

Sosteniendo la pared: afiches de la música popular uruguaya en dictadura.

Mateo Magnone¹

Resumen

“Sosteniendo la pared” fue el título de una exposición sobre afiches – coordinada por Mateo Magnone y montada entre los años 2013 y 2014- de conciertos de música popular uruguaya durante la última dictadura cívico-militar (1973-1985). La situación socio-política de esos años dio pie a variadísimas respuestas que tuvieron al arte como herramienta fundamental, un alto nivel creativo y esbozos de masividad. La idea de este proyecto fue mostrar y revivir algunos de esos momentos, a través de 40 afiches, hechos por dibujantes, diseñadores o los propios músicos, con pocos recursos (económicos y técnicos), mucha valentía y un riesgo enorme, ya que se trató de actividades “poco gratas” para las autoridades del momento. El riesgo, fue incluso, a perder la vida, sobre todo para quienes pegatineaban los afiches en las calles. Activar la memoria, pensarse en colectivo, recuperar material y símbolos que formaron parte de la historia de estadios, teatros, clubes, plazas, sindicatos, cooperativas, etc. fueron los objetivos esenciales de esta muestra. El trabajo fue conceptualizado a través de ciertos elementos como: la censura de artistas y canciones, la subversión del lenguaje para eludir dicha censura (metáforas, alegorías), el trabajo de los diseñadores, organizadores, medios de comunicación, entre otros puntos.

¹ Montevideo, 1986. Conductor del programa “El germinador” (Emisora del Sur, Radiodifusión Nacional del Uruguay). Autor del libro “Uruguayos cantores”, sobre el fútbol en la música popular uruguaya. Coordinador de la exposición de afiches “Sosteniendo la pared”.

Sosteniendo la pared: afiches de la música popular uruguaya en dictadura.

“Sosteniendo la pared” fue el título de una exposición sobre afiches de conciertos de música popular uruguaya durante la última dictadura cívico-militar (1973-1985). Fueron 40 los afiches expuestos, seleccionados entre más de 200, obtenidos desde diversos orígenes: archivos personales de músicos, comunicadores, organizadores y público asistente; archivos de instituciones culturales, sindicatos, bibliotecas y museos. Los criterios de la selección del material a exponer fueron, también, diversos: **autenticidad** –los 40 expuestos se presentaron en su formato original, tal cual fueron impresos, por lo tanto se trata de objetos con 30 o 40 años de vida, con sus respectivos deterioro, texturas, olores y sobrevivencias-, **momento histórico** –si bien la constante represión orgánica hacia la sociedad uruguaya comenzó años antes del golpe de Estado de 1973 (Medidas prontas de seguridad, persecución y proscripción política, persecución sindical, asesinato de estudiantes, censura a medios y artistas), los afiches abarcan el período cívico-militar de 1973-1985, donde el concepto “dictadura” dejó de ser difuso y se instaló y donde nació, y se desarrolló, una música de oposición al poder despótico-, **territorialidad** –sabiendo la importancia que tuvieron los músicos exiliados a la hora de denunciar lo que ocurría en el país, a través de conciertos en varios puntos del mundo, para la exposición fueron consideradas las manifestaciones musicales ejecutadas en suelo uruguayo, o sea, bajo la ley uruguaya imperante-, **diversidad artística** –destacándose algunos grupos y solistas, fueron cientos los músicos populares que se subieron a escenarios durante este período, lo que forjó una potente generación de cancionistas. En la exposición, se intentó darle lugar a la mayoría, teniendo especial consideración en los festivales y encuentros, donde se presentaba una gran cantidad de artistas, de diversas áreas musicales-, **diversidad locativa** –entre los 40 afiches, son disímiles los espacios referidos: cooperativas de viviendas, clubes de barrio, fábricas, sindicatos, teatros, cines, estadios de básquetbol o fútbol, etc.-

En cuanto al formato de instalación, hubo dos premisas fundamentales: la primera fue intentar comunicar, de la manera más fidedigna posible, el mensaje original de cada afiche, para que el visitante de la muestra pudiese trasladarse en el tiempo. La segunda fue, considerando el valor simbólico-afectivo y la fragilidad de los materiales a exponer, generarles una protección adecuada, pensando principalmente, en las exposiciones al aire libre. Por lo tanto, cada uno de los 40 afiches estuvo resguardado entre dos placas de acrílico. Cada acrílico trasero fue pegado –con un taco de madera como intermediario- a planchas de madera “mdf” que sostendrían los afiches y jugarían a ser “la pared”. Para generar esa pared, ese fondo, las planchas de “mdf” fueron cubiertas por trozos de afiches de calle (de la actualidad), que a su vez fueron pintados con protector de madera para generar uniformidad. Cada plancha fue colgada, sosteniendo uno o dos afiches, dependiendo el tamaño de los mismos. Al lado de cada afiche, un texto informaba sobre sus principales características.

