

Ernesto Donas - Denise Milstein

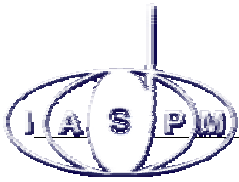
Estados Unidos - Uruguay

Producción artística, mediaciones y cambio social: reflexiones sobre la canción popular montevideana (1962-1999)

Este trabajo se centra en el análisis de la relación entre mediaciones y producción musical en canciones populares que hacen referencia específica a la ciudad de Montevideo. El estudio enfoca la relevancia política y social de la canción popular montevideana dentro del contexto de la ciudad y particularmente a través de cambios históricos en el Uruguay en un período que abarca regímenes democráticos y dictadura. Dentro de este marco, exploramos la relación estrecha y compleja que existe entre la construcción y expresión de narrativas e identidades locales en el lenguaje verbal y el lenguaje musical de las canciones y los procesos de cambio entre los años 1962 y 1999.

Definición de canción popular montevideana y breve reseña metodológica

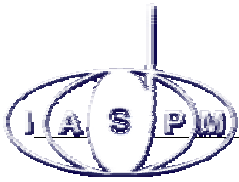
Como premisa metodológica, consideramos como canción popular montevideana un conjunto de canciones editadas en fonogramas que nombran o se refieren específicamente a Montevideo, a algún acontecimiento ocurrido allí, a un lugar físico, o



también a un contingente afectivo que esté dirigido claramente a la ciudad. Si bien una canción podría también ser considerada “montevideana” por su sonoridad o inclusive por su temática a pesar de no nombrar específicamente a la ciudad, el criterio utilizado nos ha permitido acotar el conjunto de canciones en un archivo exhaustivo donde figuran la gran mayoría de los cantautores de la canción popular uruguaya. Aun más, con respecto a las edades, origen y distribución geográfica de los cantautores y variedad de estilos musicales y poéticos, la canción popular montevideana es representativa de la canción popular uruguaya. Es importante resaltar igualmente que el conjunto de canciones montevideanas es apenas una pequeña parte del corpus de la canción popular uruguaya, a la que nos referiremos al hablar del movimiento musical como tal. Por otra parte, Uruguay carece de un archivo fonográfico nacional o de consulta y la mayoría de los sellos discográficos no cuentan con la totalidad de su catálogo disponible. Consecuentemente, la elaboración del archivo de 322 canciones se basó mayormente en colecciones privadas o en las de los propios músicos. Además de material de prensa, se realizaron trece entrevistas a cantautores y dos a musicólogos que han estado vinculados estrechamente con la canción popular uruguaya.

Procesos históricos, cambio social y la canción popular uruguaya

El período previo al golpe de estado de 1973 se caracteriza por una crisis económica y política que lleva a la radicalización del sector obrero y de la izquierda (González 1985). A lo largo de esos años de crisis y de crecientes conflictos sociales y políticos, las fuerzas armadas desarrollan estrategias para controlar el estado social de manera política e ideológica, como ha sucedido en otros países del cono sur. La represión a fines de los sesenta aumentó hasta llegar a su momento más intenso en 1976, cuando Uruguay es el país con el más alto porcentaje de población detenida *per capita* en Sudamérica (Gillespie 1986). Aunque el período de dictadura sucede oficialmente entre 1973 y 1985, el período en el cual la democracia estuvo comprometida se extendió desde 1968 hasta 1985, cuando se retorna al sistema democrático (González 1991: 4).



A pesar de que existen antecedentes de represión a cantautores (Maslíah 1993), la intensificación de la misma coincide con el desarrollo de la generación de los sesenta que llamaremos aquí “canción protesta”, aunque no haya total consenso con respecto a esta terminología. Oposición, crítica social y liberación, así como una nueva propuesta estético-musical – en relación a la realidad del país y de Latinoamérica – eran centrales para cantautores como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo o José Carbajal. El principal objetivo era generar un tipo de producción cultural que contribuyera a una concientización y participación en un proceso de cambio social. La crisis de la democracia y el comienzo de la dictadura coincide entonces con la represión, encarcelamiento y/o exilio de la mayoría de los músicos de esa generación.

