

MONTEVIDEO
EN LAS ARTES

LITERATURA Y MÚSICA

12

Laura Alemán

Pablo Rocca
Alexander Laluz

lisberto Hernández (1922)



EN CUERPO Y ALMA

12

Intendencia de Montevideo: Carolina Cosse

Secretaría general: Olga Otegui

Asesoría de Desarrollo Municipal y Participación: Federico Graña

Departamento de Cultura: María Inés Obaldía

Equipo 300 años de Montevideo: Ana Acosta, Mauricio Bruno, Ximena Caporale, Ana De Rogatis, Natalia Díaz, Leonardo Fossatti, Rodrigo Mesa, Soledad Moreira, Miguel Pereira, Lía Perez, Leonardo Pintos, Jeaninne Vera

Coordinación académica por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República: Nicolás Duffau y Ana Frega

Coordinación de los equipos de trabajo: Matías Borba e Irene Taño

Equipo de investigación *Nuestra Montevideo*: Andrea Antuña, Renata Baltierra, Lía Fierro, Daniel Gómez, María Fernanda Morales, Belén Ramírez, Elisa Rodríguez, Francis Santana, Natalia Stalla, Mariana Trías

Equipo de investigación *Cuenta la ciudad desde tu barrio*: Emanuel Andriulis, Sebastián Carvalho, Eliana Crusi, Ariana Dufour, Priscila Fripp, Joaquina González, Leandro Lereté, Clara Perugorria, Lorena Rodríguez, Marcos Rodríguez, Fabiana Solari, Marcio Souza

Revisión y diagramación: Nairí Aharonián Paraskevaídis

ISBN: 978-9974-906-53-2

© Los y las autoras, 2024

© Las y los fotógrafos, 2024

© Intendencia de Montevideo, 2024

Imagen de portada: Partitura de *Primavera*, de Felisberto Hernández (1922).

MONTEVIDEO EN LAS ARTES:

LITERATURA Y MÚSICA

Laura Alemán
coordinación,
edición y prólogo

12



Nuestra
Montevideo

Agradecimientos: Martina Bertone (Instituto de Letras, Sección de Archivo y Documentación); Jorge Figueroa; Lucía Mariño (Museo Histórico Nacional, Archivo Fotográfico); Ignacio Martínez (Ministerio de Educación y Cultura, Consejo de Derechos de Autor); Anilán Nievas (Biblioteca Nacional, Materiales Especiales).

MONTEVIDEO EN LAS ARTES:

LITERATURA Y MÚSICA

Pablo Rocca

La imaginada ciudad de las letras

Alexander Laluz

«En la melodía que tocan a veces».

Apuntes sobre la canción popular y sus narrativas montevideanas

Laura Alemán es arquitecta (1996) con formación avanzada en Filosofía; magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (2010), y doctora en Arquitectura (2022) por la Universidad de la República (Udelar). Es profesora titular del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) en régimen de dedicación total. Es investigadora nivel I del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) e integra el Consejo Editorial de *Vitruvia*. Es autora de numerosos escritos académicos y literarios, por lo que ha obtenido en varias ocasiones el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

Alexander Laluz es periodista, musicólogo y fotógrafo. Egresó de la Licenciatura en Musicología de la Escuela Universitaria de Música y cursó la Maestría en Antropología de la Cuenca del Plata de la Udelar. Fue docente en Enseñanza Secundaria y en la Escuela Universitaria de Música de la Udelar. Integró el taller y colectivo de creación fotográfica Lapsus. Ha publicado en el semanario *Brecha*, en los diarios *El País*, *El Observador*, *La Diaria* y las revistas *Lento* y *Dossier*, entre otros medios.

Pablo Rocca es doctor en Letras por la Universidade de São Paulo. Es profesor titular de Literatura Uruguaya en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Udelar, donde dicta también Literatura Brasileña. Dirigió hasta 2016, y desde su fundación en 1999, el archivo literario de esa institución. Es investigador nivel II del SNI. Dictó cursos de posgrado en universidades de Argentina, Brasil y México. Es traductor del portugués, entre otros, de Machado de Assis y Murilo Rubião. Publicó *Historias tempranas del libro (Impresores, textos, librerías en el territorio oriental del Uruguay, 1807-1851)* (Linardi y Risso, 2021).

Presentación

Comienza la colección **Nuestra Montevideo**, con quince fascículos mediante los cuales nos adentramos en un recorrido histórico donde se abordan aspectos políticos, económicos, sociales y culturales a lo largo de tres siglos.

Una ciudad es la materialización del entramado social que la vive, la construye, significa, la imagina y la reinventa. Montevideo es ese entramado, fiel reflejo de esa red diversa. Conmemoramos sus trescientos años y qué mejor manera que poner en relieve los hilos

que atan, entretujan y delimitan la trama de nuestro presente.

La historia de nuestra Montevideo también es la historia de nuestros derechos conquistados y de ese trabajo permanente por ejercerlos en libertad y en comunidad. Es una historia que vive en continua construcción, transformación y en constante diálogo con la memoria de todos sus habitantes

Montevideo es la que nos une;
Montevideo es la vida de su gente;
Montevideo tiene alma, su alma es

su historia, y Montevideo nos da un cuerpo para unirnos. Alma con música, cuerpo que canta.

Estos fascículos son un aporte para comprender mejor nuestro pasado y nuestro presente. Nos ayudarán a reflexionar sobre nuestra identidad como ciudad y como comunidad, y ojalá sean un pequeño aporte para pensar nuestro futuro.

Carolina Cosse
Intendente de Montevideo

En la palabra, en el viento

Laura Alemán

El fascículo 11, primer tramo de este trabajo, expone de modo sucinto el modo en que Montevideo se ha mirado al espejo. Pero la ciudad niña asoma también en formas literarias y musicales, anida transfigurada en mundos algo más ajenos al peso de la denotación. Se vislumbra y esconde en ellos, pervive allí tras un manto opaco.

Esto es palmario en el vuelo abstracto y etéreo de la música, que se atiene ante todo a su propia ley interna: lo narrativo se disuelve aun en géneros como el poema sinfónico, y el sonido a menudo devora todo argumento. Algo subsiste empero detrás o debajo, y un montón de notas puede de pronto aludir al mundo, rozarlo, contar un cuento. El asunto es complicado, y la *canción* resulta un espacio especial en este marco: es el sitio que une la nota a la palabra en una unidad simbiótica.

Pero la palabra no es capaz, por sí misma, de salvar el hiato entre el signo y su objeto. Porque no es sino un cuerpo *opaco*, un plano que impugna su transparencia aun en pleno apego al referente: a su modo pervierte lo que denota; se hace juego, belleza, sonido, dibujo. No puede eludir lo que nombra, pero lo somete a su ley más recóndita: se vuelve *interferencia*, porque se muestra a sí misma en el acto servil de nombrar el mundo.

Estos dilemas flotan como una sombra en el aporte de Pablo Rocca, quien con muy buen tino advierte el estatuto ilusorio de la fidelidad y denuncia el citado hiato: el espejo miente lo que nombra, lo deforma. Este sesgo teórico tiñe un profuso itinerario que sondea el tiempo de la colonia y culmina en tiempos recientes, con foco en algunos géneros y episodios notables. Un derrotero

que incorpora la *Nueva Troya* como hito inaugural, la crónica urbana decimonónica y la ironía de Julio Herrera y Reissig ante *el poeta de la patria*. También, la «jirafa de cemento armado» erigida en la plaza, el *Novcientos* de Josefina Lerena Acevedo, la eterna huella benedettiana y la saga de lo *fantástico*, que reclama su sitio en el registro genuino de lo real. Y el universo onettiano, los *tiempos de Clemente Colling* y las voces poéticas del 45, en un apretado ramo de flores viejas y nuevas.

La canción popular es, entretanto, el núcleo temático de Alexander Laluz, que recorta el campo y se concentra en esa pieza nacida de una reunión fecunda. Con ese foco ensaya o enuncia la inversión del vector: la canción recoge —o lo intenta— el alma esquiva de lo urbano, pero es también capaz de moldearla. Un giro que admite

además el peso fugaz de lo insensible y cuestiona una vez más la idea de representación especular. Aun así, hay en ello una *ciudad cantada*. Una trama urdida por el grito urgente de Los Traidores,

la honda dulzura de Dino y la audacia de Jorge Lazaroff. Un mundo urbano de *biromes* y *servilletas*, de soles y rosadales, de jazmines blancos y tristezas de zurcidor. Un cielo pleno de vocales

y consonantes, donde brilla la *esquina gris* de Elsa Morán y también la de Jaime Roos. Una ciudad que es esa ciudad *otra*: la que pervive *de otro modo* en las palabras y el viento.

La imaginada ciudad de las letras

Pablo Rocca

Cuestión de límites

A finales del siglo XIX se acentuó el desequilibrio demográfico entre Montevideo y la salpicada serie de ciudades, villas y pueblos a las que circunda el campo. La cultura letrada crecía en el enclave político y portuario y, sin embargo, la capital del país demoró en articular un discurso simbólico que se aclimató mejor en un ámbito rural, a menudo concebido como expresión autóctona y rival del cosmopolitismo. Esa concepción se remonta a las *Geórgicas* de Virgilio y se renueva durante más de mil quinientos años, hasta alcanzar su clímax a comienzos del siglo XVI en las diatribas a la ciudad por Fray Antonio de Guevara. Cuando la ciudad se consolidaba como tema en la literatura moderna europea, mientras en América está en formación, en el sur del continente Domingo F. Sarmiento difundió en *Facundo* (1845) la influyente hipótesis de que solo la urbe dominaría el atraso radicado en el campo y

que, solo cuando esto se cumpliera, podría apropiarse de su energía creadora y podría realizarla.