La inauguración oficial de “Sosteniendo la pared”, se realizó en el Museo de la Memoria de Montevideo, en setiembre de 2013. Posteriormente (2013-2014), por lo general es un formato más pequeño, se instaló en la Facultad de Arquitectura, en el Centro Cultural Carlos Brussa (local del Sindicato Uruguayo de Actores), en la Cinemateca Uruguay, en la Biblioteca Popular “José Enrique Rodó” (Juan Lacaze, Colonia) y en la Casa de la Cultura de Rosario (Rosario, Colonia).

El título utilizado para la exposición de afiches remite al disco del grupo Rumbo, “Sosteniendo la pared” del año 1982, y contó con el aval del músico Mauricio Ubal, integrante de Rumbo, compositor fundamental en los últimos 40 años y creador de dicha frase.

Objetivos:

La intención de este proyecto fue mostrar y revivir una etapa de profunda creatividad en la historia socio-cultural del Uruguay, a través de afiches hechos por dibujantes, diseñadores o los propios músicos, con pocos recursos (económicos y técnicos), mucha valentía y un riesgo enorme, ya que se trató de actividades “poco gratas” para las autoridades del momento. El riesgo, fue incluso, a perder la vida, sobre todo para quienes pegatineaban los afiches en las calles. Activar la memoria, pensarse en colectivo, recuperar material y símbolos que formaron parte del relato de estadios, teatros, clubes, plazas, sindicatos, cooperativas, etc. Consideramos de vital importancia contar estas historias; creemos necesario que las generaciones que no vivieron esta época la conozcan, principalmente para entender cómo en un momento con tanta adversidad establecida, pudo germinar un movimiento que hasta el día de hoy tiene reminiscencias, a través de algo tan poderoso como es la canción. Es que muchas de las canciones que fueron compuestas durante estos años, son parte del archivo que representa el imaginario popular de nuestra sociedad.

Contexto: Exilio de una generación y nacimiento de otra.

Los años 60 forjaron un movimiento muy poderoso de la canción popular en el Uruguay, de la mano de Los Olimareños, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Héctor Numa Moraes, Anibal Sampayo, José Carbajal “El Sabalero”, etc., quienes, instalada la dictadura, debieron exiliarse por razones políticas. Inspirada en estos “faros”, surgió una nueva camada de artistas, que “sosteniendo la pared” continuaron y renovaron las líneas más puras de la canción uruguaya: Los que iban Cantando (Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Jorge Dipólito y Carlos Da Silveira), Carlos “Pájaro” Canzani, Jaime Roos, el grupo Rumbo, Montresvideo (con un jovencísimo Fernando Cabrera), Canciones para no dormir la siesta, Leo Maslíah, Carlos Benavidez, Falta y Resto, La Reina de la Teja y muchos más. Estos artistas fueron parte de espectáculos insignia, como el debut de Los que iban Cantando en el Teatro Shakespeare & Co., los festivales

“mounstros” en el Palacio Peñarol, Club Atenas, Club Trouville, etc., las maratónicas jornadas en clubes y cooperativas, el estreno de “A redoblar” en la actividad realizada por los estudiantes de Veterinaria, el concierto por los Derechos del Niño co-organizado por Canciones para no dormir la siesta y UNICEF, entre otros tantos momentos cumbres. El musicólogo Guilherme de Alencar Pinto se refiere a la época que toma los años de dictadura, como la más gloriosa y fermental de la música popular uruguaya:

“No sé si hay razones lógicas. Considero que ese fue el período en el cual, la música popular uruguaya fue más radicalmente original, más refinada y, además, donde se generó un fenómeno quizás único en el mundo, de una música muy politizada, que ‘cazaba’ la canción política con la experimentación. Es decir, en lugar de utilizar un criterio festivo de la canción política, buscando el ‘una que sepamos todos’”. (Magnone, 2013)

En ese contexto, nace lo que él da a entender como una corriente musical opuesta, principalmente desde un enfoque estético:

“Existió con mucha fuerza una corriente que pensaba que, una música de oposición tenía que ser musicalmente de oposición, es decir, tenía que ser radicalmente distinta a lo que la mayor parte de la gente estaba acostumbrada. Y por distintos factores, por cómo se dio la dinámica de lo que se reprimía, se prohibía y se permitía hacer, ocurrió que esa música encontró un espacio y captó la atención de un público que normalmente no llegaba a escucharla. Que grupo como Los que iban cantando, solistas como Leo Masláh, Rubén Olivera, Fernando Cabrera con sus grupos, se presentaran ante una masa de gente regularmente no es un fenómeno común, pensando en el tipo de música que hacían. Esto, sin hablar de gente que no estaba específicamente en esa movida, pero estaba haciendo música también y posiblemente en su auge, como fue el caso de Eduardo Mateo”. (Magnone, 2013)

Claro está que la dictadura le generó un daño enorme a la sociedad uruguaya, irreversible, pero vale jugar a preguntarse qué hubiese sucedido con esta joven camada de creadores en un marco democrático. ¿El fenómeno hubiese existido igual? La preparación de los músicos existía. En cualquier caso, la dictadura los tomó muy bien parados. Uruguay es un país con excelentes condiciones para generar una música popular tal como se dio a mediados del siglo XX. Es decir, es un país con una fuerte clase media, y la música popular está muy fuertemente vinculada a ésta. Es un país con un nivel muy alto de educación y que tiene mucha facilidad para absorber mucha cultura musical, pero también tiene un montón de manifestaciones de géneros, cada uno con perfil muy propio. A pesar que de alguna manera la música uruguaya fue “descabezada”, los más jóvenes -que no tenían la relevancia como para ser borrados por la dictadura, en ese momento- tenían algo muy sólido y fuerte donde construir. En ese caso, el “descabezamiento” terminó siendo una fortaleza.