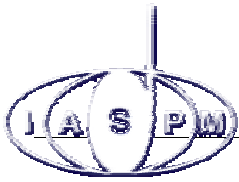
En la canción “La Barricada” de José Carbajal, editada en 1970, se puede apreciar el contexto de inestabilidad social y enfrentamiento en el barrio del Cerro entre poder hegemónico (representado aquí por el aparato represivo) y la oposición, punto de vista desde el cual se desarrolla la canción. Por otro lado, el texto recitado en el comienzo hace referencia a una “nueva canción” que reflejaría y ayudaría a construir el proyecto social del “hombre nuevo”. Musicalmente, Carbajal presenta una simplicidad instrumental utilizando guitarras, al mismo tiempo valiéndose de una gran y dramática expresividad en el canto:

[recitado]

“Pensaste en la fuerza de tu brazo aventando el aire sucio
de este mundo escaso
levanta duro el puño y canta la nueva canción
a plena garganta y a pleno pulmón
y encuentres en tu brazo mi brazo
el brazo y el abrazo de otros hombres
otros y otros hombres
rueden las fronteras
y asombre saliendo de la hoguera
bajo limpia bandera
el hombre libre
libre, libre por la tierra entera!

[cantado]

En cada puerta abierta
la luna suelta
pela el sueño canjeado



por gente muerta

Para que bien lo sepan
los mercenarios
con la sangre del pueblo
se harán su daño

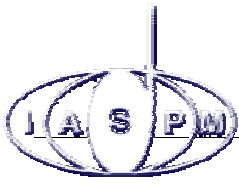
En el Cerro levantan
la barricada
hay que ver como pechan
la milicada
...”

La generación siguiente, el “canto popular”, se consolida como movimiento en la segunda mitad de los años setenta sin la presencia de los músicos que los preceden a pesar de que existe un breve período de contacto entre ambas generaciones.¹ A nivel estilístico, los músicos del canto popular se nutren, al igual que la generación protesta, de músicas e instrumentos tradicionales regionales y latinoamericanos. Estos cantautores también incorporan elementos del rock, jazz y música culta contemporánea e instrumentos como la guitarra eléctrica o teclados electrónicos, utilizados esporádicamente en la generación anterior. Mientras que en la generación protesta había una mayor utilización de estilos correspondientes a la tradición folclórica como la milonga, el cielito y la vidalita, en el canto popular se sumaron principalmente elementos del candombe, la murga y el tango, además de los arriba mencionados, entre otros.

Las expresiones de resistencia se manifiestan mayormente a través de metáforas y alegorías que construyen un lenguaje “entre líneas”, como explica Jorge Bonaldi, ex-integrante del grupo *Los que iban cantando*:

“...La censura interna empezó a aparecer cuando la corriente del canto popular empezó a crecer...Desde los inicios del llamado canto popular...existían criterios de autocensura en los cantautores, es decir, habían muchísimas palabras, muchísimas descripciones que evidentemente no se podían incluir lisa y llanamente en los textos porque no se sabía quienes estaban en la platea vigilando o escuchando...Todo el mundo vivía en una situación de terror tal que hacía difícil la comunicación a nivel callejero inclusive... Entonces en las

¹ Jaime Roos afirma que además existió una generación intermedia, la “del 73”, en la cual se incluye junto a Carlos Canzani, Carlos da Silveira, Raúl Castro, Jorge Galemire, e inclusive junto a Jorge Bonaldi y Jorge Lazaroff (Alfaro 1987:24).



canciones lo que previmos fue la organización de un lenguaje que permitiera hacer circular los conceptos...igual y que a su vez pudiera ser captado por los oídos atentos del escucha sin ser un lenguaje directo, sin configurar un lenguaje directo”.

(Bonaldi 2000).

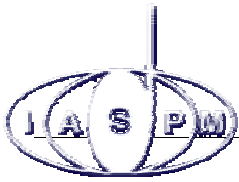
Este lenguaje, entre otras estrategias de comunicación, viabilizó la continuidad de producción de canciones durante la dictadura. Dentro de ese contexto, la censura y la represión presentaban ahora nuevas dinámicas de interacción entre el estado – o sea, el régimen dictatorial – y los cantautores. Los sellos discográficos grabaron a gran cantidad de estos artistas. Por otra parte, los recitales – como los de *Los que iban cantando* – que comienzan a consolidar al canto popular en 1977 y 78 coinciden con el ápice de la represión. Los recitales – primero en salas pequeñas, luego también en gimnasios y estadios – fueron, como afirma el cantautor Esteban Klísich, “la gran vía de expresión de la gente, la gran vía de expresión del músico” (Klísich 2000).

Jorge Bonaldi, integrante del grupo *Los que iban cantando*, musicalizó en 1977 (Bonaldi 2000) el texto “De la ciudad” de Víctor Cunha donde la ciudad que “se mezcla en la canción” es claro ejemplo del tipo de expresión que fue la canción popular en aquel momento. La propuesta musical continúa entonces siendo mayormente acústica, con guitarra y voz como elementos fundamentales pero a la vez utilizando armonías complejas, cromatismos y disonancias, fruto de una propuesta de tinte experimental.