Mientras tanto, Montevideo era muy pequeña. Sin imprentas, que trabajosamente se asomaron por 1810, durante la colonia su perfil pareció esconderse en la escritura creativa. Los hallazgos vendrán tarde. En 1912 la *Revista Histórica* rescató el notable relato-descripción que en 1787 el sacerdote José Manuel Pérez Castellano dirigió a su profesor de latín Benito Riva, radicado en Italia. También la enjuta ciudad fue invocada en un poema del español José Prego de Oliver por su resistencia al ataque inglés de 1806, el mismo episodio que motiva la obra dramática de Juan Francisco Martínez, otro residente español. Pero estas dos piezas solo fueron recopiladas por Luciano Lira en *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República uruguaya* (Buenos Aires

y Montevideo, 1835-1837). A ellas hay que sumar muchos poemas de Francisco Acuña de Figueroa, y no solo en su extenso y versificado *Diario histórico del Sitio*, que llevó entre 1812 y 1814, cuando se mantuvo detrás de las murallas contrario a las fuerzas patriotas. Para esa imagen primera cuentan las notas del presbítero Dámaso A. Larrañaga sobre los alrededores del núcleo poblado en su diario de viaje al litoral, en 1815, cuando presidió la delegación que fue a entrevistar al general Artigas. Como todo lo anterior, esta narración padeció de la discordancia entre su redacción y la recepción tardía: permaneció inédita hasta 1910.

La poesía gauchesca miró con recelo y hasta maldijo a Montevideo. No siempre sus creadores lo hicieron. Cuando, hacia 1816, Bartolomé Hidalgo creó este género lo hizo adoptando un lenguaje apartado de la norma castellana,

cerca de la oralidad criolla. Indistinta y simultáneamente, Hidalgo escribió poemas en gauchesco y en español estándar respetuosos de Montevideo y de Buenos Aires, como en las sextinas inscritas «en los frentes de la pirámide erigida en la plaza de la ciudad de Montevideo, en las celebraciones del aniversario del 25 de mayo, realizadas en el año 1816».¹ En otros poemas gauchescos, los del transterrado Hilario Ascasubi, provistos por la ideología de la *ci-vitas*, se enaltecía a la plaza entre 1843 y 1851 durante el sitio de las fuerzas de Manuel Oribe y su aliado Juan Manuel de Rosas, en descrédito de estos y en encomio de los cercados antagonistas.

Durante un siglo el lenguaje sobre el campo colonizará la narrativa y el teatro, a veces en elogio de la cultura rural adversativa de la urbana, como en el drama *Mijo el doctor* (1903), de Florencio Sánchez. Suele escribirse sobre el campo y

los pueblos desde la ciudad o para sus periódicos, imprentas y, si las hay, sus editoriales; se escribe para ámbitos reducidos que, parsimoniosamente, ampliarán su radio de aceptación. Atravesada por esa paradoja, la capital enmascara a un opuesto sin el cual no puede existir. Es una herida que no siempre se sutura, como en casi toda la poesía de Juan Cunha. En su eufónico soneto «Repaso», con tono heredado de Jorge Manrique y de Garcilaso de la Vega, se impone la metáfora de los pájaros que lejos del campo-paraiso, aturridos entre los edificios, avisan de lo perdido y lo atrapado:

Veinte años hizo ayer que yo llegaba
Del campo, con mis pájaros —qué lío.
Y aquí, de torre a torre, los soltaba
Con temblores aún de bosque y río.

Y hoy me encontré que de su vuelo
[y pío
No más, sino la ausencia, me quedaba.
Ninguno de mis pájaros cantaba.
Y miré sin un ala el cielo frío.

Veinte años. Tántos días. Pena tánta.
Tanta tánta nostalgia acumulada
Y acumulada espina en la garganta.
Qué será de mi monte y mi torrente.
Adónde, adónde, adónde mi bandada.
Eran veinte, los años; y hace veinte.²

La ciudad —dice Baudelaire— «cambia más rápido que el corazón de un hombre». Esta «cruel sentencia», como la califica Walter Benjamin, solo es posible cuando alcanza ciertas dimensiones y cuando la justifican un conjunto de símbolos. Muy lejos de París, donde en 1856 nació aquel dictamen, unos pocos miles habitaban la semicolonial Montevideo. Medio siglo después, con su población en aumento, Juan Zorrilla de San Martín elogiará los avances edilicios, de lo que se mofará Julio Herrera y Reissig pensando en París, que solo conoció por lecturas y algunas ilustraciones.³ Emitido este desencantado juicio, ya muerto el poeta modernista, la ciudad se afianzará y verá prosperar muestras de *art nouveau* en su

1 Bartolomé Hidalgo [1816], *Obra completa*. Montevideo: MEC, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1986, pp. 14-15 (prólogo de Antonio Praderio).

2 Juan Cunha, *Hombre entre luz y sombra*. Montevideo: Talleres Gráficos Gaceta Comercial, 1955, p. 34.

3 Julio Herrera y Reissig [alrededor de 1900], *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo: Taurus/Biblioteca Nacional, 2006, p. 385 (edición y prólogo de Aldo Mazzucchelli).

casco viejo y en la pujante *ciudad nueva* que, como la verá el poeta Juan Parra del Riego unos años después, seguirá siendo «un nido». Ya no lo será tanto a mediados de la centuria.

A cuatro años de la aparición de *Poemas de la oficina* (1956), de Mario Benedetti, a pocos meses del volumen de cuentos *Montevideanos* (1959) y al tiempo en que salía *La tregua* (1960), es decir, en el exacto momento en que la clase media local compraba estos libros sin hesitar, Carlos

Martínez Moreno dictaminó que «Montevideo no tiene tradición literaria». La afirmación precipitó varios asuntos cruciales: cuál es el grado de relación entre el texto y la referencia, qué significa una tradición, cómo se organiza. El escenario de la ciudad puede ser vivido como algo exterior o algo implícito, mientras el campo, según pensó David Viñas, desde mediados del siglo XIX estaba «dado» en la novela latinoamericana, con un programa y una experiencia, la ciudad era un mundo a descubrir.⁴ Otra perspectiva sobre la literatura y el

mundo, la de Juan José Saer, defiende que el «relato no nació para reflejar [la] sociedad», sino que más bien la sociedad, cualquiera sea su forma, «se refleja, por intromisión forzada, en el relato» (1973). Asediada por el campo, inhibida por la siempre poderosa Buenos Aires, en cuanto tema Montevideo relampaguea durante dos siglos y medio. Su silueta se ve nítida u opaca en la prosa (narrativa, crónica) y la poesía, según la recorreremos en un puñado de textos de quienes la habitaron, la vieron o la inventaron.⁵

Existencia ambigua

Cualesquiera imágenes de la ciudad y de sus seres cobran, siempre, *existencia ambigua* entre lo material y lo imaginario. El nivel de especificidad de una literatura solo podrá identificarse en un lenguaje propio, en el uso de vocablos, expresiones y hasta de una peculiaridad fonética. Por ejemplo, en las narraciones de Roberto Arlt,

como en *El juguete rabioso* (1926), Buenos Aires se manifiesta en esquivarla de su geografía, pero más aún en las palabras del protagonista Silvio Astier y en las de sus amigos igualmente arrabaleros o en las de los inmigrantes peninsulares, que manejan un código inverosímil —como «Rajá, turrítto»— en un personaje semejante en cualquier

ficción madrileña o en distantes ciudades latinoamericanas. Ya en Montevideo esa dicción no sería tan anómala en sus tangos, saine-tes y con seguridad en la voz de sus concretos hablantes, pero no se asentará, no será familiar hasta las ficciones de Benedetti, tanto las que interpelan a los sectores medios como, menos, a los bajos.

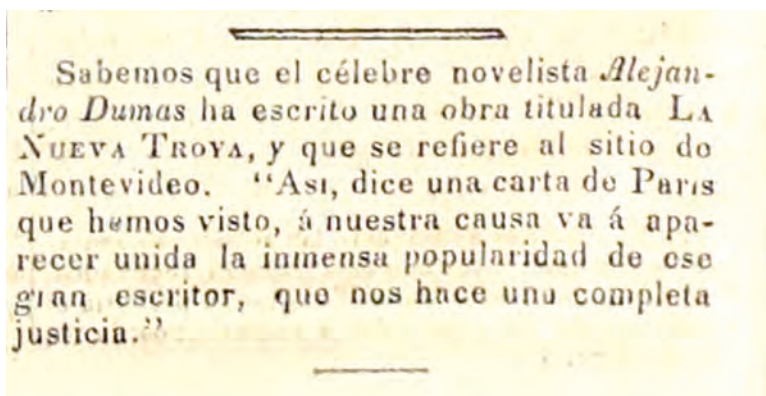
4 David Viñas, *La ciudad en la novela de América Latina*. I: Buenos Aires. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 1965, p. 1.

5 En el poema de Enrique Fierro en homenaje a Pablo Neruda la ciudad solo se nombra y luego se manifiesta en nombres de escritores: Ducasse, Herrera y Reissig, Casaravilla Lemos, etcétera («Nacido Nefthalí», en *Homenajes [1980-1984]*. Montevideo: Editorial Vintén, Montevideo, 1991, p. 41).

Al habla de los personajes arltianos se acerca en el cuento «Puntero izquierdo», publicado originalmente en *Número* (1955) —una revista para minorías—, con el soliloquio de un obrero y arruinado futbolista de un equipo amateur. Aunque en Benedetti triunfa la ironía, se puede escuchar el mismo timbre en giros e inversiones propias del lunfardo: «En la duda, atenti, pensé para mi entretela»; «esto me venía al trome». Con otros tonos, ese lenguaje está en *Las orillas del mundo* (Ediciones de la Banda Oriental, 1980), de Anderssen Bancho, novela que encubre aspectos autobiográficos: «¿Sta bene? ¿Intende?», dice el padre del protagonista «en un italiano purísimo [cuando] se

enojaba». Esa delgada línea que divide al habla de las dos márgenes del Plata vuelve en la novela *La prueba*, del catalán-montevideano José Carmona Blanco, en la que el narrador —hijo de padre inmigrante asturiano y de madre fronteriza— menciona a sus vecinos anteponiendo un artículo («el Walter», «el Rogelio», «la Giselda»). Atenazados por la pobreza y la desesperanza, esos personajes participan de una extenuante y alegórica caminata alrededor de la Plaza Libertad, viven «entre el cuartel y el cementerio» y rara vez salen de esa olvidada periferia, cuando toman un ómnibus «en la esquina de Burgues» (Acali, 1982, p. 42). El hilo no se rompe. Otras capas léxicas,

otras maneras de ver aparecen en *Cordón Soho* (Hum, 2014), novela de Natalia Mardero, en la que jóvenes noctámbulos deambulan por los bares de ese barrio. Inventariar ese lenguaje acarrearía un dilatado catálogo que, a veces, puede ser inconfundible casi sin apelar a referencias montevidéanas, como el del protagonista de «Culebrón erudito», de Leandro Delgado: «fumo Cerrito y cuento por paquetes de filtro. [...] Más de treinta per day. Nunca menos. Salado. Es mi vicio posta» (*Inhumanes*, Hum, 2023, p. 82).



