaron las convenciones tanto de las músicas cultas como de las populares.

Por su parte, dentro de la producción de Carmen Baliero como representante porteña de este tipo de creación, se analizaron también tres canciones inscriptas dentro del programa estético minimista latinoamericano. Su relación con compositores como Gerardo Gandini y Mariano Etkin la relaciona también con la búsqueda de una especificidad propia a través de criterios austeros para hacer uso de una amplia variedad de recursos, técnicas, procedimientos y materiales. A través de la utilización exhaustiva del silencio Baliero se vincula con la poética compositiva de Mariano Etkin, logrando quebrar las certidumbres y forzando los límites genéricos hacia zonas de extrema ambigüedad en términos de duración y métrica, textura y tímbrica, entre otros.

Puede decirse que en la actualidad el fenómeno de experimentación cancionística latinoamericano se ha desactivado, puesto que la trama de acontecimientos políticos, históricos y sociales ya no es la misma. Sin embargo desde principios de los 2000 ha surgido un grupo de jóvenes músicos argentinos, muy ligados a la tradición uruguayo estudiada en este trabajo. Martín E. Graziano los caracteriza como “cantautores” (2011) y señala que se trata de “músicos educados en conservatorios y, a su vez, trajinados emocionalmente en los circuitos de música popular. Es decir, gente que sabe de arreglos y partituras y, no por eso, deja de tener como referentes a

Yupanqui, Brassens, Charly García, Eduardo Mateo o Carlos Gardel” (2009, 4 de agosto). En el año 2005 estos músicos realizaron como grupo, un “Ciclo de cantautores con orquesta” en el teatro Margarita Xirgu; sus nombres son: Pablo Grinjoy, Tomi Lebrero, Jano Seitún (Alvy Singer) y Pablo Dacal, entre otros. Las continuidades del proyecto minimista con este movimiento se expresarían en una nueva manera de experimentar con canciones dentro de la actual coyuntura rioplatense.

APÉNDICES

APÉNDICE 1

Participación de compositores del Di Tella (CLAEM) en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.

CLAMC	DOCENTE	PAÍS	Tipo de participación en CLAEM
I. 1971	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Oscar Bazán	Argentina	Becario
	Mariano Etkin	Argentina	Becario
	Fernando von Reichenbach	Argentina	Técnico laboratorio
II. 1972	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Oscar Bazán	Argentina	Becario
	Fernando von Reichenbach	Argentina	Técnico laboratorio
III. 1974	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Oscar Bazán	Argentina	Becario
	Mariano Etkin	Argentina	Becario
IV. 1975	Joaquín Orellana	Guatemala	Becario
	Graciela Paraskevaídis	Argentina	Becario
V. 1976	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Oscar Bazán	Argentina	Becario
	León Biriotti	Uruguay	Alumno invitado
	Gerardo Gandini	Argentina	Docente
	Francisco Kröpfl	Argentina	Director laboratorio/docente

	Eduardo Kusnir	Argentina	Becario
	José Ramón Maranzano	Argentina	Becario
	Graciela Paraskevaídis	Argentina	Becario
VI. 1977	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Gerardo Gandini	Argentina	Becario
	Mesías Maiguashca	Ecuador	Becario
	José Ramón Maranzano	Argentina	Becario
VII. 1978	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Oscar Bazán	Argentina	Becario
	Graciela Paraskevaídis	Argentina	Becario
	Alberto Villalpando	Bolivia	Becario
VIII. 1979	Marlene Migliari Fernandes	Brasil	Becario
	Joaquín Orellana	Guatemala	Becario
	Graciela Paraskevaídis	Argentina	Becario
IX. 1980	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Oscar Bazán	Argentina	Becario
X. 1981	Ninguno		
XI. 1982	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Eduardo Kusnir	Argentina	Becario
	Graciela Paraskevaídis	Argentina	Becario
XII. 1984	Ninguno		
XIII. 1985	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario
	Eduardo Kusnir	Argentina	Becario
	Graciela Paraskevaídis	Argentina	Becario

XIV. 1986	Ariel Martínez	Uruguay	Becario
	Graciela Paraskevaídis	Argentina	Becario
XV. 1989	Coriún Aharonián	Uruguay	Becario

APÉNDICE 2

Partitura. "Agua podrida", Leo Maslíah.

Publicada en *Leo Maslíah. Superman y otras canciones* (1985) pp: 10-11 (facsimil).

AGUA PODRIDA

de: LEO MASLIAH

VOZ
A CIENTO VELOCIDAD
en estos dos compases todavía no tenés en que decir nada o sea que en lo posible mantene cerrada tu maldita boca

GUITARRA
meditadamente Fuerte

esto de acá abajo puede ir al unísono con un coro de anormales

los sostenidos anteriores a lo que sigue no se para que los puse esta raya la hice sin regla

VOZ (GL)
G (YA SE DISO PARA QUE SON ESTAS LETRAS)
rasquido (PERO TRATA DE NO ROMPER) LA GUITARRA, ANDARAL
en esta zona imagináte flechitas como las del compás anterior, aunque vos me vas a decir que el compás anterior a este no tiene flechitas, pero ya me refiero al otro

esto de mudo no quiere decir que los acordes no hablen, porque ya se sabe que son incapaces de hacerlo; es para evitar con un golpe de mano derecha que las cuerdas vibren. Pres-tame la guitarra y te muestro.

estas rayitas no te creas que son silencios de blancas; quieren decir que continúa el reinado del último acorde mencionado

hasta la eternidad (no llegues tarde, sí)

después de repetir lo del último abrir y cerrar de barras, se remonta al principio. Me refiero a la partitura.

¿Cómo? No se suponía que era esta la partitura?

Partitura. "La Teresa", Leo Masliah.

Publicada en *Leo Masliah. Once canciones abruptas* (1984) pp: 25-29 (facsimil).

La Teresa

Letra y Música:
LEO MASLIAH

M Nota 1: Esta canción puede cantarse a dos voces, distribuyéndose entre ellas las dos notas que componen la "melodía": la primera voz (por orden de aparición) cantará sólo la nota "sí" (con todas las sílabas del texto que le corresponde) y la segunda voz cantará el "la sostenido"

10 ≈ 120

VOZ

MEA
ITARRA

FUNDA
ITARRA

V

G

G

V

G

G

V

G

G

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a vocal line (V) in the top staff, a guitar line (G) in the middle staff, and a bass line (G) in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and accents. The guitar line provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The bass line consists of a steady eighth-note bass line.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a vocal line (V) in the top staff, a guitar line (G) in the middle staff, and a bass line (G) in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues the melodic line with various rhythmic patterns. The guitar line maintains the accompaniment. The bass line continues with eighth notes.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a vocal line (V) in the top staff, a guitar line (G) in the middle staff, and a bass line (G) in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line shows more complex rhythmic figures. The guitar line continues with its accompaniment. The bass line remains consistent with eighth notes.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a vocal line (V) in the top staff, a guitar line (G) in the middle staff, and a bass line (G) in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line concludes with a final melodic phrase. The guitar line continues with its accompaniment. The bass line continues with eighth notes.

Handwritten musical score for the first system, consisting of three staves. The top staff is labeled 'V' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'G' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'G' and contains a bass line with eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for the second system, consisting of three staves. The top staff is labeled 'V' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'G' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'G' and contains a bass line with eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for the third system, consisting of three staves. The top staff is labeled 'V' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'G' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'G' and contains a bass line with eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of three staves. The top staff is labeled 'V' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'G' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'G' and contains a bass line with eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

The image shows a handwritten musical score for guitar and voice, consisting of three systems. Each system has three staves: a vocal line (V) in treble clef, a guitar line (G) in treble clef, and a guitar line (G) in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first system contains five measures of music. The second system also contains five measures. The third system contains three measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'crescendo' and 'ritardando'.

Nota 2:- Los "tenfa" finales de cada estrofa (que aumentan en una unidad a cada estrofa) pueden cantarse -o no, según se desée- en "crescendo" desde el primer "tenfa" (siempre en los versos finales de cada estrofa) hasta el último. El "crescendo" culminará en mayor nivel de intensidad en una estrofa dada que en la anterior.

Nota 3: Puede acelerarse ligeramente (si se quiere) el tiempo de la canción, en el transcurso de la misma (o de las otras).

Partitura. "El recital", Leo Maslíah.

Publicada en *Leo Maslíah. Superman y otras canciones* (1985) pp: 26-27 (facsimil).

EL RECITAL

de: LEO MASLIAH

MODERATO DODECAFONICAMENTE ABILE

2f
5

FIN

nota: la parte vocal coincide con la mano derecha del piano.

APÉNDICE 3

Serie Rítmica. “La Teresa”, Leo Maslíah.

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

APÉNDICE 4

Cuadro de las transposiciones de la serie. “El recital”, Leo Maslíah.

The image displays a musical score with 12 staves, each representing a transposition of a series. A dashed line connects the first note of each staff. Four arrows indicate directions: 'O' (top), 'I' (right), 'RI' (bottom), and 'R' (left).

Staff	Notes
1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
2	4 1 2 12 10 7 9 3 8 6 5 11
3	12 4 1 11 6 9 8 2 3 7 10 5
4	2 3 8 1 11 10 6 9 7 5 12 4
5	9 7 6 8 1 12 11 10 5 4 2 3
6	6 10 5 7 3 1 4 11 12 2 8 9
7	10 5 11 6 8 2 1 12 4 3 9 7
8	11 12 4 5 7 8 3 1 2 9 6 10
9	5 11 12 10 9 3 2 4 1 8 7 6
10	7 6 10 9 2 4 12 5 11 1 3 8
11	8 9 7 3 4 11 5 6 10 12 1 2
12	3 8 9 2 12 5 10 7 6 11 4 1

DETALLE DE LOS REGISTROS SONOROS DEL CD CON LAS CANCIONES ANALIZADAS

Leo Masliah

1. “Agua podrida”. En *Falta un vidrio/Recital especial. Colección Leo Masliah 2 & 3* (2002 [1981]). Montevideo: Ayuí/Tacuabé. A/E 251 CD.
2. “La Teresa”. En *Falta un vidrio/Recital especial. Colección Leo Masliah 2 & 3* (2002 [1981]). Montevideo: Ayuí/Tacuabé. A/E 251 CD.
3. “El recital”. En *Canciones & negocios de otra índole/Extraños en tu casa. Colección Leo Masliah 4&5* (2007 [1984]). Montevideo: Ayuí. A/E 313 CD.

Carmen Baliero

4. “Ballenas”. En *Carmen Baliero* (2000). Buenos Aires: Los Años Luz. LAL 007.
5. “Rita”. En *Carmen Baliero* (2000). Buenos Aires: Los Años Luz. LAL 007.
6. “La mentira”. En *Carmen Baliero* (2000). Buenos Aires: Los Años Luz. LAL 007.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Ábalos, Gabriel. 1980. "Uruguay: una música que no se detiene en las fronteras". *Tiempo de Córdoba*. Córdoba, diciembre, p. 5.

Abbassian, Laura. 1997. "La chanson de Léo Masliah: naissance et essor d'un genre nouveau. La riposte à la culture de l' 'insilio' dans la société montevideenne des années 1973-1985". *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours. América. Cahiers du CRICCAL* n° 18. París: Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, pp. 531-544.

Adorno, Theodor W. 1982. "On the problem of Musical Analysis". *Music Analysis*, vol. 1, n° 2, pp. 169-187.

Adorno, Theodor W. 1983 [1970]. *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.

Adorno, Theodor W. 2002 [1941]. "Sobre la música popular". *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, año 6, n° 15. Centro de Estudios y Cooperación para América Latina, pp. 155-190.

Agawu, Kofi. 1997. "Analyzing Music Under the New Musicological Regime". *The Journal of Musicology*, vol. 15, n° 3, pp. 297-307.

Aguilar, Gonzalo. 2006. "Hélio Oiticica: la invención del espacio". *Punto de Vista*, año XXIX, n° 84. Buenos Aires, abril, pp. 21-27.

Aguilar, Gonzalo. 2008 [2002]. "Vanguardias". Carlos Altamirano (ed.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 231-235.

Aguirre Molina, Roberto. 1980. "Los que vienen cantando". *Revista Hurra!* Buenos Aires, 12 de junio.

Aharonián, Coriún. 1969. "Apuntes acerca de la mesomúsica". *Prólogo*, n° 2-3, enero/julio. Montevideo.

Aharonián, Coriún. 1985. "A Latin-American approach in a pioneering essay". David Horn (ed.), *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, Reggio, Emilia, September 19-24, 1983.

Gothenburg, Exeter, Ottawa y Reggio Emilia: The International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-65.

Aharonián, Coriún. 1989a. "La vital vida de Jorge Lazaroff". *Brecha*. Montevideo, 31 de marzo, p. 22.

Aharonián, Coriún. 1989b. "La vital vida de Jorge Lazaroff". *La Tuba* año 1, n° 1. Montevideo: Taller Uruguayo de Música Popular TUMP, diciembre, p. 6-11.

Aharonián, Coriún. 1991. *Héctor Tosar, compositor uruguayo*. Montevideo: Trilce.

Aharonián, Coriún. 1992. "La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, año 1, n° 3. Buenos Aires, pp. 52-61.