“Canto solo y tan tan alto
canto sueños por venir,
milonga cambia de paso
canciones que quiero oír.

Canciones pero ciudad
se me mezcla en la canción
soy cantor sin despertar
entre calles del Cordón.

Que caray esta ciudad
por mi voz quiere cantar
Que caray esta ciudad
...”



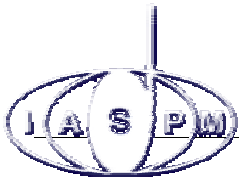
El retorno al régimen democrático, en 1985, provoca la superposición de tres generaciones de cantautores: la generación de los años sesenta que vuelven del exilio o son liberados, el canto popular – que crecieron como movimiento musical alternativo – , y los nuevos exponentes que comenzaban a actuar en el contexto democrático (por ejemplo la llamada “Generación del Sótano”, donde surgen cantautores como Jorge Drexler, Gastón Rodríguez, Walter Bordoni y Gabriela Posadas).

En “No te creas”, canción editada en 1994, Jorge Drexler presenta una estética diferente a las generaciones anteriores tanto en los textos como en la música. Drexler narra una historia de amor que se desarrolla en el barrio Malvín al mismo tiempo que se pone los auriculares y busca explícitamente un “norte” en John Lennon. Musicalmente, combina elementos de funk y pop con murga y candombe, mientras el conjunto instrumental incluye guitarras acústica y eléctrica, batería, percusión, uso del silbido y bajo eléctrico.

“Salgo a la rambla de Malvín
a respirar de tus amores
y en la terraza sobre el mar
igual sigo tu sonrisa
en las aguas de colores
bajo penando y sin hablar
a darme un golpe de horizonte
con el pampero en el costado
me calzo el auricular
y que Lennon me de el norte
(no te creas que vine hasta aquí por consuelo)
(no te creas que vine hasta aquí por vos)
...”

Imaginario colectivo y la construcción de localidad

La canción popular montevideana no sólo refleja la realidad sino también es la refracción de imágenes e historias basadas en las vivencias individuales y colectivas de los cantautores. Una vez hechas públicas, estas canciones se comunican a través de un espacio común que es el lenguaje – verbal y/o musical – como también el repertorio de lugares compartidos, acontecimientos, expresiones, o incluso emociones. Esas



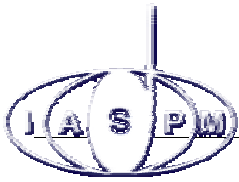
referencias, ya sean concretas o abstractas, crean conexiones entre los artistas, los escuchas, y el mundo percibido que constituye el contexto en ambos casos.

Los cantautores comparten entre sí y con los escuchas el imaginario colectivo de la ciudad de Montevideo, entendiendo por imaginario colectivo las identidades y memorias colectivas construidas sobre los elementos tangibles de la ciudad. Sin embargo, el imaginario no debe ser considerado como una entidad estática sino, por el contrario, como entidad mutante, fragmentada y a veces como un conjunto conflictivo de formas individuales y colectivas de auto-reconocimiento. El imaginario colectivo les brinda a los cantautores una serie de historias, símbolos, lugares y personajes que se expresan en las canciones a través de un lenguaje común.

El concepto de localidad aporta otra perspectiva a este caso. Arjun Appadurai entiende localidad no como entidad física sino como una construcción cultural, o sea una entidad relacional y contextual (Appadurai 1996: 178). En este sentido, la canción popular montevideana expresa y genera una idea de localidad que, como afirma Arjun Appadurai, “[...]es una conquista social inherentemente frágil” (Ibid). Esta fragilidad es consecuencia de las dinámicas de cambio en múltiples niveles que se manifiestan en la ciudad misma y en las interacciones con los procesos locales, nacionales y globales. En palabras de Esteban Klísich, “[l]a transformación de la ciudad transforma la creación de la ciudad” (Klísich 2000).

El Montevideo que presenta Mauricio Ubal en *La verdá que sí* – tanto en el texto como en la música – expresa las dinámicas y procesos de cambio de los que hablan tanto Appadurai como Klísich. La canción comienza con un ritmo base de candombe tocado con tambores (*chico, repique y piano*), a los que luego de algunos compases se le suman la voz principal y coros, teclados, guitarra acústica y guitarra y bajo eléctricos. Estos elementos se van alternando y superponiendo a lo largo de la canción, lo cual reafirmaría que “algo permanece y algo cambió”.