Concepto de “música popular uruguaya”:

En su libro “Música popular uruguaya” -1973 – 1982, un fenómeno de comunicación alternativa- el periodista Carlos Martins intenta elaborar un concepto que defina las áreas y líneas musicales y discursivas que forman la música popular uruguaya:

“Desde Bartolomé Hidalgo a nuestros días, el canto popular de este país ha definido su estilo: es el cantar con fundamento en problemas que todos sentimos. Precisamente, en el cantar con fundamento está la esencia real que ha agrupado a intérpretes de tan diferentes raíces musicales. Y el cantar con fundamento no supuso –como tampoco supone ahora- el hacer de cada canción un panfleto, sino que si bien la problemática social fue el hilo de varias letras, la mayoría de ellas le cantaron al diario vivir, al hombre en su entorno, a la amistad, al amor. Simplemente se buscó, a través de la calidad de los textos que la canción fuera algo más que un mero entretenimiento, y pasara a ser un testimonio de nuestro pueblo, de nuestra tierra, de nuestra gente”.
(Martins, 1986:15)

En cuanto al origen de la expresión, existe una interesante referencia del cantor y compositor Jaime Roos, respondiendo a la pregunta del periodista Carlos Magnone sobre lo que había querido decir cuando afirmó que se consideraba un músico que estaba con el pueblo:

“Hay gente que maneja el lenguaje del pueblo, que le canta al pueblo sus impresiones para ver lo que el pueblo opina. Lo que le estoy diciendo es en realidad la definición que me hizo, hace un mes, El Sabalero sobre Canto Popular. Le pregunté si sabía lo que era, ya que el nombre surgió de un disco suyo que se llama “Canto Popular”. El Sabalero me dijo lo siguiente: nosotros quisimos diferenciar el folclore uruguayo del argentino. Si decíamos que hacíamos folclore la gente quería que sonáramos como Los Fronterizos y por otro lado estábamos utilizando el lenguaje del pueblo pero no tanto a nivel telúrico, sino haciendo el folclore en ese momento”. (Magnone, 1984).

Censura y subversión del lenguaje:

En los años previos al golpe de Estado, habían sucedido hechos vinculados a la censura de músicos populares. Algunos ejemplos: en 1972, la cantante argentina Mercedes Sosa, luego de actuar en territorio uruguayo fue expulsada, con la prohibición de volver (lo haría recién en 1984). Ese mismo año, Daniel Viglietti fue detenido. Sobre este suceso, Leo Maslíah hizo referencia en uno de los pocos abordajes que se han realizado, sobre la censura a los músicos en el Uruguay de la dictadura:

“Esta detención fue el primer paso de una sutil maniobra política tendiente a combatir el creciente desprestigio que el gobierno ganaba a cambio de su creciente colección de presos políticos, estudiantes asesinados y sistemas de tortura.

Junto con la detención de Viglietti se provocó una ola de rumores sobre malos tratos que él habría recibido: por una parte se corría la voz de que le habían roto los dedos, por otro que le habían cortado las manos, y cosas por el estilo. Semanas después llevaban a Viglietti frente a las cámaras de televisión para mostrar que sus manos estaban intactas. Afortunadamente su boca también lo estaba, y a las preguntas que le hicieron en la ocasión logró contestar destacando que el trato recibido por él de parte de la policía no había sido necesariamente el mismo que el recibido por otros detenidos políticos”. (Masliah, 1986)

Casi un año y medio después de consumado el golpe, el dúo del departamento de Treinta y Tres, “Los Olimareños” (José “Pepe” Guerra y Braulio López), tuvieron el “honor” de recibir un decreto por parte del Poder Ejecutivo –único de estas características-, en el que se les prohibía actuar en Uruguay. Tuvieron que firmar una notificación:

“En la ciudad de Montevideo, a los treinta días del mes de noviembre de mil novecientos setenta y cuatro, en el local del Departamento N° 2 de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia, en nuestros carácter de representantes e integrantes del conjunto “Los Olimareños” nos notificamos que por así haberlo dispuesto el Poder Ejecutivo, a partir de la fecha se nos está prohibido todo tipo de actuaciones de dicho conjunto dentro del Territorio Nacional”.