Aharonián, Coriún. 1993a. "La música de los compositores latinoamericanos jóvenes". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol XII, México DF, pp. 69-77.

Aharonián, Coriún. 1993b. "Tendencias en la música culta latinoamericana joven". *Anais VI Encontro Nacional da ANPPOM*. Río de Janeiro. Brasil, pp. 80-84.

Aharonián, Coriún. 1993c. "La muerte de un abridor de caminos: algunos apuntes rápidos de John Cage". *Revista Musical Chilena*. Año XLVII, n° 179, enero/julio, pp. 114-120.

Aharonián, Coriún. 1996. "El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada". *Revista del Instituto Superior de Música* n° 5. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 97-101.

Aharonián, Coriún. 1997. "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". *Revista Musical Chilena*. Vol 51, n° 188, julio, pp. 61-74.

Aharonián, Coriún. 1999. "Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya". Rodrigo Torres (ed.). *Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music*. Santiago de Chile: Rama Latinoamericana IASPM-Fondart, pp. 418-430.

Aharonián, Coriún. 2000a [1992]. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú.

Aharonián, Coriún. 2000b. "Músicas populares y educación en América Latina". *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, pp. 1-23. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Aharonian.pdf> (cons. 20 de abril de 2011).

Aharonián, Coriún. 2002. "Technology for the Resistance: A Latin American Case". *Latin American Music Review*. 23:2. University of Texas Press, pp. 195-205.

Aharonián, Coriún. 2003. *Canciones de la resistencia 1. Uruguay 1977-1982*. Montevideo: Ayuí A/E 234 CD.

Aharonián, Coriún. 2004. *Educación, arte, música*. Montevideo: Tacuabé.

Aharonián, Coriún. 2005. "Uruguay- Montevideo". John Shepherd, David Horn, Dave Laing (eds.) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. III, Caribbean and Latin America. London/New York: Continuum, pp. 337-350.

Aharonián, Coriún. 2007a. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

Aharonián, Coriún. 2007b. "Palabras previas". Coriún Aharonián (ed). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa, pp. 13-20.

Aharonián, Coriún. 2007c. "Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea". <http://www.latinoamerica-musica.net/informes/cursos.html> (cons. 10 de junio de 2012).

Aharonián, Coriún. 2007d. "José Maria Neves, abridor de caminos", 3 de septiembre <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=0013488> (cons. 10 de junio de 2012).

Aharonián, Coriún. 2009. "La enseñanza institucional terciaria y las música populares" *Revista Musical Chilena*. Año LXIII n° 211, enero/junio, pp. 66-83.

Aharonián, Coriún y Graciela Paraskevaídis. 2000. "An Approach to Compositional Trends in Latin America". *Leonardo Music Journal*, vol. 10. Southern Cones: Music Out of Africa and South America. The MIT Press, pp. 3-5.

Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Aldrighi, Clara. 2004. "La injerencia de Estados Unidos en el proceso hacia el golpe de estado". Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé (comps.) *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, pp. 35-50.

Alencar Pinto, Guilherme de. s/f. "Un magma de increíbles horrores y fuerzas". (Publicado originalmente en el semanario Brecha, Montevideo). http://www.leomaslah.com/un_magma.htm. (cons. 5 de mayo de 2010).

Alencar Pinto, Guilherme de. 1985. "Análisis: Deus lhe Pague". *La del taller*, n° 4. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 19-26.

Alencar Pinto, Guilherme de. 1986. "Koellreutter/70 años". *La del taller*, n° 5/6. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 37-41.

Alencar Pinto, Guilherme de. 1989. "Un cantor vital, prepotente e insólito". *La Hora Cultural*. Montevideo, 1 de abril.

Alencar Pinto, Guilherme de. 2002a [1994]. *Razones Locas. El paso de Eduardo mateo por la música uruguaya*. Buenos Aires: Zero Ediciones.

Alencar Pinto, Guilherme de. 2002b. "Leo Masliah veinte años atrás", s/datos.

Alencar Pinto, Guilherme de. 2003a. "Años dorados. Siete apuntes sobre la música uruguaya". *Brecha*. Montevideo, 11 de julio, pp. 6-7.

Alencar Pinto, Guilherme de. 2003b. "Canciones de la resistencia. En ese momento". *Brecha*. Montevideo, 8 de octubre, p. 6.

Alencar Pinto, Guilherme de. 2006. "Patria Libre. Para la historia". *Brecha*, Montevideo, 19 de enero, p. 6.

Alencar Pinto, Guilherme de. 2007. "Jorge Bonaldi. Obra en desorden". *Brecha*. Montevideo, 11 de enero, p. 7.

Altamirano, Carlos (ed.). 2008 [2002]. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

- Amaral Dias de Oliveira, Fátima. 1990. *Trilha Sonora. Topografia semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de setenta e oitenta*. Tesis de Maestría. Universidad Estadual de Campinas. Unicamp.
- Andacht, Fernando. 1986. “¿Qué sentido tiene la canción?”. *La del Taller*, n° 5/6, Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 13-21.
- Andacht, Fernando. 1993. “Trilogo”. *Mentirillas*. Montevideo: Arca, pp. 115-155.
- Andrade de, Oswald. 2002 [1928]. “Manifiesto Antropofágico”. Jorge Schwartz (ed.) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 171-180.
- Andrés, Germán. 2008. “Parecen boleros, pero no... ¿o sí?”. *Revista Ñ Clarín*. Buenos Aires, 2 de agosto, p. 37.
- Apicella, Mauro. 2005. “Canciones de amor como boleros”. *La Nación*. Buenos Aires, 17 de marzo, p. 7.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce.
- Aretz, I. (ed.). 1997. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la Música Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Asuar, José Vicente. 1973. “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en Uruguay”. *Revista Musical Chilena*. Año XXVII, n° 123-124. Santiago de Chile. Universidad de Chile, julio/diciembre, p. 79.
- Avellaneda, Andrés. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL.
- Avellaneda, Andrés. 1995. “Estrategias de resistencia cultural: *La Maga. Noticias de cultura*”. Roland Spiller (ed.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt y Main: Vervuert Verlag, pp. 269-285.
- Ayala, Juan. 1993. “In crescendo socialismo”. *La Maga* año 2, n° 78. Buenos Aires, 14 de julio, p. 12.

- Bajtin, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. En el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Baliero, Carmen. c. 1985. "Litto Nebbia. Reportaje". *Mediante* n° 7. Buenos Aires, pp. 16-17.
- Baliero, Carmen. 1988. *Osvaldo y Sonata, poema para piano*. Partitura inédita.
- Baliero, Carmen. c. 1990. "El pensamiento y la canción". *Taller de análisis musical*. Centro Cultural Rojas, mimeo inédito, pp. 1-3.
- Baliero, Carmen. 1996. *Maquinarias, piano a cuatro manos o dos operarios*. (versión n° 3). Partitura inédita.
- Baliero, Carmen. 2011. CV.
- Barboza Borges, Anahí. 2008. "La marginalidad canonizada o la escritura desde los márgenes de Leo Maslíah (Acercamiento a 'Carta a un escritor Latinoamericano')". *Ponencias del V Congreso Nacional y IV Internacional "Profesor José Pedro Díaz"*. Montevideo: Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU), pp. 57-70.
- Barela, Mirta, Mercedes Miguez y Luis García Conde. 2004. *Algunos apuntes sobre historia oral*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Barnabe, Diego. 2000. "Los 'ex hitos' de Leo Maslíah, un artista polifacético". *Perspectiva*, 12 de abril. <http://www.espectador.com/text/clt04124.htm>. (cons. 10 de septiembre de 2010).
- Bazán, Oscar. 1976. "Música y humor". Mecanoscrito digitalizado del evento llevado a cabo el 18 de enero 1976 en el Quinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, enero, pp. 1-4. <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/bazan/Bazan-myhumor.pdf> (cons. 20 de mayo de 2012).
- Bazán, Oscar. 1978. "Comunicación presentada al II Simpósio de Compositores de São Bernardo do Campo, São Paulo" Mecanoscrito digitalizado. pp. 1-4. <http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/bazan/Bazan-1978.pdf> (cons. 20 de mayo de 2012).

Béhague, Gerard. 1979. *Music in Latin -America. An introduction*. New Jersey, Prentice Hall.

Béhague, Gerard. 1998. "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular". I. Ruiz, E. Roig y A. Cragolini (eds). *Procedimientos analíticos en musicología, Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" / Asociación Amigos del INM, pp. 303-315.

Béhague, Gerard. 2006. "La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 27, nº 1. University of Texas Press, pp. 47-56.

Benavides, Washington. 1985. "Apuntes sobre la cuestión textual en el canto popular uruguayo". *La del taller* nº 2. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, febrero/marzo, pp. 16-19.

Benedetti, Mario. 2007. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral.

Benedetti, Sebastián y Martín E. Graziano. 2007. *Estación Imposible. Contracultura y periodismo en los '70: la historia del Expreso Imaginario*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.

Berkunsky, Guillermina. 1989. "I taller porteño de música popular". *El Musiquero* año 3, nº 36. Buenos Aires, 27 de abril, pp. 26-27.

Berti, Eduardo. 1989. "Arriba los de abajo". *Página 12*. Buenos Aires, 21 de mayo, pp. 18-19.

Berti, Eduardo. 1994. *Rockología. Documentos de los '80*. Buenos Aires: Beas Ediciones.

Birabent, Antonio. 1992. "Con esencia y sin marketing". *Página 12*, 6 de diciembre.

Blacking, John. 1981. "Making artistic popular music: the goal of true folk". Richard Middleton y David Horn (eds) *Popular Music 1. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 9-14.

- Bohlman, Philip. 1992. "Epilogue: Musics and Canons". *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*. Katherine Bergeron y Philip Bohlman (eds.). Chicago: University of Chicago Press, pp. 197-210.
- Bonaldi, Jorge. 1986. "Una especie de balance final". *La del taller* n° 5/6. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular.
- Bonaldi, Jorge. 2001. *¿Se muere la canción? 8 informes sobre la canción popular uruguaya, 1977-2000*. Montevideo: edición del autor-FONAM.
- Bosi, Alfredo. 1991. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". Jorge Schwartz (ed.) *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, pp. 13-63.
- Boulez, Pierre. 1964. *Penser la musique aujourd'hui*. Geneve éditions Gonthier.
- Boulez, Pierre. 1992 [1966]. *Hacia una estética musical*. Venezuela: Monte Avila Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1967. "Campo intelectual y proyecto creador". Jean Pouillon y otros *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, pp. 135-182.
- Bourdieu, Pierre. 1995 [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Briggs, Charles. 1986. *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Briggs, Charles y Richard Bauman. 1996. "Género, intertextualidad y poder social". *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Vol 11, pp. 78-108.
- Brihuega, Jaime. 1999. "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias". Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* vol II. Madrid: Visor, pp. 229-248.
- Brouwer, Leo. 1989 [1982]. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas.
- Buch, Esteban. 2001. "Schoenberg y la política de la armonía". *Punto de vista*, n° 69, pp. 27-36.

- Buch, Esteban. 2002. "Ginastera y Nono: encuentros y variantes". *Revista del Instituto Superior de Música* n° 9. Santa Fe: Universidad del Litoral, pp. 62-84.
- Bürger, Peter. 1993. "La declinación del modernismo". *Punto de Vista*, n° 46, pp. 40-48.
- Bürger, Peter. 2000 [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burke, Peter. 1991 [1978]. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burucúa, José Emilio (dir.). 1999. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol 2. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cáceres, Eduardo. 1989. "Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea-Una alternativa diferente". *Revista Musical Chilena*, n° 172, pp. 46-84.
- Caetano, Gerardo y Adolfo Garcé. 2004. "Ideas, política y nación en el Uruguay del siglo XX". Oscar Terán (coord.) *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 309-422.
- Caetano, Gerardo y José Rilla. 2005 [1987]. *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Cage, John. 1973a [1961]. "The future of music: Credo". *Silence*. Wesleyan University Press, pp. 3-6.
- Cage, John. 1973b [1961]. *Silence*. Wesleyan University Press.
- Cage, John. 1981. *Para los pájaros, conversaciones con Daniel Charles*. Venezuela: Monte Avila.
- Calinescu, Matei. 1991 [1987]. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Camou, Antonio, María Cristina Tortti y Aníbal Viguera (coords.). 2007. *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo Libros; La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Campos, Augusto de. 1998. *Música de invenção*. San Pablo: Editora Perspectiva.

Campos, Augusto de. 2006 [1974]. *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. Buenos Aires: Editorial Vestales.

Campos, Haroldo de. 1982. “De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña”. Revista *Vuelta* n° 68. México, julio, pp. 12-19.

Camps, Pompeyo. 1983. “Realidad en la creación. Gerardo Gandini”. *Realidad Musical Argentina*, año 1, n° 2, septiembre, pp. 11-16.

Camps, Sibila. 1980a. “Ágil presentación de discos. De Ollantay, 'Cantares de Sefarad' y, del Uruguay, Los que iban cantando”. *La Opinión*. Buenos Aires, 2 de abril, p. 17.