“...
los veteranos/ engolan la voz
hablan del Victoria/ y de un murallón
los nenes rompen/ con la tradición



salen en la murga/ curten rocanrol

algo permanece
y algo cambió
y Montevideo
los mira a los dos
y los va vistiendo
lentamente
de mentira y de pasión
un barrio loco bajo la piel
nos quiere ver
amar y ser la rebeldía
mágica canción
atrevida flor de las avenidas
antigua emoción troupe corazón
la verdad que sí
..."

Las imágenes de Montevideo que emergen a través de las canciones no son las de un libro de historia, ni tampoco de una colección de datos económicos y demográficos, opiniones políticas u oficiales, si bien pueden compartir algunas de estas características. Las canciones son espacios donde los cantautores se reconocen a sí mismos. Las imágenes de Montevideo que ellos construyen también tienen el propósito de ser compartidas y reconocidas por los montevideanos, permitiendo que las canciones formen parte del imaginario colectivo a través de toda una serie de lugares, historias, opiniones y conceptos, pasados y presentes (Ciarlo 2000; Bonaldi 2000). Sin embargo, este proceso no puede funcionar sin modos eficaces de difusión. Los sellos discográficos, la radio y otras formas de comunicación masiva, como mediadores, conforman junto a las actuaciones en vivo el gran contexto estructural de la difusión de las canciones. Además, este contexto es mediado por el estado, especialmente bajo situaciones de autoritarismo.

Dinámicas entre expresión y contexto social

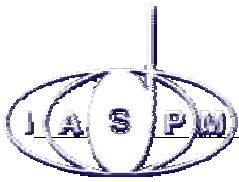
Una vez que las canciones entran al dominio público, los cantautores se enfrentan no sólo con los escuchas sino también con instituciones sociales tales como el estado. Raymond Williams divide las manifestaciones culturales en emergentes y residuales, que

pueden expresar oposición –directa o indirecta – o contribuir al orden hegemónico (Williams 1991: 415). En síntesis, el poder hegemónico – en este caso el estado – actúa en relación a las manifestaciones culturales en una de las siguientes formas: primero, si dichas manifestaciones no se interpretan como desafío al poder, se les otorga un espacio; segundo, si se interpretan como amenaza o desafío, se intenta incorporarlas al poder hegemónico; tercero, si no se lo logra incorporarlas, se las interpreta entonces como oposición y por lo tanto se las combate.

En el caso de la canción popular uruguaya, la generación protesta constituyó una forma de oposición además de una propuesta alternativa al orden social de finales de los años sesenta. El estado, ya en esa época recurriendo a la represión, identificó estas formas de expresión casi de inmediato como una amenaza a su poder. La canción popular de los sesenta, al participar y coexistir con movimientos sociales contestatarios presentaba, más allá de expresarlo, un desafío no sólo cultural sino social y político. La combinación del malestar social junto a la popularidad masiva de aquellos cantautores llevó a que el estado tomara medidas severas contra los músicos.

En el canto popular los cantautores convivieron con una actitud diferente por parte del poder hegemónico. Algunas de estas músicas no fueron reconocidas como una amenaza, sin embargo, las que sí fueron reconocidas como tales, no se consideraron lo suficientemente peligrosas como para ser combatidas. Asimismo, los cantautores no fueron combatidos de la misma forma que la generación protesta. Más allá de la reacción oficial, los músicos y escuchas sentían la música y en particular los recitales como espacios de resistencia y de interacción social, como se indicó anteriormente. A pesar de ser claramente oposicional, el canto popular ocupó entonces un espacio que, como afirma Stuart Hall, no se polariza simplemente entre resistencia y hegemonía, sino que es el ámbito de conflicto donde las transformaciones se construyen (Hall 1981: 229). Y volviendo al marco teórico de Williams, este es entonces un espacio intermedio en términos de incorporación: ni es eliminado por el estado, ni es parte de la cultura hegemónica.

Es claro que la canción popular había encontrado su lugar como oposición, ya sea la generación de protesta o el canto popular. El final de la dictadura, sin embargo, produjo



una crisis en el discurso de los cantautores y de expresión en la canción popular. Como afirma Jorge Bonaldi:

“[En] el 85...hubo una liberación del lenguaje -casi todos podíamos decir lo que queríamos-, pero empezamos a encontrar el obstáculo de los medios de difusión. Los medios de difusión empiezan a darle la espalda masivamente a la canción popular...En cambio, eran aceptadas las canciones previas a la dictadura. Por dos razones. Primeramente porque la difusión y ventas de los discos de los músicos prohibidos durante la dictadura se constituyó en un buen negocio. Y segundo, porque esa terminología ya no dañaba el sistema”.