Aviso sobre la *Nueva Troya*, de Alejandro Dumas, mientras se está escribiendo, en *Comercio del Plata*, n.º 1297, Montevideo, 15 de mayo de 1850, s/p.

Territorios

El primer relato que se ocupa centralmente de la ciudad fue escrito en francés por un autor que era una celebridad mundial por sus novelas de aventuras. Publicado en París y traducido de inmediato al español y al italiano, *Montevideo ou une nouvelle Troie* (1850), de Alexandre Dumas, se ocupa del escenario de esa guerra internacional que cae sobre la ciudad en febrero de 1843, y que todavía estaba en curso. En un texto que cruza ficción y alegato político el narrador omnisciente animiza la ciudad, a la que finge haber visto desde el río, lo cual no había sucedido ni sucederá jamás. Según se ha probado, Melchor Pacheco y Obes proporcionó a Dumas su testimonio, muchas informaciones y, desde luego, su visión sobre el presente y el pasado. Con estos materiales y con la lectura de los textos de viajeros, el autor de *Los tres*

mosqueteros encontró la llave para abrir su relato con la mirada del que arriba a tierra ignota y desde allí dibuja sus accidentes geográficos (el cerro, la bahía, el puerto) y los poquísimos edificios altos (la catedral, las azoteas y los solitarios miradores). La feliz ocurrencia que está en el título de esta narración (la Nueva Troya) fue recuperada y hasta interpe-lada treinta años después en *The Purple Land (La tierra purpúrea)* (1885), de otro extranjero, el angloargentino William H. Hudson. El protagonista de la novela, el joven inglés Richard Lamb, proveniente de Buenos Aires, pasa unos días en Montevideo, cuyas innominadas calles céntricas y aledaños recorre en el capítulo inicial en busca de una tía de su novel esposa. También busca trabajo —sin éxito—, sube al Cerro, se calza los anteojos y contempla un campo que se pierde en el

horizonte, donde deberá internarse para obtener sustento, donde tendrá aventuras y será finalmente conquistado por un país y su gente. Mientras en Londres, y en inglés, se imprime esta novela que allá pocos leen y que nadie conoce en la tierra que la inspira, sus paisajes y costumbres crecen en los relatos de los viajeros europeos.

La ficción local está en ciernes. Quizá la recreación de Montevideo sabe de su mejor brillo en el primer capítulo de *Ismael* (1888), de Eduardo Acevedo Díaz, quien había nacido al final de la Guerra Grande en el precario amanzanamiento del campo sitiador, en el actual barrio de la Unión. «Cárcel de piedra», «enorme crustáceo», la llama en esa novela ubicada cuando está en manos españolas, cuando extramuros crece la insurrección artiguista.

Página contigua: retrato de Francisco Acuña de Figueroa incluido en su libro *Nuevo Mosaico Poético* (1857).

Francisco Acuña de Figueroa, *Nuevo Mosaico Poético*. Montevideo: Claudio García & Cía. Editores, 1944. Prólogo de Gustavo Gallinal. Biblioteca Nacional de Uruguay, Sala Uruguay.



Si una forma literaria alentó en el periodismo fue la crónica, que en conjunto hoy puede leerse como análoga a los escritos de los viajeros, lentamente descubiertos y solo mucho más tarde traducidos. Entre 1887 y 1895, cuando había llegado a una venerable ancianidad, Isidoro de María publicó *Tradiciones y recuerdos. Montevideo antiguo*, primer monumento escrito de la memoria montevideana. En sus cuatro tomos superpuso estampas narrativas sobre oficios, acontecimientos y bocetos urbanos, momentos más bien gratos que recubre con una dorada pátina. Ese *locus amoenus* sabrá de emparentadas páginas de Antonio N. Pereira o de Sansón Carrasco, seudónimo cervantino de Daniel Muñoz (por lo demás, el primer intendente que tuvo la ciudad) o de Domingo González (el Licenciado Peralta), desde niño testigo del segundo medio siglo. El impulso continuó. A partir de los años veinte se difundieron las crónicas de Antonio Soto (*Boy*) o

las notas entre humorísticas y costumbristas de Julio César Puppo (*El Hachero*) y de Julio E. Suárez (*Peloduro*) o el texto híbrido *Invencción de Montevideo* (1968), de Carlos Maggi, que en una andadura novelística combina documentos sobre los orígenes de la ciudad con toques de humor. En los primeros años de la democracia recuperada Ignacio Domínguez Riera ejerció su memoria con el Montevideo de la *belle époque*, como en *No apto para menores de 50* (1987); Alejandro Michelena auscultó cafés y, luego, anduvo por diferentes barrios en las notas de su libro *Rincones de Montevideo* (1991).

Pocas veces la vida de los escritores se tramó con algunas zonas de la ciudad como en los artículos memoriosos que María Inés Silva Vila entregó a mediados de los años ochenta en el semanario *Jaque*, muchos compilados en el volumen *45 x 1* (Fin de Siglo, 1991). En ellos recordó los comienzos de

la «generación del 45» en los cafés del centro (el Metro, el Libertad y el Sorocabana de la plaza Cagancha); evocó reuniones celebradas desde 1947 en casa de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer en la calle Mangaripé (hoy María Espínola) 1619, cuando en Punta Gorda había más dunas que urbanización. Recordó otros encuentros en la casa de Martí 3096, que la cronista y su flamante marido (Maggi) alquilaron junto a Ángel Rama e Ida Vitale, hasta que los últimos se mudaron cerca, a Timbó 2668, también en Pocitos. Asimismo, la escritora reconstruyó las jornadas felices cuando en el extremo este de la ciudad, en la casa que compartía con Maggi, su hermana María Zulema y Manuel Flores Mora, alojaron un tiempo a José Bergamín. Vivieron bajo «aquella luz del bosque de Carrasco», como el exiliado escritor español lo estampó en un poema que ilumina la felicidad de los mejores tiempos idos.

Marco, tema, indicio

Concentrarse en un espacio físico (Montevideo o el que sea) supone el riesgo de caer en la trampa de que solo los textos que aportan detalles significativos sobre ese espacio ofrecerían una salida al complejo binomio obra y vida. Los que se adaptan al realismo, cercanos a la *presión referencial*, parecen facilitar esta solución. Otros rehúyen toda servidumbre de paso: la literatura simbólica (a la manera de *Motivos de Proteo*, del montevideano José E. Rodó), la narrativa fantástica, la ciencia ficción, la poesía barroca o sus herencias, el teatro renuente a toda determinación. Como sea, sería absurdo negar una ciudadanía montevideana a los creadores de estos últimos segmentos fundamentales: desde Humberto Megget a Leo Maslíah, desde Selva Márquez a Mario Levrero.

Muchos se acercan a la vida montevideana según diferentes estilos y con intensidad variada,⁶ pero hasta Benedetti el engarce de versos y prosas con la ciudad fue más un *marco* que un *tema*. Véase un término de contraste: en *Doñarramona* (1918), *nouvelle* inequívocamente urbana de José Pedro Bellan, Montevideo se limita a la casa de una familia acomodada de la calle 25 de Agosto, y a un paseo por la cuenca del Casavalle. En cambio, en el cuento «Corazonada», de Benedetti (1959), una mujer busca empleo como doméstica y acredita su desempeño anterior: «Familia Suárez. Maldonado 1346, teléfono 90948. Familia Borrello, Gabriel Pereira 3252, teléfono 413723. Escribano Perrone, Larrañaga 3362, sin teléfono». Más tarde, deja ese trabajo y se va «a una pensión decente y barata de la calle Washington». Con ese arqueo de domicilios y

registros la narración de Benedetti procede como la crónica, como las que en esos años escribía su coetáneo Hugo Alfaro en el semanario *Marcha*. En ese sistema narrativo, para que la ciudad se corporice el pormenor estimula «el efecto de lo real», como dice Roland Barthes, o sea la ilusoria coincidencia entre objeto y discurso.

Otras propuestas estéticas exploraron mejor los *indicios* urbanos. En *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti, los personajes (Eladio Linacero —a su vez narrador—, Ana María, Cordes, Lázaro) se mueven por algunas calles y bares, entre el Parque Rodó y Ciudad Vieja, o se menta el barrio Capurro; pero antes que una geografía definida en el relato la ciudad se acampana entre la vigilia y el sueño, entre el pasado y el presente. A Linacero le «gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos

6 Una amplia lista incluye a Álvaro Armando Vasseur en su entusiasta «Oda a Montevideo», adherida a la «tradición de la Defensa» (en *Cantos del Nuevo Mundo*, 1907), Emilio Frugoni en los *Poemas montevidianos* (1923), Alfredo M. Ferreiro en *El hombre que se comió un autobús* (1927), Líber Falco en *Cometas sobre los muros* (1940), José Pedro Bellan en muchos cuentos de *Los amores de Juan Rivault* (1922) y de *El pecado de Alejandra Leonard* (1926), Manuel de Castro en su novela *Historia de un pequeño funcionario* (1929), Alfredo Dante Gravina en *El extraordinario fin de un hombre vulgar y otros cuentos* (1942), Serafín J. García en *Asfalto. Cuentos montevidianos* (1944), tema atípico en su obra filiada a la vertiente rural antípoda.