Camps, Sibila. 1980b. “Cuatro uruguayos representativos”. *La Opinión*. Buenos Aires, 6 de mayo, p. 17.

Camps, Sibila. 1980c. “Para recobrar la fe en el canto creativo”. *La Opinión*. Buenos Aires, 13 de junio, p. 17.

Cañardo, Marina. 1999. Entrevista a Carmen Baliero. *Programa Otras músicas*. Radio FM La Tribu, 22 de diciembre. (inédito)

Capagorry, Juan y Elbio Rodríguez Barilari. 1980. *Aquí se canta. Canto popular 1977-80*. Montevideo: Arca.

Caplán, Raúl. 2006. “Leo Masliah o el desencanto popular”. *Le désenchantement/ El desencanto*, Actas del coloquio ALMOREAL (Le Mans, 16-17 de marzo de 2006), Université d'Angers. http://www.leomasliah.com/desencao_popu.htm (cons. 2 de septiembre de 2010).

Caplán, Raúl. 2010. “*El olvido está lleno de olvido* o los avatares de la memoria en la obra de Leo Masliah”. *Amerika*, n° 2 Frontières – La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /1, pp. 1-10. <http://amerika.revues.org/1162> (cons. 2 de septiembre de 2010).

Carballo, Álvaro y Antonio Dabezies. 2000. “Me gustaría que me recordaran como la única persona que acertó 16 semanas seguidas al Cinco de Oro”. *Guambia*, n° 391, 5 de abril. <http://prairial.free.fr/masliah/masliah.php?lien=guambiaesp> (cons. 2 de septiembre de 2010).

- Carroll, Noël. 2002 [1998]. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros/La balsa de la medusa.
- Castillo, Rubén. 1983. “Nuevos compositores”. *El Uruguay de nuestro tiempo*. “Las artes del espectáculo”. Tomo 9. Montevideo: CLAEH (Centro Latinoamericano de Economía Humana)/ CLACSO, p. 214.
- Cavazotti, André. 2000. “O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé”. *Per Musi*, vol. 1. Belo Horizonte, pp. 5-15.
- Chumbita, Hugo. 2001. “Latinoamericanismo”. Torcuato Di Tella, Hugo Chumbita, Susana Gamba y Paz Gajardo (supervisión) *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 416-419.
- Ciancaglini, Sergio, Oscar Raúl Cardoso y María Seoane. 1996. “Los archivos de la represión cultural”. *Clarín*. Buenos Aires, 24 de marzo.
- Cippolini, Rafael (ed.). 2003. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas. 1994. “Music and meaning in the commercials”. *Popular Music* vol. 13, n° 1, pp. 27-40.
- Cook, Nicholas. 2001 [1998]. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza.
- Corrado, Omar. s/f. “Fragmentos desordenados sobre la tradición experimental”. *Experimenta* <http://www.datamarkets.com.ar/experimenta/old/e006.htm> (cons. 23 de octubre de 2010).
- Corrado, Omar. 1991. “Reflexiones sobre ‘6 eventos’ de Juan Carlos Paz”. *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* n° 2. Buenos Aires, pp. 19-24.
- Corrado, Omar. 1992. “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”. *Migraciones de sentido. Tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral, pp. 33-51.

Corrado, Omar. 1995a. "Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes". *Revista Musical Chilena* n° 184, pp. 47-63.

Corrado, Omar. 1995b. "Against Reductionism, Mariano Etkin: Composing in Face of the Impossible Synthesis". *World New Music Magazine*, n° 5. Colonia, pp. 41-48.

Corrado, Omar. 1997. "The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music". *World New Music Magazine*, n° 7. Colonia, pp. 81-87.

Corrado, Omar. 1998. "Del pudor y otros recatos". *Punto de vista*, n° 60. Buenos Aires, pp. 27-31.

Corrado, Omar. 1999. "Estrategias de Descentramiento: la música de Liliana Herrero". *Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of popular Music*. Santiago de Chile: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 410-417.

Corrado, Omar. 2002a. "Música culta y política en Argentina, 1930-1945: una aproximación". *Música e Investigación* n° 9. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, pp. 13-33.

Corrado, Omar. 2002b. "De Museos, Máquinas y Esperas: 'La ciudad ausente' (1994), de Gerardo Gandini". *Boletín música*, Nueva Época, n° 9. La Habana: Casa de las Américas La Habana, pp. 3-17. <http://www.latinoamerica-musica.net/> (cons. 23 de octubre de 2010).

Corrado, Omar. 2004. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología* n° 5/6. Buenos Aires: AAM, pp. 17-44.

Corrado, Omar. 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Currid, Brian. Apr. 2000. "'A Song Goes Round the World': The German Schlager, as an Organ of Experience". *Popular Music*. Vol. 19, n° 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 147-180.

Dahlhaus, Carl. 1997 [1977]. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

Dahlhaus, Carl. 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

Dal Farra, Ricardo. 2006. *A journey of sound through the electroacoustic wires. Art and new technologies in Latin America*. Universidad de Quebec en Montreal. Tesis de doctorado.

Danto, Arthur. 2006 [1997]. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Davies, Stephen. 1999. "Rock versus Classical Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 57, nº 2, Aesthetics and Popular Culture. Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, pp. 193-204.

Davis, Mary E. Autumn. 1999. "Modernity à la mode: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's 'Sports et divertissements'". *The Musical Quarterly*, Vol. 83, nº 3, pp. 430-473.

De Diego, José Luis. 2007. "La transición democrática: intelectuales y escritores". Antonio Camou, María Cristina Tortti y Aníbal Viguera (coords.) *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo Libros; La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 49-82.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Ediciones Recovecos.

Díaz Pérez, Clara. 2001. "Nueva Canción. Cuba". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, pp. 1076-1083.

Di Lorenzo, Roberto. 2000. "Una visita al universo muñoz". *Pugliese*, año 1 nº 5. Buenos Aires: BAM, julio, pp. 4-8.

Dirie, Gerardo. 1989. "Bazan's 'Austere Music' and some Urban Songs in Uruguay: Traces of a Style". Resumen de la ponencia. Graduate Student Association for Latin American Studies and the Center for Latin American and Caribbean Studies.

Donas, Ernesto y Denise Milstein. 2002. "Producción artística, mediaciones y cambio social: reflexiones sobre la canción popular montevideana (1962-1999)". *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM*.

Donas, Ernesto y Denise Milstein. 2003. *Cantando la ciudad*. Montevideo: Nordan-Comunidad

Donas, Ernesto. 2004. "Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana 'comprometida' desde los años 1960". *Actas del V Congreso Latinoamericano da Asociación para el Estudio de la Música Popular (IASPM)*. Río de Janeiro, pp. 1-14.

[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ErnestoDonas.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ErnestoDonas.pdf) (cons. 11 de octubre de 2011).

Donozo, Leandro. 2006. *Diccionario bibliográfico de música argentina y de música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Donozo, Leandro. 2008. "La bibliografía sobre música popular urbana en la Argentina: apuntes para un estado de la cuestión". Federico Sammartino y Héctor Rubio (eds.). *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 31-48.

Donozo, Leandro. 2009. *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Eco, Umberto. 1984 [1962]. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.

Eco, Umberto. 2004 [1965]. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.

Edelstein, Oscar. 1979. "Mariano Etkin. Música contemporánea argentina". *Un andén para la cultura*, año 1, n° 1. Córdoba, septiembre/octubre, pp. 69-74.

Espinosa, S. (ed.). 1983. *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por los argentinos*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Espósito, Sebastián. 2001. "Canciones indomables". *Vía Libre La Nación*. Buenos Aires, 30 de marzo, p. 11.

Etkin, Mariano. 1972. "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina". *La Opinión*. Buenos Aires, 16 de enero, p. 12.

Etkin, Mariano. 1983. "'Apariencia' y 'Realidad' en la música del siglo XX". *Nuevas Propuestas Sonoras*. Buenos Aires: Ricordi, pp. 74-81.

Etkin, Mariano. 1984. "Aquí y ahora". *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*. Actas. Córdoba.

Etkin, Mariano. 1989. "Los espacios de la música contemporánea en América Latina". *Revista del Instituto Superior de Música* n° 1. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 47-58.

Etkin, Mariano. 1991a. "Alrededor del tiempo". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* n° 2. Buenos Aires, pp. 17-18.

Etkin, Mariano. 1991b. "Alrededor de México". <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/etkin/mexico.html> (cons. 23 de octubre de 2010).

Etkin, Mariano, Germán Cancián, Carlos Mastropietro y María Cecilia Villanueva. 2001. "La repetición permanentemente variada. Las *Seis melodías para violín y teclado (piano)* de John Cage". *Revista del Instituto Superior de Música*, n° 8. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 60-69.

Experimenta 97. Homepage 1997: <http://www.datamarkets.com.ar/experimenta/ii.html> (cons. 11 de mayo de 2011).

Fabregat, Aquiles. 1982. "Las tribulaciones de un uruguayo en Uruguay". *Humor*, año 5, n° 78. Buenos Aires, marzo, p. 45.

Fabregat, Aquiles y Antonio Dabezies. 1983. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: Editorial El Juglar.

Fabregat, Aquiles. 1985. "Desconfíe del prójimo de Leo Masliah". *Humor* n° 160. Buenos Aires, octubre, p. 78.

Fabregat, Aquiles. 1988. "Canto Popular Uruguayo. La tímida resurrección". *Música y Letra* año 1, n° 6. Buenos Aires, p. 18

Feld, Steven. 1994. "Communication, Music and Speech about Music". Charles Keil y Steven Feld (eds.) *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 77-95.

Fessel, Pablo. 1996. "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música* n° 5. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 75-91.

Fessel, Pablo (comp.). 2007. *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Fessel, Pablo. 2008. “La estratificación textural en la música de Charles Ives. Un análisis de *The Unanswered Question* (1906-1930/35)”. *Revista Argentina de Musicología*, nº 9. Buenos Aires, pp. 101-125.

Figueredo, María. 1999. *Poesía y musicalización popular. Selección y recepción del texto poético en forma musicalizada: el caso uruguayo, 1960-85*. Universidad de Toronto. Tesis de doctorado.

Figueredo, María. 2005. *Poesía y canto popular: Su convergencia en el siglo XX. Uruguay, 1960-1985*. Montevideo: Linardi y Risso.

Filmus, Daniel (comp.) 1999. *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: EUDEBA/ FLACSO.

Fornaro Bordolli, Marita. 2011. “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años”. Heloísa de Araújo Duarte Valente, Oscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Herom Vargas *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM, pp. 38-51.

Foster, Hal. 2001 [1996]. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Franco, Efraín. 1988. “Quinto Taller Latinoamericano de Música Popular. Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Música contemporánea de Bolivia”. *A Contratiempo*, año 2, nº 4. Bogotá, junio/septiembre, p. 125.

Franco, Efraín. 1988/1989. “Escuelas de música popular. Algunas experiencias en América Latina”. *A Contratiempo*, año 2, nº 5. Bogotá, pp. 37-44.

Frith, Simon. 1987. “Towards an Aesthetic of Popular Music”. Richard Leppert y Susan McClary (eds.) *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-149.

Frith, Simon. 1993. “Representations of the People: Voices of Authority in Pop Music”. *Revista de Musicología*. Vol. 16, nº 1, pp. 528-532.

- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: on the Value of Popular Music*. Oxford.
- Fubini, Enrico. 1997 [1976]. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fuente, Sandra de la. 2001. "Carmen Baliero. Una mujer inclasificable". *Clarín*. Buenos Aires, 15 de febrero.
- Funes, Patricia. 2007. "Ingenieros del alma. Los informes sobre canción popular, ensayo y ciencias sociales de los Servicios de Inteligencia de la dictadura militar argentina sobre América Latina". *Varia Historia*, vol. 23, n° 38. Belo Horizonte, mayo/diciembre, pp. 418-437.
- Funes, Patricia. 2008. "Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura sobre las ciencias sociales latinoamericanas". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, n° 30. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador, enero, pp. 27-39.
- G.A. 1980. "Nueva canción uruguaya". *Tiempo de Córdoba*. Córdoba, 5 de diciembre.
- Gandini, Gerardo. 1984. "Estar". *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, actas. Córdoba.
- Gandini, Gerardo. 1991. "Objetos encontrados". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, n° 1. Buenos Aires, pp. 57-64.
- Gandini, Gerardo. 1998. "Del recato y otros pudores". *Punto de Vista*, n° 60. Buenos Aires, pp. 31-33.
- García, María Inés. 2009. *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al nuevo cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- García, María Amalia. 2011. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, Miguel A. 2004-2008. "Plan de investigación". *Proyecto UBACyT F-168 "Música popular argentina: reflexión teórica y bibliográfica crítica"*. Proyectos de investigación bienales renovables. Programación científica 2004-2007. Secretaría de ciencia y técnica, Universidad de Buenos Aires.