(Bonaldi 2000).

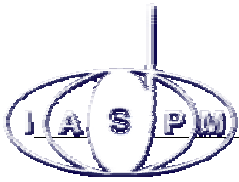
A su vez, Héctor Numa Moraes, músico de la generación protesta, reflexiona sobre su retorno del exilio en 1984:

“Fue como un cambio: ‘Bueno, ustedes cantaron antes y cuando había problemas y después en la dictadura. Ahora no es necesario. Ahora vamos a otra cosa, vamos a escuchar música americana, música europea y vamos a dejarnos de embromar con esos problemas que hay, eso no existe más’. Y sólo porque no sé hacer otra cosa --me gusta la música-- seguí cantando, seguí metiendo para adelante. Los sellos me dejaron de grabar, o sea, me echaron prácticamente pero seguí haciendo mi trabajo. Muchos dejaron de cantar. Mucha gente valiosísima dejó, dejó, dejó de cantar, se amargó, tuvo que hacer otros trabajos. Yo siempre viví de la música, pero otra gente vivía de otra cosa y cantaba medio como hobby...y como necesidad. Entonces ahí fue muy cruel la cosa”.

(Numa Moraes 2000).

Por otro lado, algunos cantautores buscaron construir una memoria colectiva a partir de una revisión de lo acontecido en el período militar. Haciendo referencia – con características teatrales – a la transición a la democracia y a los desaparecidos, “La cuerda/ Faltan gatos” explora la complejidad e intensidad emocional de estos temas. Lazaroff, quizás el músico más importante de su generación,² se vale de instrumentos que abarcan desde guitarra, piano, batería y bajo eléctrico hasta cavaquinho, tiple y cuatro, además de coros enfatizando el mencionado carácter teatral. Los constantes

² De hecho, Daniel Viglietti opta por llamarla “Generación Lazaroff” (Viglietti 2002).



cromatismos y el tono experimental de la canción son paradigma de la propuesta musical de Lazaroff como también de las posibilidades de interacción entre texto y música.

“... ”

Interrumpimos para dar una información
que tiene que ver con la población
y que resulta extraña para la opinión pública
Atención! Hay una ausencia terrible y ausente,
hay una ausencia presente evidente
hay una ausencia brutal, total
hay una ausencia fatal y candente, atención!

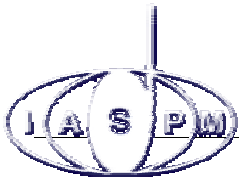
Faltan gatos!
Faltan gatos, faltan montones de gatos!

En la Unión, por ejemplo, habían 12536 gatos hasta hace un tiempito nomás,
hoy sólo quedan 22:
tal vez los hundieron bajo el cemento

Faltan gatos, faltan gatos, faltan gatos,
sólo quedan algunos gatos flacos.

En el Paso Molino, zona de gatos de carne muy dulzona,
de 4654 gatos, sólo quedan 41,
tal vez los tiraron al mar
...”

La tercera generación de la canción popular que emerge ya en tiempo de democracia no expresa oposición ni parece pretenderlo específicamente, aunque sí propone una alternativa a la cultura hegemónica. Esta generación de músicos tuvo como desafío continuar produciendo e innovando en la canción popular uruguaya, expresando las vivencias propias de los jóvenes de los años 1980 y 1990. Asimismo, estos artistas encuentran mayor dificultad que las otras generaciones para producir y difundir sus canciones: los programas de radio y televisión raramente emiten música local, y los sellos discográficos locales no tienen capital para invertir y los sellos internacionales no han demostrado interés de invertir en un mercado pequeño que no trasciende fácilmente su ámbito.

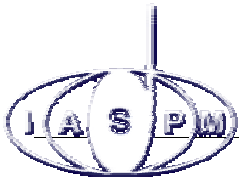


Síntesis y conclusión

La teoría de Bakhtin sobre relaciones dialógicas bien se puede aplicar a los cantautores y a sus canciones. Las canciones se componen de varios lenguajes que interactúan uno con el otro en las canciones y con el conjunto de discursos más allá de ellas mismas (Bakhtin 1981: 262). Los cantautores y sus canciones están – uno con otro y con sus públicos – en un “entorno de tensiones y diálogos activos” (Ibid: 276).