Orsini Bertani frente a su Librería Moderna (Sarandí casi Bartolomé Mitre), a poco de su apertura en 1903.
Sin datos de autoría. Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República (Udelar).



en que tuvo que mezclarse». Antes de fundar la ciudad mítica que llamó Santa María, Onetti se tentó por los contornos de Buenos Aires en sus primerísimos cuentos y en las dos novelas sucesivas; más tarde, en «Jacob y el otro» (1961), mencionó la Curva de Tabárez, ubicada a la entrada del Cerro, pero sin motivación precisa para

Producción y lectura

Un lector montevideano —dice polémicamente Martínez Moreno en el citado artículo de 1960— no se siente de principio más cerca de Felisberto Hernández que de Graham Greene, por ejemplo; la experiencia común de lo contemporáneo, la convivencia en el tiempo dan aquí notas más distintivas que la parcelación.

Quiénes leen y cuáles son sus preferencias condiciona la existencia o la buena o la mala fortuna de cualquier literatura, que antes de ser experiencia íntima, diálogo y

el desarrollo de la historia. Desde otro ángulo, en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y la póstuma *Tierras de la memoria* (1965), Felisberto Hernández narra historias de inconfundible y a la vez borrosa atmósfera montevideana, hasta que, de golpe, lo difuso se materializa: «Nosotros vivíamos en

contienda, es parte del mercado. Fuera de las intuiciones, el primero en estudiar el problema fue Ruben Cotelo en 1965. Al cotejar cifras con la opinión de libreros pudo exhibir una lista de títulos que, para esa fecha, habían superado los mil ejemplares vendidos —entre ellos, *La casa inundada* (1960), de Hernández—, y concluyó que los jóvenes eran los mayores lectores:

Clase media neta, exclusivamente urbana y en un 70 % montevideana [...]. Clases bajas urbanas, no compran; obreros, no compran (hace unas décadas sí); campesinos, no compran.

Minas entre Asunción y Lima. En la vereda había viejos paraísos. Seguí por Minas en dirección a "18". El sol quebraba todas las cosas y hasta parecía que también era él el que quebraba los ruidos del día» (*Por los tiempos de Clemente Colling*). Hoy, donde había paraísos, hay un par de añosos plátanos. Indiferente, el relato sigue.

Clase alta, participación ínfima, sin peso en el mercado.⁷

En el siglo XIX la lectura de libros era patrimonio de pocos y se fogueaba en tertulias (como la de la librería de Barreiro y Ramos), pero la diversificación de la oferta y el moderado abaratamiento de los impresos, el crecimiento de la educación media, y, en ella, la enseñanza de la literatura, ayudó a incrementar esa afición. Se fortaleció un circuito del que participaban esos sectores medios, mientras se multiplicaban las instituciones culturales privadas,

7 Ruben Cotelo, «¿Quiénes leen libros y qué se lee en el Uruguay de hoy?», en *Anuario de El País*, Montevideo, 21 de abril 1965. Según Benito Milla, director de la editorial Alfa, la literatura local se vendía a buen ritmo desde finales de los años cincuenta (Ángel Rama, «¿Qué leen los uruguayos?», en *Marcha*, n.º 966. Montevideo, 3 de julio de 1960, p. 26).



Julio Prieto y Alfredo Mario Ferreiro leyendo en el puerto, 17 de agosto de 1928. Sin datos de autoría. [SADIL, FHCE, Udelar.](#)

entre las que hay incluir en las primeras décadas del siglo xx a los cafés como el Tupí Nambá y el Polo Bamba —donde alternaban los elegantes, los bohemios y los anarquistas—, además de las librerías de Orsini Bertani o de Maximino García. En los años treinta las instituciones militantes contra el autoritarismo, como la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) dieron otro impulso a la reunión y el debate, en cuyo centro estaba la vida literaria y artística.

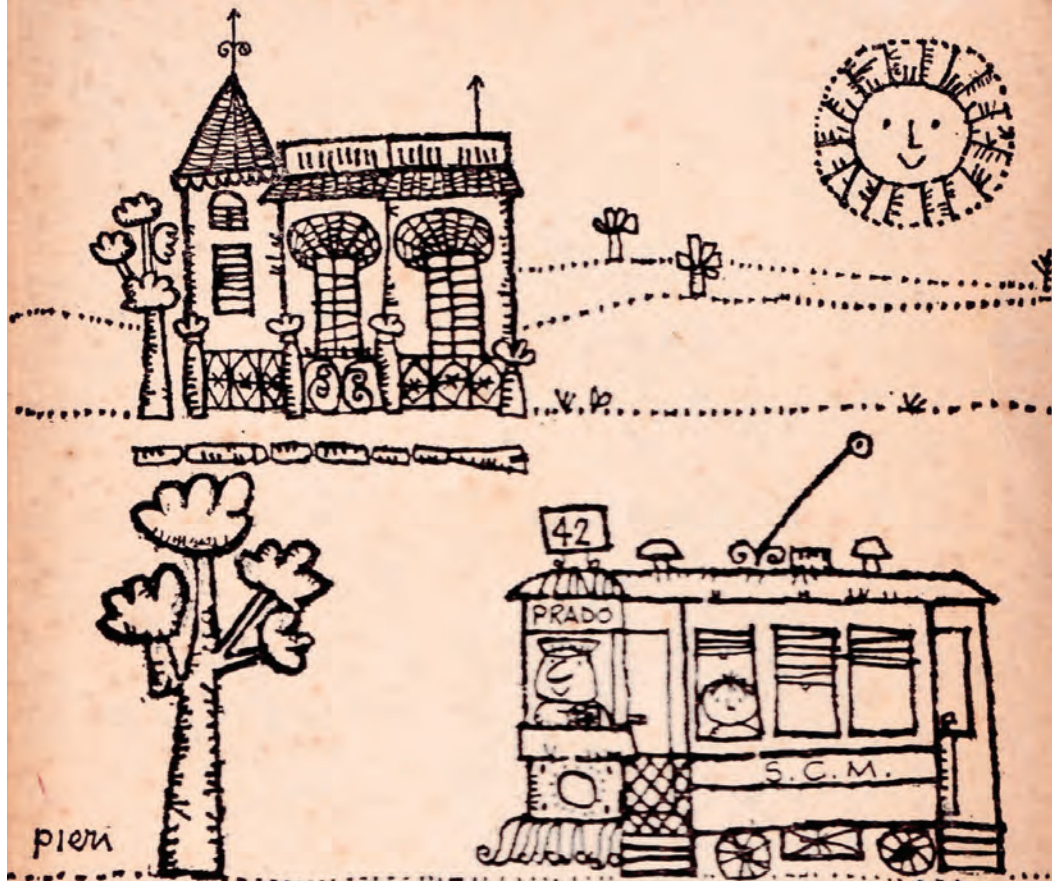
Con tropiezos varios, a comienzos de la década del sesenta el Estado favoreció exenciones tributarias para el libro con fines culturales y fomentó ediciones oficiales a bajo costo, como la Colección de Clásicos Uruguayos que, desde 1953 a la fecha,

publicó 220 títulos. En su apogeo, las páginas literarias afianzaron las editoriales, sobre todo Alfa, Ediciones de la Banda Oriental y Arca. Esa energía se prolongó en algunas aulas de educación media o universitaria y otras formas de la asociación cultural, como el teatro independiente, el Cine Club Universitario y la Cinemateca Uruguaya; la confianza en la idea del cambio cifró en la lectura una clave para el futuro venturoso. De a poco surgieron ferias de libros. Primero, la que impulsó la poeta Nancy Bacelo desde 1963; en peores circunstancias, en 1978, se sumó la feria que hasta hoy organiza la Cámara Uruguaya del Libro, y otras en los últimos años por cuenta de editores independientes con moderados apoyos públicos. Persistieron los premios de carácter nacional o municipal

y, desde mediados de la dictadura, se multiplicaron los talleres literarios. Todo esto sirvió como acicate a una producción bibliográfica enraizada en la capital, a la vez que principalmente condenada a circular en el país.

La censura política durante la dictadura civil-militar, los altos costos de los insumos y la pauperización de los ingresos de los sectores medio-bajos estancaron el crecimiento de los públicos. Además, la literatura no ha dejado de perder prestigio social y simbólico, en especial la poesía que, desde la década de 1980, volvió a expresarse en la voz de sus creadores en sindicatos (como la experiencia del grupo Uno), en boliches, en festivales (como los que ocurren en el Cabildo) y otros espacios algo recoletos.

FELISBERTO HERNANDEZ



NARRADORES DE ARCA

Portada de
*Por los tiempos de
Clemente Colling*
(1.ª reedición).
Montevideo: Arca,
1966. Dibujo de Pieri.
Digitalización de
la copia en archivo
particular de Pablo
Rocca.

por los tiempos de
Clemente Colling

novela

Datos y símbolos

Muchos poemas de los años veinte resaltaron datos ciudadanos, como el Palacio Salvo, que se volverá icono de la ciudad en el recurrido dibujo de Joaquín Torres García, en los filmes que contra su figura recortaron el lento vuelo del Graf Zeppelin, en las fotografías que solían tomarse con ese edificio al fondo los visitantes extranjeros o del interior o de los barrios alejados. Varias composiciones publicadas en 1927 hablan de esta presencia y del giro coloquial, como en *Palacio Salvo*, de Juvenal Ortiz Saralegui o una de Alfredo Mario Ferreiro, que imagina al «rascacielos de Salvo»

jirafa de cemento armado
con la piel manchada de ventanas. [...] Una jirafa empantanada en Andes y 18, incapaz de cruzar la calle, por miedo de que los autos se le metan entre las patas y le hagan

[caer.⁸

Desde su inauguración y hasta mediados de los años cuarenta, en el estrecho apartamento 741 María V. de Muller alojó una tertulia a la que asistían figuras principales de la cultura.⁹ Más arriba o más abajo, en otros apartamentos, entre las décadas de 1960 y de 1990 vivirán (y escribirán) Idea Vilariño, Armonía Somers, Roger Mirza, Ricardo Prieto.

Si con un edificio como este el rostro de Montevideo se hizo más reconocible o fue más fácil construir un icono, hubo una poesía que buscó refugio en el suburbio y en la melancolía:

Yo nací en Jacinto Vera.
Qué barrio Jacinto Vera.
Ranchos de lata por fuera
y por dentro de madera
(«Biografía», de Líber Falco);

Montevideo era verde en mi infancia
absolutamente verde y con tranvías
(«Dactilógrafo», de Benedetti).