- García, Miguel A. y Carina C. Martínez. 2001. "Acerca de los límites del rock argentino". *Revista Argentina de Musicología* 2, pp. 65-78.
- García, Miguel A., Carina Martínez y M. del Pilar Orge Sánchez. 1996. "Rock nacional: vivencias y transiciones en el espacio ritual". *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM*.
- García Canclini, Néstor. 1973. "Vanguardias artísticas y culturas popular". <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/vanguardias-artisticas-arte-urbano-02.htm> (cons. mayo de 2012).
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas*. Mexico: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 1997 [1995]. *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.
- García Laborda, José María (ed). s/f. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Editorial Doble Jota.
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Godoy, Álvaro. 1985. "Leo Masliah, del canto popular uruguayo. Todo así, siempre igual". *La Bicicleta*, año 7, n° 60. Santiago: La Bicicleta, 20 de junio, pp. 22-24.
- Goehr, Lydia. 1998. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Gómez, Claudio. 1993. "Nuevas tendencias en el Centro Cultural Ricardo Rojas". *La Maga* año 2, n° 68. Buenos Aires, 5 de mayo, p. 24.
- González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista Musical Chilena* LV/195, pp 38-64.

González, Juan Pablo. 2005. "Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960". *Aisthesis*, n° 38. Santiago: Universidad Católica de Chile, pp. 193-213.

González, Juan Pablo. 2007. "Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular." *I Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular*. Universidad Nacional de Villa María-Córdoba, del 16 al 19 de Mayo de 2007, pp. 1-20. http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congresomusical/Conferencias/02-Juan_Pablo_Gonzalez.pdf (cons. 11 de octubre de 2011).

González, Juan Pablo. 2008. "Los estudios de la música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?". *Revista Transcultural de Música*, n° 12. http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm#_ednref1 (cons. 11 de octubre de 2011).

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

González, Juan Pablo. 2010. "Música popular urbana en la América Latina del siglo XX". Christian Spencer y Albert Recasens (eds.) *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: SEACEX y AKAL Ediciones, pp. 205-218.

González, Luis E. 1983. "Uruguay, 1980-1981: An Unexpected Opening". *Latin American Research Review*. Vol. 18, n° 3. The Latin American Studies Association, pp. 63-76.

Grignon, Claude y Jean-Claude Passeron. 1991 [1989]. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Graziano, Martín E. 2009. "Cancionistas: del Río de la Plata". Blog *El oficio de Graziano*, 4 de agosto. <http://eloficiodegraziano.blogspot.com/2009/08/cancionistas-del-rio-de-la-plata.html>. (cons. diciembre de 2009).

Graziano, Martín E. 2011. *Cancionistas del Río de la Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

- Grinberg, Miguel. 1981. "Encuentro que me hiciste bien". *Humor* año 4, n° 66. Buenos Aires, septiembre, pp. 90-1.
- Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place*. New York: Routledge.
- Guerrero, Gloria. 1977. "Revistas subterráneas". *Expreso Imaginario*, año 2, n° 14. Buenos Aires, septiembre, pp. 20-21.
- Guerrero, Gloria. 1981. "La música rioplatense: ¿nuestra o de ellos?". Sección "Las páginas de Gloria". *Humor*, año 4, n° 60. Buenos Aires, junio, p 105.
- Guerrero, Gloria. 1985. "Desconfíe del prójimo". Sección "Las páginas de Gloria". *Humor*, n° 164. Buenos Aires, diciembre, p. 86.
- Guerrero, Gloria. 1987. "Datos inútiles". *Humor* n° 193. Buenos Aires, marzo, p. 80.
- Guerrero, Gloria. 1997. "Sigue Experimenta". *Humor* año 19, n° 505. Buenos Aires, junio, p. 42.
- Guerrero, Marco Antonio. 1988. "Dos puntos de vista acerca del 5° Taller Latinoamericano de Música Popular". *A contratiempo* año 2, n° 4. Bogotá, junio/septiembre, pp. 112-114.
- Guevara, Ernesto Che. 1979 [1967] *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI.
- Hailey, Christopher. 1997. "Schoenberg and the canon. An evolving Heritage". C. Hailey y J. Brand (eds.) *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. University of California Press, pp. 163-177.
- Hall, Stuart. 2006 [1981]. "Notes on Deconstructing 'the Popular'". John Storey (ed). *Cultural Theory and Popular Culture A Reader*. Harlow: University of Sunderland, pp. 477-487.
- Halperin-Donghi, Tulio. 1982. "'Dependency Theory' and Latin American Historiography". *Latin American Research Review*, Vol. 17, n° 1. The Latin American Studies Association, pp. 115-130.

Hamm, Charles. 1995. "Modernist Narratives and Popular Music". *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-40.

Hadjinicolaou, Nicos. 1982. "On the ideology of avanti-gardism". *Praxis*, vol 6. UCLA, pp. 39-70.

Herrera, Eduardo. 2005. "Austeridad, Sintaxis No-Discursiva y Microprocesos en la obra de Coriún Aharonián." *Revista de música, artes visuales y artes escénicas* 1, pp. 23-65.

Herrera, María José. 1999. "La plástica en los '80. Algunas consideraciones". *Nueva Historia de la Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 159-162.

Hicks, Michael. 1990 (Summer). "John Cage Studies with Schoenberg". *American Music*, vol. 8, n° 2, pp. 125-140.

Hidalgo, Marcela, Omar García Brunelli y Ricardo D. Salton. 1982. "Una aproximación al estudio de la música popular urbana". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 5, pp. 69-74.

Hidalgo, Marcela, Omar García Brunelli y Ricardo D. Salton. 1985. "The evolution of rock in Argentina". David Horn (ed.), *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, Reggio, Emilia, September 19-24, 1983. Gothenburg, Exeter, Ottawa y Reggio Emilia: The International Association for the Study of Popular Music, pp. 296-303.

Hobsbawn, Eric. 1999. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. 1987 [1944]. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Horn, David (ed). 1985. *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, Reggio, Emilia, September 19-24, 1983. Gothenburg, Exeter, Ottawa y Reggio Emilia: The International Association for the Study of Popular Music.

Huyssen, Andreas. 2002 [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Invernizzi, Hernán y Judith Gociol. 2007 [2002]. *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA.

J.A. 1992. “La cantante Carmen Baliero grabó un casete ‘para pensar lo que quieras o apagarlo’”. *La Maga*. Buenos Aires, 23 de diciembre.

Jameson, Frederic. 1997 [1984]. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.

Jauss, Hans-Robert. 1981. “Estética de la recepción y comunicación literaria”. *Punto de vista* n° 12, pp. 34-40.

Juárez, Camila. 2005. “Desde los márgenes. El experimentalismo comprensible de Carmen Baliero”. *Revista del Instituto Superior de Música*. N° 10. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp.85-126.

Kant, Immanuel. 1977. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.

Kaplan, Marcelo. 1980a. “Comunicación efectiva”. *Zaff!!* Buenos Aires, marzo, pp. 36-7.

Kaplan, Marcelo. 1980b. “‘LQIC’ y la nueva canción uruguaya”. *La Revista del Güemes*. Buenos Aires, mayo.

Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. San Pablo: Musa Editora/Atravez.

Katzenstein, Inés (ed.). 2007. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, Fundación Proa, The Museum of Modern Art.

Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music. Challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press.

Kerman, Joseph. 1994 [1983]. “A few canonical variations”. *Write All These Down: Essays on Music*. Berkely: The University of California Press, pp. 33-50.

King, John. 1985. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones Gaglianone.

- Kivy, Peter. 2001. "Absolute Music and the New Musicology". *New Essays on Musical Understanding*. Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 155-167.
- Kleiman, Claudio. 1977. "MIA el éxito de una propuesta audaz". *Revista Mordisco* n° 16. Buenos Aires, noviembre, p.10.
- Kleiman, Claudio. 1997. "Ciclo experimenta 1997". *El Musiquero* año 10, n° 128. Buenos Aires, 18 de abril, p. 21.
- Kohan, Pablo. 1989. "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman. Una visión desde la investigación en música popular urbana y consideraciones sobre el contexto". *Revista Musical Chilena*. Año XLIII, n° 172, pp. 33-40.
- Kohan, Pablo. 1999. "Argentina. III. La música popular urbana. 2. La música nativista". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 657-658.
- Korembliť, Claudio. 1996. "Encuentro sospechoso". *La Contumancia* año 2, n° 5. Buenos Aires, junio, p. 37.
- Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Kröpfl, Francisco. 1991a. "Pequeños actos de iluminación". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* n° 1. Buenos Aires, septiembre, pp. 75-76.
- Kröpfl, Francisco. 1991b. "Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* n° 1. Buenos Aires, pp. 77-80.
- Kuss, Malena. 2000. "La certidumbre de la utopía. Estrategias interpretativas para una historia musical americana". *Boletín Música*. Nueva época, n° 4. La Habana: Casa de las Américas, pp. 4-24.
- Kuss, Malena. 1998. "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 6, pp. 133-49.
- Lazaroff, Jorge. 1984. "¿?". *La del taller* n° 1. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, diciembre, pp. 10-12.

Lazaroff, Jorge. c. 1985. “¿?”. *Mediante* n° 7. Buenos Aires, pp. 22-24.

Lazaroff, Jorge. CV mimeo.

Lernoud, Pipo. 1979. “Hay que poner atención que se viene el Negro Rada. Candombe, conga y tambor y la tristeza se acaba.” *Expreso Imaginario* año 3, n° 30. Buenos Aires, enero, pp. 42-3.

Lernoud, Pipo y Jorge Nasser. 1980. “Rada. Sonido original del sur”. *Expreso Imaginario*, año 5, n° 51. Buenos Aires, octubre, pp. 30-34.

Lernoud, Pipo (dir). 1996. *Enciclopedia del rock nacional 30 años de la A a la Z*. Buenos Aires: Ediciones Mordisco.

Lessa, Alfonso. 1981. “La vuelta de Los que iban”. *Opción*, año 1, n° 9. Montevideo, 1 de diciembre, pp. 23-24.

Liut, Martín. 1997. “En el ‘97, la nueva música toma vuelo”. *La Nación*. Buenos Aires, 11 de enero, p. 2.

Liut, Martín. 1998. “El máximo cambio minimalista”. *La Nación*. Buenos Aires, 19 de julio. <http://www.lanacion.com.ar/103990-el-maximo-cambio-minimalista> (cons. octubre de 2011).

Longoni, Ana. 2004. “Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los sesenta”. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 9-105.

Longoni, Ana. 2006. “La teoría de la vanguardia como corset”. *Pensamiento en los Confines*, n° 18. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, junio, pp. 61-68.

Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2008. *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.). 2008. *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

López, Roberto. 2003. *Mauricio Ubal con la raíz a la intemperie*. Montevideo: Cangrejo Solar.

- López Chirico, Hugo. 1999. "Aharonián, Coriún". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 141-142.
- López Chirico, Hugo. 2002a. "Uruguay. III. La música culta a partir de 1960". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 609-610.
- López Chirico, Hugo. 2002b. "Tosar, Héctor". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 425-428.
- Lucena, Daniela. 2011. "Arte concreto y *Nueva Visión*: una lectura en clave política". *Aurora*, n° 10, pp. 84-101. www.pucsp.br/revistaaurora (cons. octubre de 2011).
- Lyotard, Jean-François. 1993 [1979]. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Machado, Regina. 2007. *A voz na cancao popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Tesis de Maestría. Universidad Estadual de Campinas. Unicamp.
- Macunaíma (Atilio Duncan Pérez). 1977. "Rock en el Uruguay". *Mordisco* n° 7. Buenos Aires, marzo, p. 16.
- Madoery, Diego. 2006. "El rock como la música, Arbol, expresión de la multiestética en el rock alternativo". *Revista Argentina de Musicología*. Año 2004/2005, n° 5/6, pp. 99-117.
- Malosetti Costa, Laura. 2007. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mancebo, Martha. 1999. "La sociedad argentina de los '90: crisis de socialización". Daniel Filmus (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: EUDEBA/FLACSO, pp. 177-199.
- Maradei, Guadalupe, Santiago Basso y Evangelina Margiolakis. 2008. "Dossier: Producciones culturales durante la última dictadura". Cátedra "Teoría de los Medios y de la Cultura" dictada por Ana Longoni en la Carrera de Edición de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 1-26.

- Marchan Fiz, Simon. 2001 [1972]. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Marchesi, Aldo. 2006. “Imaginación política del antiimperialismo: Intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol 17, nº 1, pp. 1-18.
- Marchetti, Pablo. 1998. “Un hombre lúcido que deforma la realidad”. *Humor* año 20, nº 543. Buenos Aires, noviembre, pp. 36-38.
- Markarian, Vania. 2012. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Martins, Carlos Alberto. 1980. “La música popular uruguaya al exterior (I)”. *El Día*. Montevideo, 10 de mayo.
- Martins, Carlos Alberto. 1986. *Música Popular Uruguaya. 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Montevideo: Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) / Ediciones de la Banda Oriental.
- Martins, Carlos Alberto y Carlos Dumpiérrez. 1997. “Uruguayan Popular Music: Notes on Recent History”. Alison Ewbank y Fouli Papageorgiou (eds.) *Whose Master's Voice? The Development of Popular Music in Thirteen Cultures*. Greenwood Press, pp. 239-252.
- Martins Villaça, Mariana. 2004. *Polifonía Tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. San Pablo: Universidad de San Pablo.
- Maslíah, Leo. s/f. “Autorreportaje”. <http://www.leomasliah.com/autorreportaje.htm> (cons. noviembre de 2011).
- Maslíah, Leo. 1984a. *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada “música popular”*. Rosario: Taller Argentino de Música Popular (Cuadernos del TAMP).
- Maslíah, Leo. 1984b. *Leo Maslíah. Once canciones abruptas*. Buenos Aires: Melograf. (Partituras).