A través de este análisis comparativo hemos visto cómo se manifiesta el proceso dialógico. Al comienzo de los años setenta, la censura y represión provocan la desestabilización del contexto de producción musical de la generación protesta. Esta crisis fuerza al exilio y lleva al encarcelamiento de los músicos de esa época, lo que significa la desaparición de espacios de resistencia ya consolidados y estables. En el canto popular, se genera un espacio nuevo de expresión y de resistencia que a su vez será reconocido por la dictadura y provocará una respuesta por parte de la misma. Más tarde, el retorno de la democracia produce una nueva desestabilización para la canción popular. La crisis de expresión en ese período se suma también a las nuevas dificultades de difusión debido a nuevas políticas en los medios masivos. En síntesis, cada cambio produce una desestabilización, lo que lleva a una reacción y una respuesta por parte de los músicos y del poder hegemónico. La oposición le da forma a la represión en todas sus modalidades – ya sea política, económica o social – y la represión (re)estructura a la resistencia y sus formas de expresión, y así sucesivamente.

No hay un camino simple entre la producción y la recepción, y ese camino es precisamente el tiempo y el espacio – el sitio de conflicto del que habla Stuart Hall – en el cual se negocia la relación y se definen las características de la producción artística y del proceso social y político. Es así también que dialogan los diferentes estilos musicales en las canciones y con la ciudad, construyendo y transformando aquel frágil sentido de localidad que señala Appadurai, ese ámbito a través del cual transitan e interactúan las expresiones musicales y sus múltiples interpretaciones. Son el estado y los medios de difusión en constante interacción con los cantautores y los escuchas – y en relación a los diferentes contextos históricos, sociales y políticos – quienes producen y estructuran los



marcos y el calidoscopio de significados a través de los cuales la música se crea, existe y comunica sus mensajes.

Apéndice Textos de las canciones

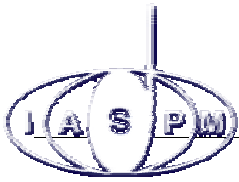
La cuerda/ Faltan gatos (Jorge Lazaroff)

Todos están convocados a la gran demostración
a la plaza! a la plaza!
vamos todos en masa que hoy camina por la cuerda
el famoso cuerdista equilibrista
y aquel otro que cuerpea la cuerda
y también es un experto cuerdista, se pasa
y aquel otro que no es tan famoso
pero igual es un felino equilibrista de pura raza
[Atención, pare la música!
Atención, pare la música!
Atención!]

La barra contrapesa, la derecha de un lado
la derecha del otro
camina en la larga cuerda las pesadas de un lado
la derecha del otro
ojos fijos en la meta
la pechera de un lado
la derecha del otro

Un pie y otro pie
y un pie y otro pie
las palabras de un lado
calculadas del otro
Orden y tiempo y cordura
[Voz A:
tradición y la familia y propiedad]
la corrupción para un lado
la traición para el otro,
Atención! desafío de justeza
Atención! todos abajo lo miran
Atención! una maniobra tras otra
qué cintura, qué belleza
Atención! siete vida de destrezas
Atención! de promesas

[Pare la música



pare la música
pare la música, corte!
pare la música
pare la música
pare la música, corte!
pare la música
pare la música
pare la música, corte!

Voz A:

Corte, corte, corte, pare la música!
escúcheme, no puede hablar así,
justo en este momento, no puede ser, acepte que no puede cantar así
es una falta de respeto
y además no conviene
estratégicamente no conviene
¿Quiere una sugerencia?
Yo le sugiero que no siga adelante con esta canción
dedíquese a otra cosa, yo qué sé...]

Interrumpimos para dar una información
que tiene que ver con la población
y que resulta extraña para la opinión pública

[Voz B:

Atención! Hay una ausencia terrible y ausente,
hay una ausencia presente evidente
hay una ausencia brutal, total
hay una ausencia fatal y candente, atención!]

Faltan gatos!

Faltan gatos, faltan montones de gatos!

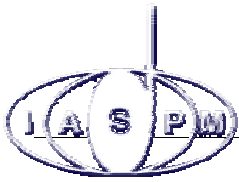
[En la Unión, por ejemplo, habían 12536 gatos hasta hace un tiempito nomás,
hoy sólo quedan 22:
tal vez los hundieron bajo el cemento]

Faltan gatos, faltan gatos, faltan gatos,
sólo quedan algunos gatos flacos.

[En el Paso Molino, zona de gatos de carne muy dulzona,
de 4654 gatos, sólo quedan 41,
tal vez los tiraron al mar]

Faltan gatos, faltan gatos, faltan gatos, y faltan gatos
sólo quedan algunos huesos de gatos flacos.