Con algunas excepciones -como la del decreto referido- ya instalados en el poder, los militares no mostraron demasiado apuro en ocuparse de la música popular. Iniciaron un proceso muy gradual de prohibiciones; algunas sólo consistían en un llamado telefónico a emisoras de radio y disquerías, informando que no se podían difundir o vender discos de tal o cual intérprete, o que difundir las canciones de tal otro corría a entera responsabilidad de la radio. Otras veces llegaba a las radios una notificación escrita de la policía, pero siempre proveniente de oficinas o departamentos subalternos que estaban lejos de ser los auténticos hornos donde se cocinaban tales medidas. Así se fue construyendo una larga lista de músicos prohibidos, sin que esto fuera acompañado por un pronunciamiento público oficial sobre las prohibiciones. El empecinamiento en mostrar como “cívico-militar” al gobierno frente al mundo y frente a la gente menos lúcida del propio país envolvía a estos actos de censura en una cierta timidez, un resquemor en decir claramente qué estaba permitido hacer y qué no en materia de música.

La ejecución de medidas prohibitivas se focalizó en autores e intérpretes, pero también en la concepción de reunión, más aún cuando esta significaba la realización de actos sociales o culturales, con especial ojo en lugares simbólicos de ciertos sectores de la población, críticos u opuestos al régimen:

“En teatros o clubes de barrio y escenarios de cooperativas de vivienda se hacía sentir más la turbia disposición que prohibía reuniones de más de cuatro personas sin la autorización policial correspondiente. En muchos lugares llegaron a realizarse espectáculos sin cumplir con ese trámite, y a veces recibiendo posteriormente los

organizadores citaciones de la policía para dar explicaciones sobre esa licencia cívica. Pero en general el permiso se pedía, y era un trámite principalmente dirigido a no permitir la participación, en estas actividades, de personas fichadas por haber pertenecido a organizaciones de izquierda. Esto preocupaba más a la policía, en este nivel, que las cosas que pudieran decirse en textos de canciones, obras de teatro, etc. Aunque este último aspecto, como ya vimos, no le era completamente indiferente”. (Masliah, 1986)

Salvo para los espectáculos de Carnaval, donde funcionaba una comisión específica de control y prohibición de textos (de palabras, de imágenes), el criterio utilizado por los mandamases era irregular y efectuado por impulsos casi individuales, dependiendo su sentir, dependiendo el día: el criterio era que no había criterio, algo que no por desprolijo era ineficaz, ya que de esa forma el desconcierto de los artistas era absoluto. Un día le prohibían a uno de los integrantes del dúo Larbanois-Carrero a tocar (habitualmente a Eduardo Larbanois). Esto hacía que Mario Carrero tocase solo, o que fuera acompañado, improvisadamente, por algún colega solitario presente en el lugar. Lo mismo pasaba con el trío “Montresvideo”, que generalmente tenía a Daniel Magnone imposibilitado de tocar, por lo tanto el trío debía ejecutar las canciones a dúo (Fernando Cabrera y Gustavo Martínez). Durante la censura se dieron algunas situaciones tragicómicas: en una jornada en el departamento de Rivera, el músico Gastón “Dino” Ciarlo fue impedido de subirse a tocar, minutos antes de su actuación. Al organizador del concierto, el comunicador y productor Eliseo Piedra, no se le ocurrió mejor idea que colocar un tocadiscos en el escenario del teatro, con un disco de Dino sonando. Entre surco y surco, el público aplaudía y “Dino” saludaba, desde la platea. Más allá de la peculiar forma, el acto simbólico de tener al cantautor con sus canciones, junto a la gente, se concretó. Más ilustrativo de la falta de criterio y cintura fue el llamado de atención al músico Carlos Molina. Los artistas debían presentar los textos a interpretar, con varias copias, a la seccional de comisaría correspondiente al lugar de actuación. En algún rincón del país, Carlos Molina actuó e inmediatamente fue detenido. Al preguntar las razones, un comisario le dijo que no había presentado las letras, desconociendo (o no) que Molina no podía presentar letras previamente, ya que era payador.

De Alencar Pinto hacía hincapié a la construcción de un repertorio que “cazaba” la canción política con la experimentación. La prohibición de referirse a temas que cuestionaran o incomodaran al gobierno, hizo necesario el ejercicio de repensar el lenguaje, directamente subvertirlo. Fue así que varios exponentes de esta generación compusieron canciones en base a metáforas o alegorías sobre la libertad, la democracia, las manifestaciones colectivas, el exilio, la opresión, entre otros términos “impropios”. De esta forma –la mayoría de las veces-, las canciones eludían la censura y podían presentarse en vivo, ante públicos más sensibles y aptos intelectualmente (que aquellos formados por una educación militar) que recibían y abrazaban los textos.

El ejemplo de Fernando Cabrera:

Durante la existencia de su primer grupo, llamado “Montresvideo” (1979-81), Fernando Cabrera compuso por lo menos dos canciones que fueron en esta línea: “Desbordando barrios” y “Estás acabado, Joe”. Ambas fueron grabadas, posteriormente, por el segundo grupo de Cabrera, “Baldío” (1983).