Maslíah, Leo. 1984c. “Conversación entre un tal Pérez y un tal Rodríguez sobre cosas estrechamente vinculadas a la técnica en el arte”. *La del taller* n° 1. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, diciembre, pp. 20-25.

Maslíah, Leo. 1985a. “Comentarios... Sobre el artículo ‘Bien cantado y bien amado’ de Luis Trochón, aparecido en el primer número de la revista ‘La del Taller’”. *La del taller* n° 4. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 27-28.

Maslíah, Leo. 1985b. *Leo Maslíah. Superman y otras canciones*. Buenos Aires: Melograf. (Partituras).

Maslíah, Leo. 1986a. “Leo Maslíah. La canción popular”. *La del taller* n° 7. Rosario: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 5-6.

Maslíah, Leo. 1986b. *Leo Maslíah*. Buenos Aires: Melograf. (Partituras).

Maslíah, Leo. 1987a. “La música popular. Censura y represión”. Saúl Sosnowski (comp.) *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland-Ediciones de la Banda Oriental, pp. 113-125.

Maslíah, Leo. 1987b. “Lo que no tiene nombre”. *Crisis* n° 54, tercera época. Buenos Aires, octubre, pp. 67-69.

Maslíah, Leo. 1991. *Pastor de cabras perfectas*. Buenos Aires: Ediciones Senda.

Maslíah, Leo. 1993. “Santa Bernardina del Monte”. *Breve antología de cuentos 3. Latinoamérica y España*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Maslíah, Leo. 2000. *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Maslíah, Leo. 2002. “La picapedrización de los supersónicos (Incitación a revisar el “organigrama” de los estratos musicales de hoy). Leo Maslíah entrevista a Leo Maslíah”. Presentación realizada en el Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, pp. 1-13. http://www.leomaslah.com/la_picapedrizacion.htm (cons. octubre de 2011).

Maslíah, Leo. 2004. *Música para piano* (compendio de partituras donado por el autor el 14 de julio de 2004) que contiene las siguientes obras: “Lluvia” (1973), “5 piezas cortas” (1978), “Avenida Italia y Centenario” (1989), “Fin de temporada” (s/f),

“Rebrote” (s/f), “Presión alta, corazón lento” (1986, revisada en 1998), “Anacagüita” (1997), “Terra jrepus” (s/f), “El silencio del socio” (s/f), “Desnudos en bellas artes” (s/f), “Atolón” (s/f), “Horas tempranas” (s/f), “Eslabones” (s/f), “Entreacto” (s/f), “Piques” (s/f). Además, también donadas por Masliah en el 2004, “Asamblea vegetal” (para piano y violín, s/f). “Quinotos” (para piano y violín, 2000); “Cardos transgénicos” (para piano, violín y chelo 06/10/2002); “Primera reunión de árboles” (para piano y chelo, 1998); “Ut supra” (versión para oboe o violín, y piano, 1996); “Concierto para piano y orquesta” (s/f). Partituras inéditas.

Masliah, Leo. 2005. *El Oráculo*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones.

McClary, Susan. 1989. “Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition”. *Cultural Critique*, n°12, pp. 57-81.

McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McClary, Susan y Robert Walser. 1990. “Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock”. Simon Frith et. al (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge.

Mendoza, Emilio. 2004. “La utilización de instrumentos étnicos en la composición del arte musical en Venezuela en la segunda mitad del siglo XX (1965-1999)”. *Revista Musical de Venezuela*, n° 44. Caracas: FUNVES (Fundación Vicente Emilio Sojo), pp. 4-91.

Meyer, Leonard B. 1963. “¿Qué es el Renacimiento?”. *Sur. Revista bimestral*, n° 285. Buenos Aires, noviembre/diciembre, pp. 24-41.

Meyer, Leonard B. 1994 [1967]. *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Micheletto, Karina. 2001. “Yo busco romper con la propia ley de gravedad”. *Página 12*. Buenos Aires, 16 de febrero, p. 22.

Middleton, Richard. 1990. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.

- Middleton, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap". *Popular Music*. Vol. 12, n° 2, pp.177-190.
- Milstein, Denise. 2007. *Protest and Counterculture under Authoritarianism: Uruguayan and Brazilian Musical Movements in the 1960s*. Columbia University. Tesis de doctorado.
- Minujín, Alberto. 1999. "¿La gran exclusión? Vulnerabilidad y exclusión en América Latina". Daniel Filmus (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: EUDEBA/ FLACSO, pp. 53-77.
- Molina, Jorge Edgard. 1993. "Repetición y microvariación en la música argentina contemporánea". *Summarium*, n° 1. Santa Fe: Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, pp. 283-348.
- Monjeau, Federico. 1990. "La música electroacústica en la Argentina". *Revista Humboldt*, n° 100, pp. 50-53.
- Monjeau, Federico. 1991. "Gerardo Gandini *Eusebius (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos)*". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, n° 1. Buenos Aires, pp. 25-26.
- Monjeau, Federico. 1994. "'Il canto sospeso': la memoria cifrada". *Punto de Vista*. XVII, n° 49. Buenos Aires, pp. 16-19.
- Monjeau, Federico. 1997. "Leo Maslíah. La imaginación sin límites". *Clarín*. Buenos Aires, 13 de mayo, p. 12.
- Monjeau, Federico. 2004a. "El hombre de los cocodrilos". *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, n° 7. Buenos Aires, abril, pp. 33-37.
- Monjeau, Federico. 2004b. *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Monjeau, Federico. 2008. "Anotaciones sobre la presencia europea en la música argentina contemporánea". *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. Jujuy: Mozarteum Argentino/Universidad Nacional de Jujuy, pp. 135-149.
- Moreira, Hilda. 1980. "Los que iban cantando Juntos: La búsqueda de una identidad". *El Día*.

- Moreno, María. 2001. "Los sonidos de la resistencia". *Página 12*, Buenos Aires, 16 de febrero, pp. 8-9.
- Mozzi, Gustavo. 1988. "Para elevar la puntería". *Música y letra* año 1, n° 5. Buenos Aires, p. 5.
- Muñoz, Alberto. 1998. *También los jabalíes enloquecen*. Buenos Aires: Araucaria.
- Muñoz, Alberto. 2000. *El deseo en el Pavo Real*. Buenos Aires: Edición del autor/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Muñoz, Alberto. 2004. *Trenes*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Muñoz, Alberto. 2008. *El levantador de pesas and other poems*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Muñoz, Carlos A. 1981. "Alguien perdió un tornillo". *Opción*, año 1, n° 9. Montevideo, 1 de diciembre, p. 24.
- Muñoz, Carlos y Rubén Castillo. 1983. "Las artes del espectáculo". *El Uruguay de nuestro tiempo*. Tomo 9. Montevideo: CLAEH (Centro Latinoamericano de Economía Humana) / CLACSO.
- Nacer, Jorge. 1980. "Los que iban cantando". *Celeste*. Buenos Aires, c. junio, p. 28-29.
- Nasser, Jorge. 1980a. "Los que iban cantando-La Cornamusa E/026". *El Expreso Imaginario*, año 4, n° 45, Buenos Aires, abril, p 62.
- Nasser, Jorge. 1980b. "Los que iban cantando". *Expreso Imaginario* año 5, n° 48. Buenos Aires, julio, p. 52.
- Negrón, María. 1986. "Reseña Leo Maslíah, Historia transversal de Floreal Menéndez, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985". *Hispanamérica*, año 15, n° 45, diciembre, pp. 192-194.
- Neiva de Matos, Cláudia, Elizabeth Travassos y Fernanda Teixeira de Medeiros (orgs.). 2008. *Palabra cantada, ensaios sobre poesia, música e voz*. Río de Janeiro: 7Letras.
- Nercesián Inés. 2011. "Brasil y Uruguay, entre la crisis de la democracia liberal y la revalorización de la revolución. Dictaduras y guerrillas (1960)". Waldo Ansaldi

- (comp.). *Los sonidos del silencio. Dictaduras y resistencias en América Latina, 1964-1989*. (en prensa)
- Noé, Luis Felipe. 2009. "La poética de Jorge de la Vega". *Jorge de la Vega x Leo Maslíah*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional / Epsa Music. Disco Compacto (epsa music 1124-02).
- Nono, Luigi. 1985. "Saludo a los trabajadores de la cultura de Chile". *La del taller* n° 2. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, febrero/marzo, pp. 25-26.
- Nono, Luigi. 1993 [1972]. "Cours Latino-américain de Musique Contemporaine." *Écrits. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou*. Paris: Christian Bourgois Ed., pp. 406-411.
- Novaro, Marcos. 2009. *Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*. Buenos Aires: Paidós.
- Novoa, Julio. 1980. "Con trascendente dimensión". *La Mañana*. Montevideo, 30 de agosto.
- Novoa, Laura. 2007a. "Alberto Ginastera au Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)". *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 17, n° 2.
- Novoa, Laura. 2007b. "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)". *Revista Argentina de Musicología* n° 8, pp. 69-87.
- Núñez, Sergio. 1992. "Carmen Baliero". *Humor* año 14, n° 317. Buenos Aires, junio, p. 63.
- Núñez, Sergio. 1992. "¿Hay movida o puro verso?". *Noticias*, n° 811. Buenos Aires, 12 de julio, pp. 160-163.
- Nyman, Michael. 2004 [1974]. *Experimental Music*. Cambridge University Press.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Olivera, Rubén. 1986. "La canción política". *La del taller*, n° 5/6. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 2-9.

Olivera, Rubén. 1992. "Identidad nacional y música en América Latina", pp. 1-12. Publicado en el semanario *Brecha*, Montevideo (21 de febrero de 1992). <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-latam-Oliverab.pdf> (cons 16 de abril de 2012).

Olmos, Héctor Ariel. 1980. "Cuando la austeridad no es pobreza". *Esquiú*. Buenos Aires, 27 de agosto, p. 39.

Orrego-Salas, Juan. 1985 (Autumn – Winter). "Traditions, Experiment, and Change in Contemporary Latin America". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 6, n° 2. University of Texas Press, pp. 152-165.

Ortiz, Renato. 1996. *Otro Territorio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Osorio Fernández, Javier. 2006. "Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena". *Revista Musical Chilena*. Año LX, n° 205, enero/junio, pp. 34-43

Otero, José M. 1990. *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)*. Buenos Aires: Catedral al Sur.

Páez, Natalia. 2005. "Artesana de los sonidos". *Revista Ñ Clarín*. Buenos Aires, 26 de marzo, p. 4.

Panozzo, Marcelo. 1989. "Carmen Baliero: acá algo puro es reaccionario". *Suplemento joven del diario Sur*. Buenos Aires, 27 de septiembre, p. 21.

Parakilas, James. 1984. "Classical Music as Popular Music". *The Journal of Musicology*. Vol. 3, n° 1, pp. 1-18.

Paraskevaídis, Graciela. 1985. "Música dodecafónica y serialismo en América Latina". *La del taller*, n° 3. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, abril/mayo, pp. 21-7.

Paraskevaídis, Graciela. 1986. "'Componer es poner en práctica la libertad'. Entrevista con Dieter Schnebel". *Brecha*. Montevideo, 21 de marzo. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Schnebel-Entrevista%20GP.pdf (cons. 12 de junio de 2012).

- Paraskevaídis, Graciela. 1989. "Entrevista a Hans-Joachim Koellreutter: La función del artista en el Tercer Mundo". <http://www.latinoamerica-musica.net/sociedad/koellreutter/koell-entrev-es.html> (cons. 12 de junio de 2012).
- Paraskevaídis, Graciela. 1990. "Un caso de musicofagia onírica: El perro de Mozart y la sonata de Maslíah". Ponencia leída en las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología y la Cuarta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. BA, 5 de septiembre de 1990, pp. 1-13. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-masliah-Mozart.pdf (cons. 12 de junio de 2012).
- Paraskevaídis, Graciela. 1992. "Tramos". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, n° 3. Buenos Aires, abril, pp. 47-49.
- Paraskevaídis, Graciela. 1996. "Cd Magma / Nueve composiciones". http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf (cons. 12 de junio de 2012)
- Paraskevaídis, Graciela. 1997. "An Unwanted Bastard. Composing in Latin America: an all too broad field?". *World New Magazine*, n° 7, septiembre, pp. 64-69.
- Paraskevaídis, Graciela. 1999. "La investigación musical en su laberinto", pp. 1-9. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lainvestensulaberinto.pdf (cons. 12 de junio de 2012).
- Paraskevaídis, Graciela. 2005a. "Las *Austeras* de Oscar Bazán", pp. 1-2. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf (cons. 12 de junio de 2012).
- Paraskevaídis, Graciela. 2005b. "Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina". <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html> (cons. mayo de 2012).
- Paraskevaídis, Graciela. 2006. "Brecht y la música", pp. 1-14. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Brechtylamusical.pdf (cons. 12 de junio de 2012)
- Paraskevaídis, Graciela. 2007. "Las venas sonoras de América Latina", pp. 1-4. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-AL-Francia.pdf (cons. 12 de junio de 2012)
- Paraskevaídis, Graciela. 2008. "Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina". http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf (cons. 15 de junio de 2012).