Otra lírica escogió el mito de la ciudad con un código cargado de figuras retóricas, como en la extensa composición elegíaca de Sara de Ibáñez:

Clara Montevideo de las blancas orillas.
Camoatí de salobres cortezas
[construido
sobre la mansedumbre de borradas
[cuchillas.

Desde la ciudadela de corazón hundido,
te veo entre tus rosas de agua viva
[extenderte
y empujar la campaña con borde
[estremecido.¹⁰

Algunos poemas descentran lo comprobable. Por ejemplo «En esta misma tarde», de Idea Vilariño y «Ciudad Vieja», de Ida Vitale. El primero, que se desencadena en versos endecasílabos y heptasílabos cortados, data de 1954, aunque salió varios años después en el volumen *Pobre mundo* (Banda Oriental, 1965):

8 Alfredo Mario Ferreiro [1927], «Poemas del rascacielos de Salvo», en *El hombre que se comió un autobús. Poesía y prosa de vanguardia completas*. Sevilla: Ulises, 2015, p. 89 (edición crítica, prólogo y notas de Pablo Rocca. Edición al cuidado de María José Bon).

9 Julio Bayce, *Una institución cultural de hace medio siglo. María V. de Muller y «Arte y Cultura Popular»*. Montevideo: Linardi y Risso, 1987.

10 Sara de Ibáñez, *Canto a Montevideo*. Montevideo: Comisión Municipal de Cultura, 1941, p. 49.

Un charrúa aquí mismo
en este sitio
mira acabar la tarde de verano
el achatado sol
la arena rosa
la larga nube blanca
el aire verde
y la negrura
que alimentan los cielos
misteriosa.
Aquí
hoy
aquí mismo
en esta misma tarde que se acaba.

Ese «aquí mismo» solo puede remitir al Río de la Plata y a un solo charrúa, la estatua del cacique Abayubá entonces ubicada en la rambla sur de Montevideo, donde nace la Ciudad Vieja. La cromática captación del instante en la tarde que declina ignora la referencia.

Entre dos siglos

El novecientos es un punto de inflexión para el crecimiento de Montevideo y de su literatura, por lo que se vuelve un privilegiado mirador para la yuxtaposición de los dos asuntos. Algunas novelas de finales del siglo xix empezaron a mostrar su lugar de gestación: *Cristina. Bosquejo de un romance*

Pero una vez identificado el objeto y su circunstancia (estatua, rambla, Montevideo) la información parece retomar su poder, que será apenas recuerdo (pura imagen) cuando, en 2014, el espacio quede vacío, cuando la pieza escultórica de Edmundo Prati sea trasladada lejos, a una pequeña plaza a la vera de Camino Maldonado, en el barrio que lleva el nombre del indómito charrúa.

Proceso semejante de esta contradictoria relación entre objeto y palabras se verifica en «Ciudad Vieja» (*Oidor andante*, Arca, 1972), de Ida Vitale:

Un mundo cielo oscuro
un auto quieto, solo

de amor (Tipografía y Estereotipia La Minerva, 1885), de Daniel Muñoz, cuenta la historia de dos jóvenes de la burguesía que se conocen en la Plaza Matriz, y luego se declaran su amor en un baile de máscaras; las primeras líneas de *Brenda* (1886), de Acevedo Díaz, evocan el Prado, «uno de

una torre de estrellas derrumbada,
ajena a esta región bancaria,
bellota seca, cáscara muerta,
pronta a crujiir
si el tiempo pisa fuerte,
si los hombres de golpe se amoscaran...

Quien piense en Montevideo será arrastrado por el título del poema hacia una localización precisa, como no lo desmentirán estos versos iniciales. Esa *región bancaria*, por la que pasa un auto franquea el paso a la soledad y al silencio durante la noche, que abandona sus papeles, sus máquinas de sumar, sus números y especulaciones. Evocándose, la parte antigua de la ciudad se realiza y vuelve a escurrirse, porque toda gran literatura cabe en cualquier sitio.

los sitios más pintorescos de las cercanías de Montevideo»; en ese mismo barrio, en *Fruta madura* (Toulouse, 1895), de María Estapé y Acosta, se cumple el encuentro de dos amantes también de clase alta. Pero la mejor imagen de aquellos tiempos llegó en 1967 cuando, a escasos meses de su

muerte, Josefina Lerena Acevedo de Blixen (nacida en 1889) publicó *Noviecintos*, un pequeño libro que oscila entre la crónica, el testimonio y la autoficción. Detenerse un poco en él convendrá al panorama y a la síntesis.

En un apartado del capítulo «La fiesta de las calles» la narradora-protagonista se recuerda atravesando Sarandí entre un grupo de escritores, todos hombres, que «bajaban a la calzada para dejar pasar a las damas. Y yo caminaba ante ellos un poco asustada y con los ojos bajos».¹¹ Ellos, los escritores; ella, la jovencita que pasa y secretamente quiere ser escritora, y que ya lo será cuando estampe ese recuerdo. Esa podría ser la dinámica de un relato que se hace en el movimiento de la ciudad desde el imperio del yo. Quien narra cruza la Plaza Independencia, camina por la Pasiva, anda por las calles de la Ciudad Vieja y, un poco menos, circula por Pocitos, Punta Carretas, el Prado. En su itinerario ingresa en casas elegantes, donde describe vestidos,

mobiliarios, jardines y hurga en las mentalidades. Todo lo que Lerena Acevedo refiere se vivió o se imaginó como vivido. Esa voz narrativa a veces se confunde con la protagonista, quien se funde con la autora; entonces lo vivido se juzga amablemente desde el presente: la mujer anciana interpela a la niña o a la jovencita, el pasado se actualiza y los dos tiempos se acoplan en la narración. De entrada, esto sucede con la estatua de Joaquín Suárez, emplazada en la Plaza Independencia hasta que se la llevó «a un lugar lejano, al que se puso su ilustre nombre [...], pero por donde la gente no pasaba, sino en tranvía». En efecto, al costado de la estatua de Suárez, que está en la plazoleta donde se cortan la arteria que evoca a este presidente y la avenida Agraciada, pasaría el 42, cuyas vías giraban por Suárez y Enrique Martínez y aún salen a la superficie, inanes y brillantes. A ese tranvía se subirá el hijo de un constructor y un ama de casa, Felisberto Hernández, como lo recuerda en *Por los tiempos de Clemente Colling*, y

por la ventanilla verá las quintas a las que solo podría entrar si en ellas se impartía clases de piano. Lerena Acevedo las frecuentaba; y cuando volvía al casco antiguo, residencia permanente de los de su clase social, observaba que el «paseo elegante se hacía por Sarandí, en invierno, de cinco a siete y entre plaza y plaza». Este apunte puede confrontarse con el recuerdo consignado por Carlos Reyles en su *Diario* el 20 de marzo de 1933, texto publicado en 1958 que, por eso, podría ser una fuente complementaria para *Noviecintos*:

La gente que va y viene por Sarandí desde Ituzaingó hasta la Plaza Independencia. [...] Las abuelas de peinetón [...] las chicas de muchas generaciones hasta las de ahora pasearon y flirtearon por la calle patricia. Antes las mamás sudaban la gota gorda siguiendo el taconeo alegre y elástico de las chicas que se turbaban al pasar por delante de los mozos finos, no del Club Uruguay, sino de la confitería del ruso, donde estacionaba para verlas pasar la mozada distinguida de entonces.

11 Josefina Lerena Acevedo de Blixen, *Noviecintos*. Montevideo: Ediciones del Río de la Plata, 1967, p. 27.



libros
de
hoy
para
lectores
de
hoy

editorial

alfa

ciudadela 1389
tel: 98 12 44
montevideo

Página contigua, izquierda:
Caricatura de Juan Carlos Onetti por
Mingo Ferreira, *La Mañana*, 31 de
diciembre de 1961.

Página contigua, derecha: Marcador
de libros con el sello de la Editorial
Alfa, de Benito Milla. Montevideo,
1960. Digitalización de la copia en
colección particular de Pablo Rocca.

Portada de *La Tregua* (3.ª edición).
Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
Carátula fotográfica de Alfredo
Testoni. Digitalización de la copia en
colección particular de Pablo Rocca.



Josefina Lerena Acevedo declara su pasado y las normas de cordialidad que parecen amortiguar todos los grandes enojos. Sin embargo, hay violencias explícitas y latentes. Entre las primeras, en su biografía de Carlos Reyles (1943) menciona las reyertas de los sábados entre los jóvenes de la *high society*; entre las segundas, el patriarcalismo: «[el padre] hablaba, contaba anécdotas, hechos, hacía reflexiones, la madre agregaba algo [...] la ternura estaba

como contenida dentro de normas demasiado rígidas de etiqueta o respeto». La niña, quieta, oía; en torno a ellos las mucamas se movían silenciosas.

Unas pocas cuadras más abajo y al sur-, contra el río, donde la cronista nunca pisó, se desenvolvía el mundo de las prostitutas y sus clientes nada enojados en la calle Santa Teresa; unos años después, Juan Carlos Welker computará en la inmediata calle Yerbal a quienes

buscan sexo y a los «vendedores de estampas con mujeres desnudas, para los viejos decrépitos; vendedores de frutas y manices para los obreros; corredores de cocaína, para los marineros...».¹² Y si hacia 1900 se cruzaba la bahía, una modesta librería del Cerro comercializaba novelas populares como *Juan Moreira* u *Hormiga Negra*, de Eduardo Gutiérrez,¹³ que nunca hubiera escogido Josefina Lerena ni sus escritores furtivamente observados.

12 Juan Carlos Welker, «Calle Yerbal», en *Esquinita de mi barrio (Poemas de la ciudad y del arrabal)*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1927, pp. 83-84. Esas calles desaparecerán con la reforma de la rambla sur.

13 Eduardo Vener, *Un barrio con tradición teatral. Crónica del teatro en el Cerro, 1899-1982*. Montevideo: Colectivo Magoya, 1999.