DESBORDANDO BARRIOS:

Ta resuelto el nombre para el baile
Asociación Amigos de lo Marginal
Ya están todas las tarjetas listas
En nuestra fiesta quiero a todos ver
bailar

*El desplazado puede estar
El desclasado puede ir
El que ha olvidado ya su propia voz, su
dolor*

Todos los que estaban a un lado
Se hicieron eco de nuestra proposición
Olvidados o ignorados hombres
Hacen su entrada en un bullicioso alud
Viejos taxis despegan humeantes
Dejando cada vez más lleno nuestro
club

*Juntémonos a disfrutar
En una fiesta marginal
A disfrutar del lazo que nos u, que nos
une*

A primera vista es un texto festivo –la música acompaña esta idea-, con un baile como marco y el argumento que participen todos quienes puedan. Pero en esta “Asociación”, que nace por fuera de lo establecido, faltan personas, “los ausentes” o, directamente, los muertos. Pero se suman o sumarán, y seguirán “viviendo”, porque las ideas no mueren nunca.

ESTÁS ACABADO, JOE.

Ya lo creo que estás arruinado, Joe,
ya lo creo y tú lo sabes,
siempre fuiste un hombre de cuidado,
Joe,
siempre fuiste un chico duro.

Tuvimos que salir a la calle
Porque a las diez ya nadie entraba en el
local
Y se fueron desbordando cuadras
A cada rato iban llegando más y más
Y se fueron desbordando barrios
Nuestra fiestita era una fiesta popular
Fue una gran sorpresa para todos
Sentir tan ensanchada nuestra sociedad

*Había un grito por gritar
Había un río por reír
Había un sábado por asaltar, por bailar*

Lentamente fuimos comprobando
Que los ausentes se reducen más y más
Y que afuera van quedando pocos
Son muchos menos que los que estamos
acá
Qué haremos si acaso sucede
Que los finados aburridos de morir
Tomando conciencia de su estado
Reniegan de estar impedidos de vivir

*Hasta los muertos bailarán
Todos los muertos volverán
Y gritarán tamos de vuelta acá, ja ja ja*

Entiéndelo Joe,
los años no han corrido en vano.

Antes eras el dueño del pueblo, Joe,
tu pistola y tú lo saben,
nos volaste la tapa del seso, Joe,
cada vez que lo quisiste.

A un lado, Joe,
los años no han corrido en vano.

Eras grande entre los poderosos, Joe,
ellos te dieron las alas,
pero todos los ciclos se cumplen, Joe,
ya no somos unos niños.

Aguarda Joe,
los años no han corrido en vano.

Hicimos una poca de fuerza, Joe,
todos juntos a un tiempo,
hoy juntamos nuestras cobardías, Joe,
y jalamos de la sogá.

Tú lo quisiste,
los años no han corrido en vano.

Todos te estamos viendo en la horca,
Joe,
nadie habló de represalias,

simplemente los ciclos se cumplen, Joe,
siempre fuiste un chico duro.

Descuida Joe,
los años no han corrido en vano.

Andando Joe,
los años no han corrido en vano.

Largo Joe,
los años no han corrido en vano.

Chispas! Joe,
los años no han corrido en vano.

Entiéndelo Joe,
y no te echaremos de menos.

Aquí, con una música beatlera, Cabrera se dirige a los militares: “*Quería decir que los verdugos también caen. Y que un montón de cobardes, si se juntan, pueden convertirse en fuertes*”. (Migdal, 1992:26) El título remite a los viejos westerns norteamericanos, elección que pretendía poner la canción en un marco de fantasía, lejano a una posible censura.

Uno de los vasos comunicantes usuales, en la música uruguaya, para generar metáforas, es el fútbol. Durante los años oscuros, hubo varios ejemplos, abordados en el libro “Uruguayos cantores”. Incluso, el director de la murga “Falta y Resto”, Raúl Castro, escribió un texto refiriéndose al proceso de trabajo creativo en la música popular, a través de una dialéctica netamente futbolera. Un extracto dice:

“El problema de la creación artística es un problema de puentes. Los tipos que se meten a estudiar composición literaria, musical, coreográfica, plástica, o cualquier otra, tendrían que estudiar primero ingeniería, o por lo menos saber algo de abismos, mares y tierra firme. En este cuadro de fútbol que es el espectro de la música hay una cantidad de jugadores que dominan muy bien la técnica de los puentes y saben llevar la pelota desde el área de ellos hasta la meta del contrario de la manera más práctica posible. Pero resulta que en el fútbol como en la música, por ser los dos diferentes maneras de expresión artística, no siempre el resultado está emparentado con el jugar bien y el gustarle a la tribuna. No siempre rinde igual a los efectos del tanteador un volante de destrucción que un entrealeta driblador y creativo. No son los goleros y los centrehalfs las estrellas del cuadro sino que muchas veces las palmas se las lleva solo el que la mete adentro. Pero a la hora de hacer el cuadro, es tan importante uno como otro, tan