- Paraskevaídis, Graciela. 2009. "Las venas sonoras de la otra América", pp. 1-16. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf (cons. 12 de junio de 2012).
- Patiño, Roxana. 1997. "Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentina (1981-1987)". *Cuadernos de Recienvenido*, nº 4. San Pablo: Universidad de Sao Paulo (USP), pp. 5-35.
- Payne, Michael (comp.). 2002. *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- Paz, Juan Carlos. 1971. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pedro, Roque de. 1981a. "Jóvenes sonidos rioplatenses". *Clarín*. Buenos Aires, 24 de febrero, p. 4.
- Pedro, Roque de. 1981b. "Rockerías". *Clarín*. Buenos Aires, 10 de octubre.
- Pedro, Roque de. 1981c. "Cuatro voces desde la otra orilla". *Clarín*. Buenos Aires, 23 de octubre, p. 46.
- Pedro, Roque de. 1981d. "Rockerías". *Clarín*. Buenos Aires, 27 de octubre.
- Pedroso, Osvaldo (coord.). 2007. *Debates en la cultura argentina 2*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Pelinski, Ramón. 1985. "From tango to 'rock nacional': a case study of changing popular music taste in Buenos Aires". David Horn (ed.), *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, Reggio, Emilia, September 19-24, 1983. Gothenburg, Exeter, Ottawa y Reggio Emilia: The International Association for the Study of Popular Music, pp. 287-295.
- Pelinski, Ramón. 2000. "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música". *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: Akal, pp. 163-175.
- Pellicer, Juan (dir.). 2009. "Capítulo 6. (1975-1978)". *Serie "Historia de la Música Popular Uruguaya"*. Montevideo: Altamira Productora de Imagen. Audiovisual.

- Pérez Cottin, Marcelo y Jorge Nacer. 1981. "Gacetilla de presentación del espectáculo *Los que iban cantando... Juntos*". Auditorio de Buenos Aires, diciembre.
- Perrone, Marcela. 2009. "Os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: o erudito e o popular juntos como alternativa à formação musical tradicional*". XIX *Congresso da ANPPOM*. Curitiba: UFPR, pp. 248-250.
- Perrone, Marcela. 2010. *Música de fronteiras. O estudo de um campo creativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*. Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro. Tesis de maestría.
- Picchi, Silvano. 1982. "Homenaje de los jóvenes a J. C. Paz". *La Nación*. Buenos Aires, 30 de agosto.
- Pignataro Calero, Jorge. 1978. "Siguen haciéndolo bien". *El Diario*. Montevideo, 13 de junio, p. 9.
- Pinho, Paulo Otávio. 1991. "Negro el 13 mergulha na técnica Clown para fazer rir e sentir". *Agora. O jornal do sul*. Rio Grande do Sul, 5 de mayo, p. 4.
- Pinnola, Fabián Marcelo. 1999. "Retoques. El 'tango' y el 'folclore' en el 'rock nacional'". Rodrigo Torres (ed). *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of popular Music*. Santiago de Chile: Rama Latinoamericana IASPM, pp. 256-269.
- Pino, Mirian. 2002 (2do. Semestre). "El semanario *Marcha* de Uruguay: una genealogía de la crítica de la cultura en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXVIII, n° 56. Lima-Hanover, pp. 141-156.
- Pintos, Guillermo. 1984. "Taller Latinoamericano de Música Popular: talento y buen nivel". *Tiempo Argentino*. Sección Platea. Rosario, 2 de agosto, pp. 1-3.
- Pintos, Víctor y Marcelo Panozzo. 1989. "Rock 89, memoria y balance". *Suplemento joven del diario Sur*. Buenos Aires, 21 de diciembre, pp. 3-4.
- Pistocchi, Jorge y Pipo Lernoud. Junio 1979. "MIA de cómo ingeniárselas para hacer los sueños en casa". *Expreso Imaginario* n° 35. Buenos Aires, pp. 8-11.

- Plesch, Melanie. 1996. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". *Revista Argentina de Musicología*, n° 1, pp. 57-68.
- Plesch, Melanie y Gerardo V. Huseby. 1999. "La música argentina en el siglo XX". Burucúa, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol 2. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 175-234.
- Poggioli, Renato. 1964 [1962]. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Portelli, Alessandro. 2003/2004. "El uso de la entrevista en la historia oral". *Historia, Memoria y Pasado Reciente, Anuario de la UNR*. FHyA n° 20. Rosario: Homo Sapiens, pp. 35-48.
- Poust, Alice J. 2002. "Estudios latinoamericanos". Michael Payne (dir.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, pp. 240-245.
- Prada, Teresinha. 2006. *A utopia no horizonte da música nova*. Universidad de San Pablo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Universidad Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia y Ciencias Humanas. Tesis de maestría.
- Prudencio, Cergio. 1986. "La música contemporánea y el público en América Latina". *La del taller*, n° 5/6. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 29-32.
- Prudencio, Cergio. 1992. "Graciela Paraskevaídis. 'Libres en el sonido'". http://www.puntoclasico.com/Discografia/libres_en_el_sonido.html (cons. enero de 2012).
- Puiggrós, Adriana. 2001. "Educación". Torcuato Di Tella, Hugo Chumbita, Susana Gamba, Paz Gajardo (supervisión) *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 211-214.
- Pujol, Sergio. 2003. "Jorge de la Vega. Una exposición de canciones". *Jorge de la Vega*. Buenos Aires: El Ateneo, pp. 229-236.
- Pujol, Sergio. 2005. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé Editores.

R.B. 1978. "Con la música a esta parte. La simple necesidad del canto". *Revista Noticias*. Montevideo, 26 de octubre.

Ramos, Laura y Cynthia Lejbowicz. 1991. *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*. Buenos Aires: Clarín Aguilar.

Randel, Don Michael. 1992. "The Canons in the Musicological Toolbox". Katherine Bergeron y Philip Bohlman (eds.). *Disciplining Music. Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 10-22.

Read, Herbert. 1954. "Art and the Evolution of Consciousness". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 13, nº 2. Blackwell Publishing/The American Society for Aesthetics, diciembre, pp. 143-155.

Rescala, Tim, Tato Taborda y Guilherme de Alencar Pinto. 1986. "Entrevista con Hans-Joachim Koellreutter". *La del taller*, nº 5/6. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, pp. 42-51.

Rey Tristán, Eduardo. 2002. "Movilización estudiantil e izquierda revolucionaria en el Uruguay (1968-1973)". *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 28, pp. 185-209.

Ribeiro de Almeida, Mariângela. 2005. *A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)*. Tesis de maestría. Universidad Estadual de Campinas, Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas.

Ricciardi, Bibiana. 1992 "El Parakultural ya no es tan 'under', pero su dueño lo reivindica como no comercial". *La Maga* año 1, nº 21. Buenos Aires, 3 de junio, p. 21.

Riesman, David. 1950. "Listening to Popular Music". *American Quartely*. II, pp. 359-371.

Ridenti, Marcelo. 2008 [2007]. *Chico Buarque y Caetano Veloso: volver a los sesenta*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Ríos, Mary. 1995. *Guía de la Música Uruguaya 1950/1990*. Montevideo: Arca.

Ríos Gastelú, Mario D. 2005. "Celebra bodas de plata la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos". http://boliviscopio.blogspot.com/2005/10/boliviscopio-cultural_16.html (cons. mayo de 2011).

Ribas Ghezzi, Daniela. 2003. "*De un Porão Para o Mundo*" *A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos Campos Fonográfico e Musical*. Tesis de maestría. Universidad Estadual de Campinas, Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas.

Rocca, Pablo. 1992. *35 años en Marcha (Crítica y Literatura en Marcha y en el Uruguay (1939-1974))*. Uruguay: Ed. División Cultura de la IMM. División Los Premios.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1977a. "Segundas partes son mejores". *El País*. Montevideo, 11 de agosto.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1977b. "Música Popular '77: una notoria superación". *El País*. Montevideo, 30 de diciembre, p. 29.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1978. "Recitales del Búho': sobre el alentador comienzo de un ciclo". *El País*. Montevideo, 14 de julio.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1979a. "La música popular '78: Circuito que se amplía". *El País*. Montevideo, 8 de enero, p. 11.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1979b. Sin título. *El País*. Montevideo, 16 de octubre.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1980a. "Regreso con gloria". *El País*, Montevideo, 7 de septiembre.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1980b. "Balance de la MPU en 1980". *El País*. Montevideo, 21 de diciembre, p. 67.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1985a. "El fantasma irrestricto". *Nueva Viola*, año II, nº 7. Montevideo, septiembre, p. 20.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1985b. "La mujer sin cabeza". *Nueva Viola*, año II, nº 7. Montevideo, septiembre, p. 21.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1987a. “Vuelven Los que iban”. *El País*. Montevideo, 28 de mayo.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1987b. “Exitosa gira relámpago” *El País*. Montevideo, c. octubre.

Rodríguez Barilari, Elbio. 1999. “Canto Popular Uruguayo”. Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 99-100.

Rodríguez Kees, Damián. 1990. “Caetano Veloso, entre la mesomúsica y la música erudita del siglo XX”. *Revista del Instituto Superior de Música*, n° 2. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Rodríguez Kees, Damián. 1999. “‘Joia’, necesidad y factibilidad del análisis de la música popular”. Rodrigo Torres (ed.). *Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music*. Santiago de Chile: Rama Latinoamericana IASPM-Fondart, pp. 399-409.

Rodríguez Kees, Damián. 2002a. “*Construção* de Chico Buarque, a treinta años de su edición”. *La Ventana*, n° 5. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, abril, pp. 7-17.

Rodríguez Kees, Damián. 2002b. “La función de la vanguardia en la música popular latinoamericana a través de la canción *Épico* de Caetano Veloso”. *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music*, pp. 1- 13. México. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Rodriguez.pdf> (cons. 15 de junio de 2012).

Rodríguez Kees, Damián. 2006. *Liliana Herrero. Vanguardia y canción popular*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Romero, Luis Alberto. 2005 [1994]. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Romero, Omar. 1988. “Dos puntos de vista acerca del 5° Taller Latinoamericano de Música Popular”. *A contratiempo* año 2, n° 4. Bogotá, junio/septiembre, pp. 110-112.

Rosen, Charles. 1983. *Formas de sonata*. Madrid: Labor.

Sagaseta, Julia Elena. 2004. *El teatro en la interrelación de las artes: el teatro performático en la escena argentina de fines del siglo XX*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires.

Salgado, Susana. 1980 [1971]. *Breve Historia de la Música Culta en el Uruguay*. Montevideo: A. Monteverde y Cia.

Salton, Ricardo. 1987. "Third Latin American Workshop on Popular Music". *Popular Music*. Vol. 6, nº 2. Latin America. Cambridge University Press, mayo, pp. 232-233.

Salton, Ricardo. 1999. "Argentina. III. La música popular urbana. 4. El rock nacional". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 658-660.

Salvador, Nélica, Miryam Gover de Nasatsky y Elena Ardissonne. 1996. "Crisis". *Revistas Literarias Argentinas 1960-1990. Aporte para una bibliografía*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes y Fundación Inca Seguros, pp. 62-69.

Sammartino, Federico y Héctor Rubio (eds.). 2008. *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Sánchez, Octavio J. 2002. "Lenguajes en intersección: 'culto' y 'popular' en la configuración del campo musical". *Huellas. Búsqueda en Artes y Diseño*. Nº 2. Universidad Nacional de Cuyo.

Sánchez Vázquez, Adolfo. 1965. *Las ideas estéticas de Marx*. México: ERA.

Santos, Laura, Alejandro Petruccelli y Pablo Morgade. 2008. *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Sarlo, Beatriz. 1988. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado". Sosnowski, Saúl (comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 95-107.

Sarlo, Beatriz. 1998. "La noche de las cámaras despiertas". *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Planeta/Ariel, pp. 195-269.

- Sarlo, Beatriz. 1999a [1988]. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz. 1999b. “*Punto de Vista: una revista en dictadura y en democracia*”. Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, pp. 525-533.
- Sarlo, Beatriz. 2001. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Planeta/Ariel.
- Sarusky, Jaime. 2005. *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Mito y realidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Scampini, Leonardo. 2000. “Lauro Ayestarán. El peso del destino”. *El País Cultural*, n° 570, 6 de octubre. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ayestaran/destino.htm> (cons. 10 de marzo de 2011).
- Schmitt, Thomas. (s/f). José María Laborda (ed). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J.
- Schönberg, Arnold. 2005. “La composición con doce sonidos”. *El estilo y la idea*. España: Idea Books.
- Schwartz, Jorge. 2002 [1991]. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schwarzstein, Dora (comp.). 1991. *La Historia Oral*. Buenos Aires: CEAL.
- Segura, Henry. 1977a. “Caminos para una identidad”. Montevideo. Nota sin datos.
- Segura, Henry. 1977b. “El talento y la exigencia de los cuatro musicantes”. *Mundo Color*, Montevideo, 2 de abril, p. 23.
- Segura, Henry. 1977c. “Música popular en el Circular”. *Mundo Color*, Montevideo, 28 de julio, p. 19.
- Segura, Henry. 1980. “El talento vuelto espectáculo”. *Mundo Color*, Montevideo, 23 de agosto, p. 26.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 1999. “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal”. Daniel Filmus (comp.). *Los noventa. Política, sociedad y cultura en*

América latina y Argentina a fin de siglo. Buenos Aires: FLACSO / Eudeba, pp. 225-258.