Diez variaciones

En sus ficciones y crónicas —género fronterizo, a veces—, la ciudad ha tenido diferentes caras. Aun a riesgo de la asfixia, y la falta, estas son algunas:

I. La que se encuentra con episodios épicos. Quizá el más asiduo y el más ilustrativo sea el sitio de Montevideo. A casi un siglo del relato de Dumas, con parecido ánimo reivindicativo el mismo episodio volvió en la novela *Purpúreo está el río como mar* (1942), de Carlos María Princivalle y se observó paródicamente en la novela *Troya blanda* (1996), de Amir Hamed; esquivadas de esos años se hallan en el cuento «Montevideo en video Ducasse», de Juan Carlos Mondragón (*Aperturas, miniaturas, finales*, 1985) o en la novela *Lautréamont S. A.* (1992), de Gabriel Vieira.

II. La ciudad simbólica, que se emboza tras la historia. Esto en la decadente familia que encubre sufrimientos durante un período plomizo, que no puede, sino ser el de la dictadura, en la dilogía novelística *Casa vacía* (1983)

y *Bocas de tormenta* (1987), de Mercedes Rein. O en las diferentes dimensiones del tiempo y el sujeto, como en la novela *La tumba* (2002), de Juan Introini, en que un sepulturero del Cementerio Central convoca los pasos de Acuña de Figueroa.

III. La del ritmo suburbano. Así en el cuento-crónica de Acevedo Díaz «El molino del Galgo» (1890), edificio que apenas sobrevive en la Unión; o en las crónicas *Montevideo y su Cerro* (1956), de Adolfo Montiel Ballesteros, o en los muchos textos en ese género de Mauricio Rosencof (como *Las crónicas del Tuleque*, 1986), avocinadas con varias de sus novelas y de sus piezas dramáticas. O los personajes que andan por bares grises y semiabandonados o por calles deslucidas en varios cuentos y en las novelas de Anderssen Banchemo.

IV. La ciudad intimista y poética. La que detrás de la fuerza de la historia está en la novela *Los habitantes* (1968), de María de Montserrat, situada en 1944

o 1945, o en el relato *La casa de enfrente* (1988), de Alicia Migdal.

V. La ciudad reconocible y a la vez esquiva desde episodios cercanos. Eso, en la *nouvelle 18* y *Yaguarón* (2008) de Roberto Appratto, punto desde el que se reconstruye una existencia. O en la novela *Washed Tombs* (2017), de Mercedes Estramil, que se pasea —burlescamente— por muchos barrios; o *Los pasajes comunes* (2020), de Gonzalo Baz, que se localiza en las viviendas de Euskal Erría.

VI. El escenario de lo prohibido o la actitud iconoclasta, en que los personajes se mueven por espacios más bien clausurados. Algo de esto se encuentra en el deambular del protagonista del relato *Amigos* (1899), de Roberto de las Carreras, o en «Sodomita» (en *Siete cuentos uruguayos*, 1929), de Julio Verdié, en el que hay un pasaje en que se dan cita un joven travesti y un muchacho cuando cae la noche en la plaza Independencia. Hacia el medio siglo la ciudad sirve de telón de fondo para el juicio social en el



Retrato de Idea
Vilariño.
Taller de Fotografía
diario *Época*.
Montevideo:
Editorial
Independencia
S. A., s/f.
Digitalización de la
copia en colección
particular de Pablo
Rocca.

soliloquio de una mujer burguesa en «Días dorados de la señora Piellediamante», cuento de Sylvia Lago (en *Detrás del rojo*, 1964).

Otros ámbitos agregan mayor fuerza erótica y dramática, como la novela *Pegame que me gusta* (2009), de Lalo Barrubia.

VII. La ciudad herida por la violencia social y la miseria. Ese cuadro se muestra en la prosa poética de *Aviso a la población* (1964), de Clara Silva, quien recupera la historia de un joven destinado al crimen. O se recrea en *Tierra en la boca* (1974), de Martínez Moreno, con el asesinato de un sereno de una carnicería, en la exacta esquina de Carlos Casaravilla y avenida Millán, por cuenta de dos hombres que fugan con sus mujeres: la historia se narra desde su visión y su lenguaje, que el escritor aprendió en su dilatada actividad como penalista y tomó de un expediente judicial. Otra miseria más cruda

y palpable atraviesa la novela *Palcante* (2007), de Andrés Ressia Colino.

VIII. La ciudad marcada por la guerrilla y la represión estatal, antes y durante la dictadura.

Entre tantas, en las novelas *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971), de Benedetti —escrita en verso— o *El color que el infierno me escondiera* (1981), de Martínez Moreno o *Las cenizas del Cóndor* (2014), de Fernando Butazzoni.

IX. La variada trama de historias policiales.

Así en el relato «Los fantasmas del día del león», de Eduardo Galeano, incluido en el libro homónimo de 1967, inspirado en el feroz tiroteo entre la policía y un grupo de asaltantes argentinos en un apartamento del edificio Liberaj (Julio Herrera y Obes 1182), el mismo episodio que narrará Ricardo Piglia en la novela *Plata quemada* (1997). O

en el cuento «Crimen robado», de Héctor Galmés (de *La noche del día menos pensado*, 1981), que combina la intriga del género con lo fantástico; o en las peripecias del espionaje nazi en los años treinta empalmadas con una frustrada historia de amor en *Plan de evasión* (novela, 2022), de Hugo Burel, o en el policial negro que restalla en *Cien veces muerto* (novela, 2019), de Renzo Rossello.

X. La urbe distópica. La que se sugiere en *Mugre rosa* (2019), de Fernanda Trías, que sucede en una ciudad emplazada junto a un río, hasta que se derrumba a causa de una peste incontrolable.

Desde donde se la quiera ver, Montevideo será imaginada como marco, tema, indicio, o como pretexto. Tal vez como mito. Por los fueros del lenguaje, un íntimo sentimiento despertará cuando llegue el intransferible reino de la lectura.

Idea Vilariño y Mario Benedetti una noche de 1994 en casa de Alberto Oreggioni.
Fotografía de Pablo Rocca. SADIL, FHCE, Udelar.



«En la melodía que tocan a veces»:¹ Apuntes sobre la canción popular y sus narrativas montevideanas

Alexander Laluz

Las edades y los paisajes de la ciudad se traman en una polifonía que parece inasible. Pero solo lo parece. De ella hay una profusa documentación. Están los testimonios tangibles de un orden inflexible que debe seguir el tiempo: las pruebas en papel y tinta de cómo, desde cuándo —y hasta cuándo— pertenecemos a esta ciudad al borde del agua; las formas en las que se habita el espacio, las leyes que pautan la convivencia; también las reglas técnicas y estéticas que constriñen las construcciones de edificios, las vías de circulación y los dispositivos del alumbrado.

Sin embargo, esta polifonía tiene, a la vez, una existencia tramada en un contrapunto entre las certezas

de lo evidente y un juego en que el misterio se reserva amplias porciones de eso que está más allá de lo percibido. Y para ello *necesita* de la música, del extenso cuerpo de canciones que reconocemos como populares, con las que construimos lo cotidiano, y que, como máquinas del tiempo de alta eficacia, pueden volver a erigir los edificios que se habitaron en una época pasada, o relocalizar esquinas y calles conocidas en el escenario de un eventual futuro distópico. Parafraseando a Nietzsche, bien podría decirse que la ciudad sin música —sin canciones— sería sencillamente un error.

Sus formas, sus estructuras, existen en la alianza del equipaje de conocimientos y habilidades

poiéticas —toda la urdimbre de acciones e ideas volcadas en el acto creativo: la transformación del *no ser* al *ser*— y los otros conocimientos y habilidades que se despliegan en la *estesis* —la (hiper) producción de sentidos que se activa al interactuar con la materia musical—.

De tal alianza es que emergen y se completan las narrativas con las que moldeamos una experiencia de lo propio y del lugar habitado: se revisitan huellas de extensos periplos vitales, se evocan los aromas de unos jazmines blancos, se traza un mapa chiquito con trocitos de baldosas, pulsa la pasión del *maracanazo*, el tablado se levanta otra vez sobre viejos barriles, o desde el sur vuelve a soplar el viento frío.

1 «En la melodía que tocan a veces»: verso de la canción «Aquello», compuesta por Jaime Roos y grabada en el disco homónimo, editado por el sello Ayuí/Tacuabé en 1981. Este disco forma parte de la colección *Jaime Roos obra completa*, volumen 3, lanzada por Bizarro/Orfeo en 2015.

Ciudad Vieja, marzo de 2024. Fotografía de Alexander Laluz.

Las músicas no están aisladas en el espacio y el tiempo: se vinculan a otros aspectos del acontecer humano y son clave para delinear el paisaje urbano.



Al ser parte de las formas de habitar el espacio y el tiempo, las músicas articulan nuestro conocimiento de esos lugares, de sus vidas, hasta de «otros pueblos, lugares, tiempos, cosas, y a nosotros mismos en relación a ellos», escribió el etnomusicólogo británico Martin Stokes, y organizan las memorias «y experiencias presentes del lugar con una intensidad, poder y sencillez que no se igualan a otra actividad social».² El paisaje, las necesita. Las canciones, las músicas, necesitan de sus paisajes, porque cumplen con algo más que la representación: ellas actúan como medio para construir, negociar, transformar las jerarquías, funciones y formas de habitar del lugar.

Los malentendidos, sin embargo, existen y hacen de las suyas.

Suele decirse, porque así nos lo han enseñado, que estos *arte-factos* sonoros están en una suerte de vacío de sentido, por fuera de la vida cotidiana.

Al escarbar un poco en este malentendido —nada ingenuo, por cierto—, es fácil descubrir «que la música no es algo tan aislado en el tiempo y en el espacio, y que tiene que ver con otros aspectos del acontecer humano. Y que, por otra parte, actúa en y sobre ese acontecer humano».³ No está perdida en la pura abstracción. Es un lenguaje muy concreto, que produce una doble articulación. Guarda una estrecha relación con las costumbres, con lo que ocurre en cada época y hasta puede subvertir los órdenes legislados. Y ostenta, también, la capacidad de actualizarse —resignificarse— en otras épocas.