importante el principio como el fin de la jugada, tan importante el pilar como la pintura del puente. Este cuadro nuestro en el que la mayoría de los atacantes de vanguardia juegan por la izquierda, ha poblado estos años el mediocampo de valores jóvenes verdaderamente prometedores, buenos constructores de puentes. Claro que al venir algunas estrellas que estaban en el exterior, es importante su inserción de experiencia y acidez en este equipo a veces demasiado impulsivo, pero es importante también saber que a veces las distancias nos hacen sobrevalorar determinados hechos. Me remito a la triste experiencia de la selección que fue al Mundial del 74 en Alemania, con un montón de repatriados que no entraron ni en el mercado. Allí sí que hicimos o quisimos hacer un puente que nos llevó al vacío. Por supuesto que además existen un montón de muchachos en el barrio que quisieran ser grandes figuras del balompié, pero que lamentablemente no pasan de los picados del empedrado, y si algún día consiguen jugar de suplentes en la tercera de Huracán, de River o de Fénix, quedará esa anécdota en su vida como un aditivo a las ocho horas de jornada diaria que terminan cumpliendo en alguna oficina pública o en una fábrica. Porque lamentablemente en este asunto de los puentes hay quien está más capacitado que nosotros para saber cómo es eso de soportar el peso o de conocer la resistencia de los materiales. Y no es cosa de que mañana pensemos que el puente quedó fenómeno y se rompa cuando pase la primera persona caminando”. (Castro, 1985)

Un ejemplo claro de metáfora futbolera es la canción “Ya no quedan centrojás” (LP “Sosteniendo la pared”, 1982), composición de Migue López para el grupo Rumbo:

Nadie para la pelota,
 todos corren, todos corren.
 Ya no quedan centrojás
 en el cuadro ganador.

Ya no paran la pelota
 como antes, como antes.
 Nadie piensa, todos corren,
 en el cuadro ganador.

La globa abajo del pie,
 levantando la cabeza,
 mirando a los compañeros
 que se van a colocar.

Si ya nadie juega así,
 la culpa de quién será.
 Jugando peor que ahora,
 difícil volver a estar.

Nadie para la pelota,
 todos corren, todos corren.
 Ya no quedan centrojás
 en el cuadro ganador.

Ya no paran la pelota
 como antes, como antes.
 Nadie piensa, todos corren,
 en el cuadro ganador.

Ahora tienen que saber
 portarse bien en la cancha.
 A los señores de negro,
 aprender a obedecer

Amarilla y colorada,
 tarjetas y banderines.
 Los dueños de la justicia
 siempre cobrarán muy bien.

Ya no paran la pelota
 como antes, como antes.
 Ya no quedan centrojás
 en el cuadro ganador.

Los que juegan destruyendo,
 siempre tienen un lugar.
 Y los que juegan pensando,

son carne de exportación.

Por eso, triste costumbre
la de nuestros jugadores,
que muchos de los mejores
están en el exterior.

Nadie para la pelota,
todos corren, todos corren.
Ya no quedan centrojás
en el cuadro ganador.

Ya no paran la pelota
como antes, como antes.
Nadie piensa, todos corren,
en el cuadro ganador.

La camiseta celeste,
que todos dicen querer,
algunos más, otros menos,
depende del interés.

Del interés de la gente
que ya no le hagan más daño,
que tantos años de engaño
se terminen de una vez.

Nadie para la pelota,
todos corren, todos corren.
Ya no quedan centrojás
en el cuadro ganador.

Ya no paran la pelota
como antes, como antes.
Nadie piensa, todos corren,
en el cuadro ganador.

Ya no quedan centrojás
en el cuadro ganador
Ya no quedan centrojás...

El 4 de julio de 1981, Jaime Roos presentaría “Aquello”, su tercer LP, en el Palacio Peñarol. Los integrantes de Rumbo integraban la lista de invitados. Al respecto, recuerda Miguel López: *“Íbamos a cantar ‘Los Olímpicos’. Estábamos muy entusiasmados, por lo que nos gustaba la canción y porque había salido muy bien en los ensayos. Pero un día antes del concierto, la prohibieron... Entonces me quedó la espina de cantar una canción con un poco de ese lenguaje paralelo, utilizando imágenes futboleras. Al año siguiente me saqué la espina con ‘Ya no quedan centrojás’”*. En sintonía con “Los Olímpicos”, la composición de López y Ubal transita el formato clásico de cuplé murguero, con la participación de solistas que introducen las temáticas en las cuartetos, para que el coro remate y se instale en el estribillo. En cuanto al texto, el cuestionamiento que recorre la canción de inicio a fin, bien puede estar dirigido al estado del fútbol uruguayo en 1982, año de composición: En los primeros días del año anterior, la selección había conquistado la Copa de Oro, pero, a los pocos meses, ese mismo “cuadro ganador” no pudo clasificar al mundial de España, tras perder con Perú en Montevideo y empatar en Lima. De esta manera se concretaba la segunda eliminación consecutiva, ya que lo mismo había sucedido en las clasificatorias para el mundial de Argentina 1978. Este panorama daba un buen marco como para cuestionar al fútbol doméstico con bastante propiedad, más allá que los clubes grandes se desmarcaran de esa chatura siendo campeones de América y de Mundo: Nacional en 1980 y Peñarol en el corriente 1982. Sin embargo, ese marco futbolístico sirvió de excusa para cuestionar la situación política, a través de la metáfora o “ese lenguaje paralelo”, como comentaba López. El “cuadro ganador” era la dictadura: *“‘Nadie para la pelota, todos corren, todos corren’”, se refería a que ya nadie se hacía cargo de lo que había sucedido. Por eso ‘ya no quedan centrojás en el cuadro ganador’. Más allá*