[En La Teja, aah!, de 14484 sólo quedan 96
¿dónde están los gatos?, ¡atención!, ¿dónde están los gatos?
enterrados en el cementerio no están
se buscó y no están
tal vez, tal vez sus ojos,



sus ojos tal vez....]

Faltan gatos, faltan gatos, faltan gatos, y aun faltan gatos
sólo quedan algunos medios tanques con tiras de gatos flacos.

[En el Cerro, viejo Cerro, el último censo había dado 8402 gatos
y presten atención, esto es increíble, hoy solamente quedan 7
y eso que en el Cerro ya no hay más frigoríficos]

Faltan gatos, faltan gatos, faltan gatos, faltan gatos
sólo quedan algunos gatos pardos, ¿cómo?
sólo quedan algunos gatos pardos, ¿cómo?
sólo quedan...

[Voz A:

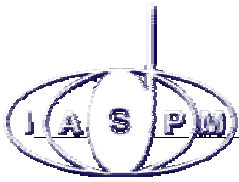
Corte, corte, corte, corte, corte, corte!
esto es una falta de respeto, esto no puede ser,
no eche a perder todo lo que a gatas arañan
no conviene, estratégicamente no conviene,
no es el momento indicado.
Mire, no tengo más remedio que sugerirte de corazón
que no sigas con esta información
y bueno, pero si querés, agarrá de vuelta la canción
y dale suave, suavcito, suavetón,
hay que tener equilibrio, madurar...]

Todos están convocados a la precipitación en la plaza, en la plaza
hoy camina por la cuerda el famoso cuerdista, la promesa de las masas
hoy gatea por la cuerda floja temblando como cola de rata
hoy gatea por la cuerda floja, la cuerda tensa, la cuerda al cuello,
todos abajos lo esperan con los ojos hambrientos, con la boca relamiéndose

La barricada (José Carbajal)

[Pensaste en la fuerza de tu brazo aventando el aire sucio
de este mundo escaso
levanta duro el puño y canta la nueva canción
a plena garganta y a pleno pulmón
y encuentres en tu brazo mi brazo
el brazo y el abrazo de otros hombres
otros y otros hombres
rueden las fronteras
y asombre saliendo de la hoguera
bajo limpia bandera
el hombre libre
libre, libre por la tierra entera!]

En cada puerta abierta
la luna suelta
pela el sueño canjeado



por gente muerta

Para que bien lo sepan
los mercenarios
con la sangre del pueblo
se harán su daño

En el Cerro levantan
la barricada
hay que ver como pechan
la milicada

De los arrepentidos
se sirve Dios
pero sepan que el hombre
no es tal señor

El no sabe de papas
ni sacerdotes
sabe que el pan se gana
dando chicotes

Los peludos levantan
la barricada
ay que ver como pechan
la milicada

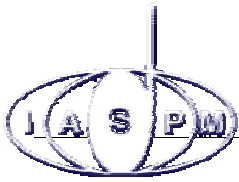
Hay quienes usan ropas
de proletario
y tienen malos sueños
de mandatario

La calle bebe sangre
de compañeros
y ellos siguen andando
por los senderos

Los muchachos levantan la barricada
las mujeres levantan la barricada
los ancianos levantan la barricada
levantemos hermanos la barricada
para que sepan quien pecha la milicada

De la Ciudad (Víctor Cunha/ Jorge Bonaldi)

Canto solo y tan tan alto
canto sueños por venir,
milonga cambia de paso
canciones que quiero oír.



Canciones pero ciudad
se me mezcla en la canción
soy cantor sin despertar
entre calles del Cordón.

Que caray esta ciudad
por mi voz quiere cantar
Que caray esta ciudad...

Entre callezcas pensando
me contestan las esquinas
con ladrillos apretados
y algún cuero que repica.

Quisiera cantar distinto
pero este Montevideo
no me deja y es el río
adonde voy, lo que veo.

Que caray..

Yo pido canción distante
con el vino del solar
pero este viento me trae
alcoholes de la ciudad.

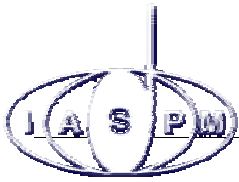
Qué fiebre, que desatino
canciones de sin querer,
de pájaro alas con frío
perdido al atardecer.

Qué caray esta ciudad
de pájaro alas con frío
qué fiebre que desatino
qué caray esta ciudad
con canciones sin querer.
de pájaro alas con frío
pero sin enmudecer.