El cancionero popular —en este caso particular, el cancionero del siglo xx y comienzos del XXI— exhibe muchas pruebas de esta condición. Allí están los clásicos —y citas obligadas: «Durazno y Convención», «Adiós juventud», «Brindis por Pierrot»— y las canciones menos conocidas de Jaime Roos. Y desde las décadas de 1920 y 1930 llegan, sobreviven, los tangos, tarantelas, *foxtrot*, de las troupes, con figuras de legendaria estirpe carnavalera como Salvador Granata, Ramón Collazo, Víctor Soliño.⁴

Gestado entre las historias de migrantes, caseríos, bailongos, la noche, el tango fue y es ese cronista urbano versado en pliegues del asfalto, empedrados, neblinas, puerto. Su historia local tiene nombres de estampa masculina.

2 Martin Stokes, «Introduction: Ethnicity, Identity and Music», en Martin Stokes (editor), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1994, p. 3. La traducción de la cita es del autor de este ensayo.

3 Coriún Aharonián, «Problemática del compositor en la música popular latinoamericana», en *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo: Tacuabé, 2000, pp. 31-32.

4 En la memoria cancionística quedaron de esta época, por ejemplo, una postal montevideana hecha tarantela en «Montevideo» («Montevideo qué lindo te veo»), de Salvador Granata, interpretada por la troupe Un Real al 6g; o el tango troupero «Adiós mi barrio», de Víctor Soliño y Ramón Collazo, con una mirada desolada y nostálgica de aquel barrio, El Bajo, demolido en plena expansión del espíritu moderno que construyó allí, sobre el borde del río en el que dominan las sudestadas, una de sus obras más faraónicas: la Rambla Sur. Décadas después esta composición fue (re)consagrada, devuelta al cancionero popular, pero en clave candombera, con guitarras, por el dúo Los Olimareños.

Festival Montevideo Tango, octubre de 2018. Fotografía de Alexander Laluz.

En las formas de recepción de las músicas, las edades y memorias convergen y se revuelven para apropiarse del paisaje habitado y resignificarlo.



Pero también las mujeres conquistaron un lugar —y muy reconocible, admirable— para contar y cantar vivencias de esas formas de *ser* y *estar* en la ciudad: Lágrima Ríos, Elsa Morán, Nancy de Vita, Olga Delgrossi, y las de las últimas generaciones como Mónica Navarro, Malena Muyala, Francis Andreu, Maia Castro, Karina Rossi. La lista puede seguir.⁵

Y están, al costado del río como mar, la poética de Leo Masláh y sus poetas caminantes, sus biromes y servilletas (un clásico, «Biromes y servilletas»); la sensibilidad de Manuel Capella para capturar en su narrativa musical vivencias, personajes, lugares montevidéanos («Montevideo se acurrucaba / con sus memorias deshilachadas / gorrino nocturno que agonizaba / en 18 y Sorocabana», cantó, a finales de los setenta, en «Fin de

semana»); la eléctrica poética de Los Traidores («La lluvia cae sobre Montevideo hoy como ayer / y no habrá nada especial») o la de La Trampa («Solos como un niño perdido en medio de la ciudad / ¿quién nos encontrará? / solos como un viejo recordando sueños frente al mar / ¿quién nos abrazará?»).

El swing plenero a la uruguaya —y a la montevidéana— curte la noche, recorre bailes, agita, convoca, y se incrusta en el paisaje musical. Es barrio y cuerpo danzante. Es Gerardo Nieto y su homenaje al Cerro en «Mi barrio»:

Mi barrio tiene toda su grandeza que
[inspira
su fortaleza y hasta el río me lo besa
se merece un respeto diferente porque
no he querido siempre de lo malo
[señalar
del Cerro soy nunca me fui este es mi
[barrio.

Las exploraciones musicales y poéticas de Jorge Lazaroff también delinearon lugares, personajes, historias. Y, a la vez, resolvieron esquemas formales, arriesgaron en el tratamiento de la materia armónica, melódica, rítmica, abordando, por ejemplo, trazas del imaginario murguero y carnavalero («El corso», «Baile de máscaras»). Las canciones de Gastón Ciarlo, *Dino*, contaron también los pliegues del paisaje ciudadano para conmover con una poética de cercanías («Mi ciudad», «Vientos del sur»).

La denuncia, la protesta, el dolor, la bronca fue marca y seña de identidad en el llamado *canto popular*; sus cultores esquivaron con poesía la censura, lidiaron con la autocensura, fueron perseguidos, pero persistieron, insistieron y le torcieron el brazo represor al gobierno del terror, entre los años

5 El recorrido apurado, incompleto —injusto—, tiene que citar también esos repertorios que, sin nombrarla, han construido la atmósfera musical que define a la ciudad: las originales creaciones que conformaron el pionero grupo Travesía, integrado por Estela Magnone, Mariana Íngold y Mayra Hugo; la extensa labor musical del dúo Larbanois & Carrero; la murga canción, impulsada por la obra de artistas como Edú *Pitufo* Lombardo o Tabaré Cardozo; los trabajos interpretativos y compositivos tan singulares como muy locales de Laura Canoura, Samantha Navarro y Pata Kramer, hasta artistas que recién dan sus primeros pasos, como Guadalupe Calzada, que con su bellísima canción «4022» —una suerte de adelanto de su primer disco, que está grabando gracias al primer premio obtenido en el concurso de canciones del Festival Canciones de Otoño 2024— vuelve, con una sensible trama camerística, a las imágenes de infancia y juventud y a su casa paterna en Pueblo Victoria.

La íntima relación entre el tango y la ciudad es innegable, noviembre de 2023.
Fotografía de Alexander Laluz.

Todas sus músicas (instrumentales y cantadas) definen los contornos de una experiencia de lo montevideano, con una potencia y una simplicidad únicas.



setenta y los primeros ochenta. Décadas después, la denuncia y la protesta también narraron otros paisajes de la ciudad: fue Eli Almici con «Brujas»; es «Felipe Plef», de Fernando Cabrera:

Un vetusto gagá alimentado de odio
que compró mano dura y campaña de
[miedo
con disparo perfecto le dio pase a la
[muerte
a este hermoso colega de la pluma en
[el muro.

Un lugar clave ocupan las creaciones que abrevan en la fuente afroporteña. Es el toque de las cuerdas de tambores que configuran el ecosistema sonoro barrial; es la historia hecha canción que tiene hitos como Pedro Ferreira, Manolo Guardia, George Roos, Heber Escayola, Washington Oreiro, Hugo *Cheché* Santos; el repertorio de Ruben Rada, desde las épocas de El Kinto, Tótem, Opa, hasta la prolífica producción discográfica

firmada como solista; *Jorginho* Gularte, Ángela Álves; las *llevadas* candomberas de Pareceres y Rumbo hasta la trayectoria solista de Mauricio Ubal, quien sigue componiendo y escribiendo con las raíces afirmadas en las vivencias de lo local (y ahí están canciones como «Una canción a Montevideo» y sus discos en testimonio: desde *Como el clavel del aire*, de 1989, hasta su reciente EP digital *Alma de Goes*).

Montevideo en cinco historias incompletas

Uno. Se asume como una evidencia: Fernando Cabrera es un cronista de Montevideo. Con su simplicidad, esta afirmación convertida en cliché ha operado como un atajo para esquivar —quizás— algunos pliegues más complejos, refinadamente sutiles de su actividad poética y musical. Y el propio Cabrera ha intentado, aunque en vano, despejar el asunto. «He tenido que aceptar con los años algo que todo el mundo me manifiesta

[...] que yo le canto a Montevideo, a tales barrios, a tales calles, como si eso fuese a propósito, con la intención de homenajear la ciudad, de hablarle a la ciudad».⁶ Sin embargo, «esto no es así».

Nunca tuvo la intención de ser un autor pintoresquista:

Elaboro una historia, hablo de un personaje, de una situación que le pasa a alguien y, a la hora de ubicarla en algún sitio, a la hora de ponerle a esa

historia una escenografía, obviamente, he nombrado los sitios que uno conoce.

No ganó la discusión con el cliché. Su caracterización como *cronista montevideano* se ha vuelto un registro inamovible en una comunidad de recepción. Sin embargo, entre estas visiones de una práctica artística, de una obra de referencia, más que oposición hay, en última instancia, un saldo de valor: el reconocimiento de la

6 Mateo Magnone, «Montevideo según Cabrera», en *Lento*, Montevideo, n.º 133, abril 2024, en <https://ladiaria.com.uy/lento/articulo/2024/4/montevideo-segun-cabrera/>

asociación íntima entre la ciudad y la creación. El espacio conocido, habitado desde el nacimiento y compartido con sus líneas genealógicas, devino para Cabrera en recurso creativo, detonante heurístico, escenografía, motivo de recorridos y observaciones —en su bicicleta, en su taxi, en tren, a pie, en ómnibus—.

Es así que este Montevideo se respira, se traduce, se cuenta, en su canción más autobiográfica, «Viva la patria», incluida en el disco homónimo (Ayuí/Tacuabé, 2013). Pero aquí Montevideo es el fondo. Un escenario para la historia —ya lo dijo Cabrera—. O, mejor, el escenario para las memorias de las vidas que habitan una historia personal. Una urdimbre de sutilezas, tanto en la materia poética como en la musical, que no elude lo descarnado para enhebrar épocas, lugares, vivencias, familia, y dislocar las coordenadas espaciotemporales obligadas, inflexibles, hasta disparar la experiencia perceptiva a otro orden de las cosas.

Tras una introducción con mínimos elementos, con la guitarra como

figura única, la voz de Cabrera canta

Nací en el hospital Canzani
Igual que tantos otros más
Asignaturas familiares
El Uruguay de los iguales
Penillanura de Uruguay

Cinco versos alcanzan para situarse, para que el viaje biográfico y el imaginario uruguayo-montevideano chequeen sus pulsos vitales con la economía virtuosa del lenguaje.

Nací en el hospital Pereira
Igual que algunos otros más
Era un barrial y el patrullero
Se arrepintió, llamó al bombero
Yo aún adentro de mi mamá.