que, después del plebiscito, el 'Goyo' Álvarez se había 'puesto el brazalete'; pero daba la sensación que a la dictadura le quedaba poco". (Magnone, 2016)

En 1988, ya en democracia, Jorge "Choncho" Lazaroff compuso la canción "Pelota al medio", una de las referencias más destacadas en el ejercicio de la metáfora futbolera llevada al texto:

Vamo' arriba con fe pa'l segundo tiempo.

Qué mal que estamos jugando, no se puede creer.

Aquel loco, aquel del pelo cortito, nos baboseó, nos metió pechera, así que leña con él.

Vamos perdiendo eso nos pasa por ser giles, por salir a buscar empates, no podía ser.

Hay que salir de vuelta, a meter, a arrancar con fuerza, a morder, a barrer, al rincón de las arañas o a la "B"

Qué sucios, mamita, qué sucios que son ponen la plancha en el pecho y en el corazón, y viste el juez, el juez tira para ellos, el juez no tiene vergüenza, no les cobra nada está muerto de miedo.

Y siguen siendo los dueños de la pelota, y pensar que son sólo unos patricas, con súper entrenamiento, así que vamo' este segundo tiempo, que tal vez ya sea el tercero o el cuarto, o el sexto no importa, mil veces, pelota al medio.

Al túnel muchachos, al túnel del tiempo,

adentro muchachos, metiendo y metiendo.

Al túnel muchachos, vamo' a sorprender, de punta y para arriba y escuchen bien:

¡Hay que inflar la red!

Que el viento está soplando y nos viene bien pa' romper la red, pa' romper la red.

Recitado:

Vamo' arriba, vamo' arriba con todo vamo' arriba con todo pa'l enfrentamiento

ábranse, ábranse por favor, júntense tuya y mía, tuya y mía mi amor, tuya y mía.

La pelota en el piso, la pelota volando, achicando la cancha, agrandando, agrandando

por la misma, siempre por la misma, y cambiando, y cambiando.

Entrealá, jugala, pisala, amasala, tocala, mostrala, pensala...

La cabeza levantala, la mirada siempre allá, y vos golero, guambia que cae mojada, centrofóbal no haga pavada, muéstrele su calidad.

Mirá el puntero, mirá, con una pierna quebrada, va a jugar igual, y no pasa nada, aunque lo marca Superman.

Hay que ganar y ganar o ganar, porque es nuestra el alma del Uruguay, heredera del diablo de Maracaná.

Al túnel muchachos, al túnel del tiempo,

adentro muchachos, metiendo y metiendo.

Al túnel muchachos, no hay más pa' perder,

que el viento está soplando y nos viene bien
pa' romper la red.
De punta y para arriba, y escuchen bien
Transmite Solé,
de punta y para arriba, qué bien,
va a jugar Gardel,
de punta y para arriba, qué bien,
va a sonar Pelé,
de punta y para arriba, qué bien,
juega Tacuabé

de punta y para arriba, qué bien,
Capitán Don José,
de punta y para arriba, qué bien,
Ahí va a entrar Andrés
a romper la red,
a romper la red...