Senanes, Gabriel. 1997. "Un mundo animal y creativo". *Clarín*. Buenos Aires, 10 de mayo, p 5.

Senanes, Gabriel. 1999. "Otra música invade Buenos Aires". *Clarín*. Buenos Aires, 18 de noviembre, p. 10.

Senanes, Gabriel. 2000. "Edgardo Cardozo, la pasión por la música". *Pugliese*, primera época, año 1, n° 3. Buenos Aires, mayo, p. 4-8.

Senefelder, Aldo. 1980. "La nueva canción rioplatense". *Audio Mundo*. Buenos Aires, diciembre, pp. 64-5.

Senno, Jorge. 1997. "Alberto Muñoz. Un juglar de fin de siglo". *El Musiquero* n° 126. Buenos Aires, febrero, p. 23-7.

Shepherd, John. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.

Shepherd John y Peter Wicke. 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.

Shuker, Roy. 1998. *Key concepts in popular music*. London and New York: Routledge.

Sigal, Silvia. 2002. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Silva, Alberto. 1981. "Canto popular uruguayo". *Pan Caliente*. Buenos Aires, junio, p. 33.

Sin firma. 1973. "Tercer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea". *Revista Musical Chilena*. Año XXVII, n° 123-124. Universidad de Chile, julio/diciembre, pp. 80-81.

Sin firma. 1977a. "Los que iban cantando. En Shakespeare Café Concert". *El Diario*, Montevideo, 22 de marzo, p. 7.

Sin firma. 1977b. "En busca de un idioma en la música popular". *La Mañana*, Montevideo, 23 de abril, p. 2.

Sin firma. 1978. “Cinco preguntas telefónicas. Jorge Lazaroff y el vertiginoso éxito de ‘Los que iban cantando’”. *El Diario*, Montevideo, 22 de septiembre.

Sin firma. 1980a. “Recital ‘distinto’ para los jóvenes”. *Crónica*, Buenos Aires, 24 de marzo.

Sin firma. 1980b. “Discoteca Básica: Intérpretes varios”. *Prensario*, año 7, n° 80. Buenos Aires, abril.

Sin firma. 1980c. “Estreno de Fontenla, temas de la muerte y visita uruguaya. Los que iban cantando”. *Los Principios*. Córdoba, 5 de diciembre, p. 15.

Sin firma. 1982a. “Los que vienen cantando”. *Humor*, año 5, n° 80. Buenos Aires, abril, p. 55.

Sin firma. 1982b. “Setiembre y la Música”. *Humor*, año 5, n° 90. Buenos Aires, septiembre, p. 9.

Sin firma. 1982c. “Cálido homenaje a Juan Carlos Paz”. *La Nación*. Buenos Aires, 10 de septiembre, p. 3.

Sin firma. 1984a. “Los talleres latinoamericanos de música popular”. *La del taller*, n° 1. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, diciembre, pp. 2-3.

Sin firma. 1984b. “El taller uruguayo de música popular”. *La del taller*, n° 1. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, diciembre, p. 4.

Sin firma. 1984c. “Informaciones varias”. *La del taller*, n° 1. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, diciembre, pp. 26-27.

Sin firma. 1984d. “Informe ADEMPU”. *La del taller*, n° 1. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, diciembre, p. 9.

Sin firma. 1985a. “El taller argentino de música popular”. *La del taller*, n° 2. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, febrero/marzo, p. 7.

Sin firma. 1985b. “El taller uruguayo de música popular”. *La del taller*, n° 2. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, febrero/marzo, p. 8.

Sin firma. 1985c. "Informaciones varias". *La del taller*, nº 2. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, febrero/marzo, p. 27.

Sin firma. 1985d. "Informaciones varias". *La del taller*, nº 3. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, abril/mayo, p. 28.

Sin firma. 1985e. "Taller de música en Río". *La Razón*. Buenos Aires, 19 de noviembre.

Sin firma. 1987. "Leo Maslíah, ¿Por qué?". *El Musiquero*. Buenos Aires, 26 de septiembre, pp.8-9.

Sin firma. 1989a. "Esta es la tuya. Primera Bienal de Arte Joven". *Página 12*. Buenos Aires, 11 de febrero, p. 9.

Sin firma. 1989b. "Bienal". *El Musiquero*, año 3, nº 35. Buenos Aires, 23 de febrero, p. 4.

Sin firma. 1989c. "La Bienal en marcha". *Sí. Suplemento Joven de Clarín*. Buenos Aires, 10 de marzo, pp. 2-3.

Sin firma. 1989d. "Grandes valores". *Página 12*. Buenos Aires, 14 de marzo.

Sin firma. 1989e. "Bienal Joven. Qué te puedo cobrar". *Página 12*. Buenos Aires, 16 de marzo, p. 18.

Sin firma. 1989f. "Muñeca brava". *El Porteño*. Buenos Aires, julio, p. 49.

Sin firma. 1989g. *Suplemento Joven del diario Sur*, 31 de agosto.

Sin firma. 1990. "Reportaje a Alberto Muñoz". *El Musiquero* nº 45. Buenos Aires, 11 de mayo, pp. 22-24.

Sin firma. 1991. "El llerta lamber zri". *El Musiquero*, año 5, nº 55. Buenos Aires, 21 de marzo, p.4.

Sin firma. 1992. "Alberto Muñoz practica Misa Negra". *El Musiquero*, nº 69. Buenos Aires, 15 de mayo, pp. 12-13.

Sin firma. 1993a. "Varieté. Carmen Baliero". *El Musiquero*, año 7, nº 77. Buenos Aires, 16 de enero, p. 8.

Sin firma. 1993b. “Rojas vive”. *El Musiquero*, año 8, n° 82. Buenos Aires, 16 de junio, p. 5.

Sin firma. 1996. “La otra música”. *Humor*, año 18, n° 482. Buenos Aires, julio, p. 48.

Sin firma. 1998. “Coriún Aharonián”. *Guía de artistas intérpretes nacionales*. Montevideo: Sociedad uruguaya de artistas intérpretes, pp. 14-15.

Sin firma. 2000a. “Graciela Paraskevaídis”. *Catálogo Biográfico de Autores Uruguayos*. Montevideo: Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), pp. 224-225.

Sin firma. 2000b. *Uno/Dos*. Montevideo: Ayuí A/E 204 CD. (folleto interno)

Sin firma. 2001. “Carmen Baliero. Música contra el letargo cotidiano”. *Clarín*. Buenos Aires, 22 de julio, p 12.

Sin firma. 2002 [1981]. *Falta un vidrio/Recital especial. Colección Leo Maslíah 2 & 3*. Montevideo: Ayuí/Tacuabé. A/E 251 CD, pp. 2-16. (folleto interno)

Sin firma 2006a. *Irrestricto* Montevideo: Perro Andaluz. CD. (folleto interno)

Sin firma. 2006b. “Victoria contra la muerte y el olvido”. *La República*, 12 de septiembre. <http://www.lr21.com.uy/cultura/223092-victoria-contra-la-muerte-y-el-olvido> (cons. mayo de 2012).

Siscar, Cristina. 1987. “Leo Maslíah”. *Humor*, año 9, n° 199, julio, pp. 91-93.

Solicitada. 1981.

Skidmore, Thomas E. 1998. “Studying the History of Latin America: A Case of Hemispheric Convergence”. *Latin American Research Review*, Vol. 33, n° 1. The Latin American Studies Association, pp. 105-127.

Sosnowski, Saúl. 1987. “Dentro de la otra orilla: la cultura uruguaya: represión, exilio y democracia”. Saúl Sosnowski (comp.) *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland – Ediciones de la Banda Oriental, pp. 11-22.

- Sosnowski, Saúl (comp.). 1987. *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland – Ediciones de la Banda Oriental.
- Sosnowski, Saúl (comp.). 1988. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sosnowski, Saúl (ed.). 1999. *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- Sotelo, Gerardo. 1987. “Los que iban cantando de vuelta”. *Guambia*, año 4, n° 72. Montevideo, agosto.
- Spiller, Roland (ed.). 1995. *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt y Main: Vervuert Verlag.
- Stockhausen, Karlheinz. 2006 [1959]. “Electronic and Instrumental Music”. Christooch Cox y Daniel Warner (eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York-Londres: Continuum.
- Subotnik, Rose Rosengard. 1991. “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition”. *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (“El diagnóstico de Adorno sobre el último estilo de Beethoven: Síntoma precoz de un destino fatal”. Traducido por Sandra de la Fuente para la cátedra de Estética Musical, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).
- Taborda, Tato. 1998. *Música de Invenção*. Tesis de maestría. Universidad de Rio de Janeiro.
- Tagg, Philip. 1979. *Kojak-50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Studies from the Department of Musicology, n° 2.
- Tagg, Philip. 1982. “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”. Middleton Richard y David Horn (eds). *Popular Music 2. Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 37- 67.
- Tarcus, Horacio (ed.). *Catálogo de revistas culturales argentinas. 1890-2007*, n° 3. Buenos Aires: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CEDINCI).

- Tarruella, Alejandro. 1982a. "Luis Trochón: canciones que matan". *Humor*, n° 82. Buenos Aires, mayo, p. 53.
- Tarruella, Alejandro. 1982b. "Los charrúas llenaron Obras y nos invitaron". *Humor*, año 5, n° 92. Buenos Aires, octubre, p. 62.
- Tarruella, Alejandro. 1983a. "Jorge Bonaldi y "Pareceres": los orientales suman y siguen". *Humor*, n° 106. Buenos Aires, junio, p. 80.
- Tarruella, Alejandro. 1983b. "Trochón, Trochón, que grande sos". *Humor* n° 110. Buenos Aires, agosto, p. 80.
- Tarruella, Alejandro. 1983c. "El pequeño Lazaroff ilustrado". *Humor* n° 114. Buenos Aires, octubre, p. 89.
- Tarruella, Alejandro. 1983d. "Uruguay canta, sufre y espera". *Humor*, año 6, n° 117. Buenos Aires, noviembre, pp. 90-91.
- Tarruella, Alejandro. 1984. "Lazaroff Masliah: la irreverencia al poder". *Humor*, n° 137. Buenos Aires, octubre, p. 84.
- Taruskin, Richard. 2006. "Is There a Baby in the Bathwater?". *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 63, Heft 3. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 163-185.
- Tatit, Luiz. 1998. *Musicando a semiótica: ensaios*. Brasil: Annablume.
- Tatit, Luiz. 2004. *O Século da Canção*. San Pablo: Atelié Editorial.
- Taylor, S. J. y R. Bogdan. 1992. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona: Paidós.
- Terán, Oscar. 1993 [1991]. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Terán, Oscar. 2004. "Ideas e intelectuales en la Argentina". Oscar Terán (coord.) *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, pp. 13-95.
- Terán, Oscar. 2008. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Trigo, Abril. 1989. "Leo Masliah: Kamikaze de la cultura popular uruguaya". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, nº 30. Lima, pp. 105-116.
- Trigo, Abril. 1990a. "Subtextos del insilio: la escritura rizomática de Leo Masliah". *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXIV, nº 1, enero. New York: Vassar College, pp 77-92.
- Trigo, Abril. 1990b. "Contracultura del insilio en Uruguay (1973-1985)". *Revista Hispánica Moderna*.
- Trigo, Abril. 1991. "Words and Silences in Uruguayan *Canto Popular*". Elizabeth Mahan (ed.) *Studies in Latin American Popular Culture* vol X. University of Connecticut, pp. 215-237.
- Trochón, Luis. 1985. "Vale pena y alegría". *La del taller*, nº 2. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, febrero/marzo, p. 1.
- Tumas-Serna, Jane. 1992 (Autumn - Winter). "The 'Nueva Canción' Movement and Its Mass-Mediated Performance". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 13, nº 2. University of Texas Press, pp. 139-157.
- Usubiaga, Viviana. 2012. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- VV.AA. 1983. *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires: Ricordi.
- VV.AA. 1984. *Segundas Jornadas de Música del siglo XX*. Actas. Córdoba.
- VV.AA.1989. *La Tuba* nº 1. Montevideo: Taller Uruguayo de Música Popular, diciembre.
- VV.AA. 1998. *Guía de artistas intérpretes nacionales*. Montevideo: Sociedad Uruguaya de Artistas Intérpretes.
- VV.AA. 2000. *Catálogo Biográfico de Autores Uruguayos*. Montevideo: Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU).
- VV.AA. 2003a. *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires: Ediciones La Tribu.