La verdá que sí (Mauricio Ubal)

flamea la noche
como una bandera de luz
la risa del tiempo
llamando a la trup

las manos vuelan/ por el diapasón
cruzan las escollera/ hasta el mostrador



los personajes/ ven de nuevo el sol
ya no hay almanaques/ para el corazón

la verdá que es bárbaro vivir
la verdá que sirve
la verdá que sí

los veteranos/ engolan la voz
hablan del Victoria/ y de un murallón
los nenes rompen/ con la tradición
salen en la murga/ curten rocanrol

algo permanece
y algo cambió
y Montevideo
los mira a los dos
y los va vistiendo
lentamente
de mentira y de pasión
un barrio loco bajo la piel
nos quiere ver
amar y ser la rebeldía
mágica canción
atrevida flor de las avenidas
antigua emoción troupe corazón
la verdá que sí

flamea en la noche
llamando a la trup

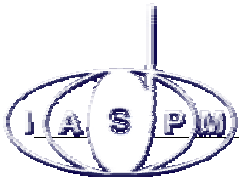
las manos vuelan/ por el diapasón
hablan del Victoria/ engolan la voz
los personajes/ ven de nuevo el sol
salen en la murga/ curten rocanrol

algo permanece
y algo cambió
un país entero
los mira a los dos
y los va vistiendo
lentamente
de mentira y de pasión

un barrio loco...

No te creas (Jorge Drexler)

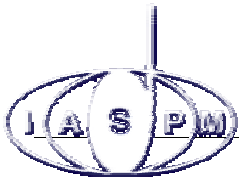
Salgo a la rambla de Malvín
a respirar de tus amores



y en la terraza sobre el mar
igual sigo tu sonrisa
en las aguas de colores
bajo penando y sin hablar
a darme un golpe de horizonte
con el pampero en el costado
me calzo el auricular
y que Lennon me dé el norte
(no te creas que vine hasta aquí por consuelo)
(no te creas que vine hasta aquí por vos)
bajo a la rambla de Malvín
a sus rodeos femeninos
y en su regazo sobre el mar
yo descubro lo que puedo
y el resto me lo imagino.

Bibliografía

- Alfaro, Milita. 1987.
Jaime Roos. El sonido de la calle. Montevideo: Trilce.
- Appadurai, Arjun. 1996.
Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. 1981.
The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press.
- Bonaldi, Jorge. 2000.
Entrevista de Ernesto Donas y Denise Milstein. Montevideo, 8 de junio.
- Ciarlo, Gastón. 2000.
"Milonga Realista". Página de Internet, <http://www.deluruguay.net>.
- Gillespie, Charles Guy. 1991.
Negotiating Democracy: Politicians and Generals in Uruguay. Cambridge: Cambridge University Press.
- González, Luis E. 1991.
Political Structures and Democracy in Uruguay. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- González, Luis E. 1985.
"Transición y Restauración Democrática". En Charles Gillespie (comp.) et al. *Uruguay y la democracia, Tomo III*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Hall, Stuart. 1981.
"Notes on Deconstructing the Popular". En Robert Samuel (ed.). *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge and K. Paul.



- Klísich, Esteban. 2000.
Entrevista de Ernesto Donas y Denise Milstein. Montevideo, 16 de Mayo.
- Masliáh, Leo. 1987.
"La música popular. Censura y represión". En Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Numa Moraes, Héctor. 2000.
Entrevista de Ernesto Donas y Denise Milstein. Montevideo, 9 de agosto.
- Viglietti, Daniel. 2002.
"La fragilidad de la canción". Entrevista de Andrés Torrón. *La República*, edición digital del 14 de abril. Página de Internet, <http://www.diariolarepublica.com>
- Williams, Raymond. 1991.
"Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory". En Chandra Mukerji y Michael Schudson (eds.). *Rethinking Popular Culture: Two Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press.

Discografía

- Bonaldi, Jorge y Luis Trochón. 1999.
Averiguaciones/ De canto, puño y letra. Colección 30 años de Música Popular Uruguaya, Posdata/Ayúí N° 8.
- Carbajal, José. 1970.
Octubre. Orfeo, ULP 90545.
- Drexler, Jorge. 1994. *Radar*.
Ayúí A/E137CD.
- Lazaroff, Jorge. 1999 [1977/79/81/83/85/93].
Éxitos de nunca. Colección 30 años de Música Popular Uruguaya, Posdata/Ayúí N° 7.
- Ubal, Mauricio. 1995.
Colibrí. Ayúí A/E 150.