Para los carnavales de 1988 y 1989, Lazaroff había compuesto las músicas de dos cuplés para la murga Falta y Resto, dirigida por Raúl Castro y de la cual había sido hacedor indirecto en su fundación, a fines de 1980. Los cuplés en cuestión fueron “La gente” (1988) y “Pepe Revolución” (1989), con textos de Castro e interpretados mágicamente por Pablo “Pinocho” Routin. La significancia del aporte es enorme hasta en términos de competencia, visto y considerando que ambos cuplés fueron distinguidos como los mejores de cada año y que la murga ganó sus únicos dos títulos en el concurso de Carnaval. De su vínculo con la Falta en esta etapa, nace la canción “Pelota al medio”, porque además del aporte compositivo, el Choncho solía acompañar a la murga a los barrios. *“Si mal no recuerdo esa canción nació en el tablado de La Hora -creo haber leído en algún momento-, en uno de los mostradores, donde se vendían chorizos, mientras él miraba a Falta y Resto”,* recuerda Routin. En una entrevista inédita de Daniel Viglietti, citada en el libro en “Detrás de las voces”, Lazaroff se refería al espíritu del nacimiento: *“(…)musicalmente y, digamos, emotivamente, la detonación (no sé si se puede decir así) de ese tema fue Falta y Resto y los momentos que viví con ellos arriba del camión y ensayando y viviendo que se allegaba el momento y que iban a ganar, que estaba ahí la cosa, después de tanto tiempo que merecían haber ganado ya otros carnavales, que se venía eso, ¿no? Y fue como un... No sé, la canción tiene mucha fe, mucha esperanza y es una cosa que se da mucho en Falta y Resto, es un ambiente muy cálido, muy solidario, de mucha amistad y de mucha emoción, ¿no? Y entonces ese tema -más allá de la letra que es otra cosa, que es un ‘Pelota al medio’ en general, sobre el país y sobre mí mismo, ¿no? – lo que refleja el tema, emotivamente, es ese ambiente, el ambiente de la Falta y, ya digo, del camión y del mostrador, ¿no?”.* Eran tiempos de mucha tensión, con la democracia reincorporándose, bajo la ley de caducidad rigiendo desde fines de 1986 y una campaña de recolección de firmas en marcha, con el objetivo de derogarla a través de un referéndum. A su vez, los artistas populares intentaban comprenderse a sí mismos en ese estado de situación, buscando definir su lugar en la sociedad, luego de, en buena medida, haber combatido el régimen militar desde sus creaciones. Sobre esto, comenta Raúl Castro: *“El Choncho consideraba –lo discutíamos mucho- que se había desviado el objetivo primario que había cuando se empezó a luchar contra la dictadura. El ‘Vamo’ arriba’ del comienzo es un intento de sacudir, de decir ‘miren que no estamos muy bien’, sobre todo en dirección a la interna de la música popular. Era una crítica para la realidad del afuera, pero con más fuerza aún para adentro”.* Quiso el destino que fuera la última canción que tocara en vivo, precisamente en un acto por la derogación de la ley de caducidad, el “Recital verde”, el 2 de febrero de 1989, en el Estadio Centenario. Incluso, Falta y Resto utilizó buena parte del tema –música y texto- en el final de la

presentación de su espectáculo en el Carnaval 89': *“Esa presentación evoca la final de Maracaná. En un momento se relata la jugada del segundo gol de Uruguay, pero el línea levanta la bandera y se anula. Era un guiño al momento social que se estaba viviendo, a pocos meses del referéndum”*, sostiene Castro. (Magnone, 2016)

El sentir de Lazaroff, siempre con un espíritu crítico y militante activo, hizo cuestionar a propios y ajenos sobre el valor real de la canción como herramienta movilizante, de resistencia y cambio. En marzo de 1985 finalizó la dictadura, pero no la opresión –en varias dimensiones–, no la desigualdad social, no la política económica alineada al gran poder, etc. Sin embargo, pareció haber un abandono de ciertas causas, solo por el hecho de vivir en “democracia”. ¿Los movimientos precisan ser atacados directamente para reaccionar? ¿Precisan que se les diga que no para activar y proponer? La historia marca que veces es necesario darse la cabeza contra la pared para poder generar cuestiones, que a la larga terminan siendo muy positivas. Sobre esto, de Alentar Pinto reflexionaba:

“Es muy difícil prever qué efecto va a tener determinada causa. Lo que pasa es que la dictadura fue un motivador muy fuerte, pelear lo es. Era algo peligroso, enemigo de la sociedad y eso incluía gente de izquierda y gente que sin serlo era antiautoritaria y estuvieron vinculadas a los sectores no “fachos” de los partidos tradicionales. Luego de desaparecer ese foco unificador que fue la dictadura, primero nacen las diferencias sectoriales, que fueron más importantes en la salida de la dictadura que ahora, con todo el trabajo de ganar espacio dentro de la izquierda. Y luego está esa falsa sensación de amparo que uno tiene, a parte de las tentaciones, es decir que si uno quiere hacer algo en cultura tiene que dedicarse veinte días a llenar un formulario para proyectos que además, debido al propio funcionamiento de ese tipo de cosas, está casi condenado a no tener continuidad. Por supuesto que hay muchísimas excepciones, hay gente que se las ingenia para hacer cosas con efectos muy importantes y a largo plazo”. (Magnone, 2013)

Bibliografía:

Castro, Raúl 1985 “Cuplé” *La del taller* (Montevideo) N° 2

De Alentar Pinto, Guilherme 2013 *Los que iban cantando: detrás de las voces* (Montevideo, Ediciones del TUMP)

Magnone, Mateo 2016 *Uruguayos Cantores* (Montevideo, Ediciones B)

Martins, Carlos 1986 *Música popular uruguaya 1973-1982: un fenómeno de comunicación alternativa* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental)

Masliáh, Leo 2008 (1986) “La música popular, censura y represión” *Cuadernos de la historia reciente: Uruguay 1968-1985* (Montevideo) N° 4

Migdal, Alicia 1992 *Fernando Cabrera: 56 canciones y un diálogo* (Montevideo, Ediciones Trilce)