- VV.AA. 2003b. *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- VV.AA. 2006. *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- VV.AA. 2011. José Luis Castiñeira de Dios (dir.) *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Varela, Daniel. 2000. “Experimentos y arte sonoro”. *Experimenta 2000*, pp. 12-13.
- Vargas Silva, Herom. 1994. “Experimentalismo e música popular”. *Comunicação & Sociedade*. Año XII, nº 21. San Pablo: Instituto Metodista de Ensino Superior, pp. 177-188.
- Varlotta, Jorge (Mario Levrero). 1984. “Aproximación (optativa) al mundo de Leo Masliah”. *Canciones & negocios de otra índole/Extraños en tu casa. Colección Leo Masliah 4&5 2007*. Montevideo: Ayuí. A/E 313 CD, 25 de enero, pp. 3-4.
- Vázquez, Inés. 1995. “Crisis (1973-1976). Fundamentos-Puentes-Debates-Rupturas. Una experiencia cultural en los ‘70’”. *Historia de revistas argentinas*. Tomo I. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, pp. 301-336.
- Vega, Carlos. 1979. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Año 3, nº 3, pp. 4-16.
- Vega, Carlos. 1998 [1944]. *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vega, Carlos. 2007. Coriún Aharonián (ed). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa.
- Veloso, Caetano. 2004 [1997]. *Verdad tropical*. Barcelona: Ediciones Salamadra.
- Vezzetti, Hugo. 2009 [2002]. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Viglietti, Daniel. 1985. “Vigencia de la nueva canción”. *La del taller* nº 2. Montevideo: Talleres Latinoamericanos de Música Popular, febrero/marzo, pp. 22-24.

- Vila, Cirilo y Andreas Bodenhöfer. 1971. "Entrevista a Luigi Nono". *Revista Musical Chilena*, nº 115/116, julio/diciembre. <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/nono/interview1971.html> (cons. mayo de 2011).
- Vila, Pablo. 1986. "Peronismo y folklore: ¿Un réquiem para el tango?". *Punto de Vista* 26. Buenos Aires, pp. 45-48.
- Vila, Pablo. 1987. "El rock, música argentina contemporánea". *Punto de Vista* 30. Buenos Aires, pp. 23-29.
- Villegas, Roberto (Aquiles Fabregat). 1979. "¿Los uruguayos son una cosa bárbara!". *Humor*, año 2, nº 23. Buenos Aires, noviembre, p. 47.
- Waisman, Leonardo. 1989. "¿Musicologías?". *Revista Musical Chilena*. Año XLIII, nº 172, pp. 15-25.
- Waisman, Leonardo. 1999. "Oscar Bazán". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 318-319.
- Walser, Robert. 1992. "Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity". *Popular Music*, vol. 11, nº 3. Cambridge University Press Stable, pp. 263-308.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender; and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press.
- Warley, Jorge. 1993. "Las revistas culturales de dos décadas (1970-1990)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 517-519, julio/septiembre, pp. 195-207.
- Warnaby, John. 1991. "Only Travelling Itself: Reflections on Luigi Nono (1924-1990)". *Tempo*. Cambridge University Press, pp. 2-5.
- Weber, William. 1999. "The History of Musical Canon". Nicholas Cook y Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355.
- Webern, Anton. 2009 [1960]. "El camino hacia la composición dodecafónica". *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortedur, pp. 85-115.
- Williams, Raymond. 1980 [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Williams, Raymond. 1985 [1976]. "Popular". *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.

Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Wisnik, José Miguel. 2006 [1989]. *O som e o sentido*. San Pablo: Companhia das Letras.

Wolff, Janet. 1987. "The ideology of autonomous art". Richard Leppert y Susan McClary (eds.) *Music and Society, the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-12.

Yépez, Benjamín, Jorge Luis Acevedo, Juan Manuel Villar Paredes, Alicia Valdés Cantero y Bernarda Jorge. 2000-01. "Bolero I-VI". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 562 -566.

Yépez, Benjamín. 2000-01. "Nueva canción". Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 1076 -1083.

Zuleta Sebastián. 2007. "Acercamiento al trabajo compositivo de Cergio Prudencio para la OEIN a partir del análisis de *La Ciudad*". *Nuestra América Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana*, nº 3. Porto: Universidad Fernando Pessoa, enero/julio. pp. 175-190.

OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea:

Programas CLAMC 1971-1989 (Archivo Aharonián).

"Los que iban cantando"

Afiche 1977 "Los que iban cantando", Montevideo (Archivo Bonaldi).

“Repartido de prensa”. 1980. “Los que iban cantando... Juntos”. Montevideo, julio, (Archivo Bonaldi).

Programa de mano “Los que iban cantando” 1980a, Sala Moliere. Buenos Aires, junio (Archivo Bonaldi)

Afiche “Los que iban cantando” 1980, Teatros de San Telmo. Buenos Aires, noviembre (Archivo Bonaldi)

Programa de mano “Los que iban cantando” 1980b, Teatro Payró / Teatros de San Telmo. Buenos Aires, noviembre (Archivo Bonaldi)

Programa de mano “Los que iban cantando” 1981a. Teatro IFT, Buenos Aires, 10 de abril. (Archivo Bonaldi).

Programa de mano “Horizonte Cero”. 1980/1981, LR4 Radio Splendid de Marcelo Pérez Cottin, Buenos Aires, mayo 1980/abril 1981 (Archivo Bonaldi).

Programa de mano “Los que iban cantando”. 1981b, Auditorio de Buenos Aires. Presentado por Horizonte Cero, Buenos Aires, diciembre (Archivo Bonaldi).

Afiche “Los que iban cantando” 1981. La Peluquería, Buenos Aires, diciembre (Archivo Bonaldi).

Programa de mano “Los que iban cantando Juntos”. 1981. Montevideo, octubre/noviembre. (Archivo Bonaldi)

Alberto Muñoz

Programa de mano “La compañía del circo mágico” 1980. Teatro Lasalle. MIA, Buenos Aires, agosto/septiembre.

Programa de mano *O Homem dos Crocodilos*, 2003. Ópera de Arrigo Barnabé y libreto de Alberto Muñoz. Festival Internacional de Buenos Aires, Teatro San Martín. Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Programa de mano Festival Internacional de Buenos Aires, 2007. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Carmen Baliero

Programa de mano “Raras partituras V. Jorge de la Vega x Leo Maslíah”. 29 y 30 de septiembre de 2009

Programa de mano “Homenaje de los jóvenes a Juan Carlos Paz” 1982, 26 de agosto, Buenos Aires. (Archivo Baliero)

Programa de mano “Música”. Bienal de Arte Joven 1989 (Archivo Baliero)

Programa de mano “Tercer Taller Porteño” 1991, abril. (Archivo Baliero)

Programa de mano “La otra música”. 13 de julio, 20 de julio, 27 de julio y 3 de agosto de 1996. Teatro Margarita Xirgu. Buenos Aires (Archivo Baliero)

Programa de mano “Homenaje de los jóvenes a Juan Carlos Paz”. 26-8-1982. Agrupación Nueva Música y Centro Ricordi. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. (Archivo Baliero)

Programa interno, sin fecha. “Fiesta en el Río de la Plata, 15 pescados en escena”. (c. 1988). (Archivo Baliero)

Programa de mano “Música”. Bienal de Arte Joven. Marzo 1989. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. (Archivo Baliero)

Programa de mano “La otra música”. 13, 20, 27 de julio y 3 de agosto de 1996. Teatro Margarita Xirgu. Buenos Aires. (Archivo Baliero).

Programa de mano “Tercer Taller Porteño de Música Popular”. 4-1991. Centro Cultural “Ricardo Rojas”, Secretaría de Extensión. Buenos Aires. (Archivo Baliero)

Folleto “Taller Argentino de Música Popular. Sede Buenos Aires. TAMPseba”, mimeo, 1 p. (Archivo Baliero).

FONOGRAFÍA

- Baliero, Carmen. 1992. *Varieté*. Buenos Aires: Barca DL14013.
- Baliero, Carmen. 2000. *Carmen Baliero*. Buenos Aires: Los años Luz LAL 007.
- Baliero, Carmen. 2001. *#! Último momento II Máquinas*. Buenos Aires: Los años luz /Los discos del Rojas
- Cardozo, Edgardo. 2000. *Edgardo Cardozo Trío. Años después*. Buenos Aires: BAM/EPSA 17152.
- Lazaroff, Jorge y Leo Masliah. 2006. *Irrestricto*. Montevideo: Perro Andaluz Records.
- Los que iban cantando. Enloquecidamente*. 1999. Montevideo: Posdata/Ayuí.
- Los que iban cantando. Uno/Dos*. 2000. Montevideo: Ayuí A/E 204.
- Masliah, Leo. 2002 [1981]. *Falta un vidrio/Recital especial. Colección Leo Masliah 2 & 3*. Montevideo: Ayuí/Tacuabé. A/E 251 CD.
- Masliah, Leo. 2007 [1984]. *Canciones & negocios de otra índole/Extraños en tu casa. Colección Leo Masliah 4&5* Montevideo: Ayuí. A/E 313 CD.
- Muñoz, Alberto. 1987. *El Gran Pez Americano*. Buenos Aires: Ciclo 3.
- Muñoz, Alberto. 1989. *Lo que sale una trompeta* (radioteatro). Buenos Aires: Melopea.
- Muñoz, Alberto. 1991. *Misa negra*. Buenos Aires: Melopea.
- Muñoz, Alberto. 1996. *Los últimos días de Johnny Weissmuller*. Buenos Aires: Mantón de Manila.
- Muñoz, Alberto. 1998. *La pasión según los hipopótamos*. Buenos Aires: BAM.
- Muñoz, Alberto. 2006. *Abel cazador de Caín*. Buenos Aires.
- Trío Los Panchos. 1997. *Trío Los Panchos, 20 grandes éxitos*. Argentina: Columbia/Sony Music Argentina.
- VV.AA. 2003. *Canciones de la resistencia 1. Uruguay 1977-1982*. Montevideo: Ayuí A/E 234 CD.

VV.AA. 2008. *Archivos MIA (1974-1985)*. Buenos Aires: Viajero Inmóvil Records.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Uruguay

Biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, Uruguay

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Argentina

Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación, Argentina

Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Biblioteca de la Universidad Católica Argentina

Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de
Buenos Aires

CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas)

Archivo Gourmet Musical

Archivo del “Centro de documentación de teatro y danza”, Teatro San Martín

Archivo personal de Coriún Aharonián. Montevideo, Uruguay

Archivo personal de Jorge Bonaldi. Montevideo, Uruguay

Archivo personal de Carmen Baliero. Buenos Aires, Argentina

REVISTAS Y PERIÓDICOS

Argentina

La Maga, El Musiquero, Expreso Imaginario, Humor, Hurra!, Pan caliente, Música y letra, Propuesta para la juventud, Alsur, Crear, Crisis, Kosmos, Contumancia, El

Corsito, La García, Pan Caliente, Pugliese (primera y segunda época), *Controversia La Ciudad Futura, La del Taller, Zaff!!, Celeste, La Revista del Güemes, La Nación, La Opinión, Clarín, Crónica, La Prensa*

Uruguay

Cuadernos de Canto Popular, Canto Popular, El Dedo. Órgano de humor uruguayo, Nueva Viola, El Pulgar, Guambia, La del taller, La Hora, El País, La Mañana, El Diario, Prensario, El Día, Opción

PÁGINAS WEB

<http://www.luiginono.it> (Archivo Luigi Nono)

<http://www.edgardocardozo.com/>

<http://edgardocardozo.blogspot.com/2010/04/formo-parte-del-grupo-teatral-la-pista.html>

<http://edgardocardozo.blogspot.com/2009/04/puente-celeste-canciones-2009-puente.html>

<http://edgardocardozo.blogspot.com/2009/04/amigo-ano-juan-quintero-edgardo-cardozo.html>

<http://www.carmenbaliero.com.ar>

Leo Masliah

<http://www.sietenotas.com/Interpretes/interprete.aspx?i=EB0214A6-36E8-4EF2-99E9-AB77BD82A55E>

<http://www.deluruguay.net/>

<http://www.leomasliah.com>

<http://www.tacuabe.com/>

ENTREVISTADOS

Coriún Aharonián entrevista 4 de mayo de 2008, Buenos Aires.

Coriún Aharonián entrevista 28 de junio de 2009, Montevideo.

Luis Trochón, entrevista 26 de junio de 2009, Montevideo.

Carlos da Silveira, entrevista 2 de junio de 2009, Montevideo.

Rubén Olivera, entrevista 2 de junio de 2009, Montevideo.

Leo Masliah entrevista 15 de junio de 2009, Buenos Aires.

Jorge Bonaldi entrevista 28 de junio de 2009, Montevideo.

Alberto Muñoz entrevista 15 de julio de 2009, Buenos Aires.

Carmen Baliero entrevista 8 de noviembre de 2000, Buenos Aires.

Carmen Baliero entrevista 30 de mayo de 2008, Buenos Aires.

Carmen Baliero entrevista 1 de octubre de 2010, Buenos Aires.

Carmen Baliero entrevista 23 de julio de 2011, Buenos Aires.

Carmen Baliero entrevista 2 de junio de 2012, Buenos Aires.

Edgardo Cardozo entrevista 16 de junio de 2009, Buenos Aires.

Marcelo Pérez Cottin entrevista 20 de agosto de 2009, Buenos Aires.