Otros tramos, o trazos, dibujan otros paisajes:

De viejo, fabriqué ladrillos
Calle Sanfuentes y Cibils
Varias yeguas en la noria
Pisando su propia escoria
Aire de suburbio fabril.

La ubicación es, de nuevo, precisa. Los detalles son mínimos, apenas unas pistas para ir hasta la historia de su abuelo. El resto, el todo, queda para completarse

con un trabajo interpretativo que no esté acorralado por el morboso apuro de las máquinas de exponer vidas en treinta segundos, en una instantánea de lo evidente.

Con «Paso Molino» ocurre otro tanto. Una canción temprana de Cabrera que incluyó en el disco *El viento en la cara* (Ayuí/Tacuabé, 1984), piedra de toque de su trayectoria como solista tras dos proyectos colectivos de referencia: MONTRESVIDEO y Baldío. Aquí, el aire valseado, textura de tono atmosférico, algo brumoso, y el comportamiento rítmico y armónico cíclico envuelven un canto con profusas referencias al enclave del barrio que da nombre a la canción y que tiene estrechos vínculos afectivos con el artista:

Este vals
Que viene desde el Prado a amar
Canta solo su pena
De rosas secas por la helada cruel
Rocío frío que quema la piel.

Quizá solo Cabrera podía haber hecho una suerte de proeza compositiva como «El viento en la cara», anotó el periodista y músico Andrés Torrón en su

¿En esta esquina no pasa nada? Fotografía de Alexander Laluz, abril de 2023.

Aquí, en el cruce de Durazno y Convención, habitan historias, se movilizan memorias (la tienda del judío pobre, la playa chica, los giros del paseo corto, la vida tironeando el cobre), como las que cantó Jaime Roos en el clásico que lleva el nombre de esta esquina, registrado en el disco *Mediocampo* (1984) e incluido en la colección *Obra completa*.





Salida de una comparsa en las inmediaciones del ex Mercado Modelo, setiembre de 2023. Fotografía de Alexander Laluz.

Los toques de tambor y bailes del candombe: pieza clave en el mapa sonoro-musical de Montevideo, fuente de múltiples trasvases a la canción popular, tanto en sus músicas como en sus letras.

voluminoso libro *111 discos uruguayos*. Y tiene razón. Esta canción, que da título a ese primer álbum solista, corre, administra el aliento con entrenamiento deportivo, se «para en los pedales», sigue corriendo por los colores del club, transpira para llegar a la meta. Puede ser cualquier carrera, pueden ser todas las carreras. Una de las pasiones deportivas incrustadas en el imaginario popular tiene su poética, pero sin tramar sus glorias para el bronce. Es la épica, el movimiento.

Patinazo y rodada
Repecho y bajada
Se angosta la curva
Se salta la vía
Patinazo y rodada
Se salta la vía [...]

Hirviendo en presagios y apuestas
Caramañola, morral de la fiereza
Corazones que explotan de tanto bombear.⁷

Acaso otra proeza sea también «Primera fonda» (2024), que recién da sus primeros pasos con un arte que tiene firma estilística

e historia. La obra se grabó con la participación de Martín Buscaglia, entre otros, y se lanzó junto a un videoclip dirigido por Tunda Prada y Bruno Carro. En la presentación en sociedad de «Primera fonda», Buscaglia la definió como una «ucronía cabreriana con aires de folk». Cabrera la reconoció como una «historia-ficción». Y es su historia de Montevideo en la que, en poco más de cinco minutos, juegan a mezclarse el humor, la ironía, datos, nombres (Pedro Gronardo, Bruno Mauricio de Zabala, José Pedro Varela), distintas e inteligentes referencias a géneros y estilos musicales.

No es un extrañamiento estilístico. La historia —o la Historia— es uno de los intereses centrales de Cabrera desde sus últimos años en el liceo. Con el tiempo, ha contado, ese interés devino pasión, vocación, que bien podía experimentarse en alianza con la composición de canciones. Fue así, por ejemplo, en «Continuará»,

del disco *Ciudad de la Plata* (1998). Es, ahora, con «Primera fonda», donde el orden riguroso que reclama el relato histórico está en otro lado. Cabrera asume aquí el rol de un narrador distinto: canta, toca, cuenta, provocando una vuelta de tuerca; la gesta fundacional, entonces, ya no está escrita desde el discurso oficial y oficioso ni desde el *otro*, llegado de afuera, como en algunas crónicas de la época colonial. La fundación es punto de inicio y de llegada para ¿descolonizar? esas otras narrativas.

Tres barcos de hispana vela
llegaron justo a las tres,
la tarde estaba serena,
la mar serena no es
Atracaron en la rambla,
me pareció distinguir
el logo de la Cruz Roja,
enrollé mi desconfianza,
me dispuse a convenir;

Le puse Montevideo
a este peñasco con viento,
planté un ramo de canarios
y un puñado de porteños.

7 Más citas podrían argumentar, sin alambicados esfuerzos retóricos, cómo las edades y los paisajes montevidianos habitan, se revuelven, actúan como disparadores narrativos en las composiciones de Cabrera. «El viento en la cara», «El tiempo está después», «Viveza», «Tablado del Colombes», «Autoblues», «La Logia», «El vagón dormido». El ejercicio de enumerar puede, en este caso, exceder los límites acotados del papel y agotar la paciencia ante una evidencia consensuada.

Eli Almic: artista de referencia en la escena hiphopera uruguaya, 2019. Fotografía de Alexander Laluz.



Dos. Hay registros que son insuficientes, como el del paisaje en un papel —quizá de gramaje importante, como para que no se quiebre de solo mirarlo—, con una vista panorámica, de colores plenos, hermosa, con el nombre que dé la ubicación justa, indudable —Montevideo, Uruguay—. O la canción que, en plan celebratorio, recorre marcas de estilos con innegable genética montevideana —tango, milonga, candombe, murga—, rescatando personajes, alguna historia pintoresca, algún lugar emblemático. A veces estos registros, que son válidos, necesarios, artísticamente valiosos, dejan un sabor a historia incompleta. La ciudad vive no solo de y por sus registros más amables, entrañables. El dolor, la impotencia, la discriminación, el abuso violento, la muerte: estos signos tiñen de otros colores el paisaje. Pero hay una contracara: el grito descarnado que se convierte en denuncia,

el reclamo convertido en un canto universal que también impregna la canción.

En algún momento alguien dice «parece que vivimos de alerta en alerta», y es una trágica verdad. Para la cronología de las últimas décadas, los femicidios agitan titulares, pero, sobre todo, generan un daño cuya onda expansiva no deja de producir círculos en todos los presentes posibles. Aunque se hubiera cegado con violencia solo una vida, esa vida importa. Pero en 2017 fueron treinta y cinco. Los colectivos levantaron entonces las alertas en pancartas, marchas, cantos. Eli Almic (o Elisa Fernández, *una piba de Malvín*), entonces en la recta de ascenso dentro de la escena hiphopera local, se encontró, allí, en las marchas —las de las alertas feministas, la del 8M— con las palabras, el ritmo justo, la cadencia: «Somos las nietas de todas

las brujas que nunca pudieron quemar». El grito planetario en el paisaje de la aldea.

Con ese grito, Eli Almic enhebró un lenguaje minimalista a través de texturas secas, contundentes, tamizó influencias de acá y más allá de las fronteras, integró elementos del trap, una base creada por Wake Self (Estados Unidos), y rapeó: contuvo la rabia, provocó, incomodó, incrustó el verso en la misma médula del patriarcado para dar forma a «Brujas», el simple que motorizó el lanzamiento de su EP *Reflejo* (2018).

Al comienzo corrió la voz entre oídos cercanos: «Ahí viene la bruja / Porque como' muchas las brujas que todavía estamos vivas». Irrumpió la base más rítmica, el golpe seco. Se levantó la voz:

Veo que esto a nadie le ha importado
Ya que esto solo se ha perpetuado

Página contigua: Tapa del disco *Esquina gris al sur* (1981).

Admiradora de la legendaria Nelly Omar, la cantante uruguaya Elsa Morán recorrió con virtuosa técnica y temperamento expresivo el cancionero criollo y el tanguero, y legó un color de voz que es parte del mapa de sonidos musicales que representa y construye el paisaje urbano.



**ELSA
MORAN**
ESQUINA GRIS AL SUR


SONDOR



**EDUARDO
DARNAUCHANS**
las quemadas

Nos arrancan la ropa, ahorcan por putas, sin darnos lugar a reclamo.

Se sucedieron las escenas infectadas de violencia, la violencia física y verbal oculta en la casa, el desprecio, la cosificación. Ocurrió y ocurre en las casas de todo el planeta, sí. Ocurrió y ocurre acá, en las casas que dibujan el paisaje montevideano, oriental, en la penillanura suavemente ondulada. «Uruguay natural con violencia de macho naturalizada / Yorugua bondadoso muerte a tu cliché y que la bruja sea inmortalizada».

Repitió, insistió, encontró el tono incómodo, contenido, directo al tímpano y a la carne: «Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar...».

Cuestiona:

¿Cómo camino?, ¿cómo transito la calle si puede que alguno me agarre?

¿Cómo denuncio?

¿A quién le lloro después que ese alguien mi cuerpo desarme?».

La ciudad, una construcción que palpita con las vidas que la habitan, también sangra y denuncia las asimetrías de sus paisajes idealizados.

Tres. La foto tiene, al fondo, una esquina, la calle con adoquines que asoman empecinados, vendiendo la resistencia del asfalto, y una fila de casas viejas iluminadas por una luz antigua. Sobre un costado está ella, María Mercedes Castillo (1936-2019), quien, para tangueros y no tan tangueros, porta con voz temperamental, desde mediados de los años sesenta, otro nombre registrado en la genealogía tanguera: Elsa Morán. En el lado opuesto, el título que convierte la foto en tapa de un álbum: *Elsa Morán: Esquina gris al sur* (Sondor, 1981).

Este título tiene su historia y se canta desde la canción que abre el disco, «Esquina gris al sur», y con

su autora, Alba San Juan (1935-2005), otro nombre que legó arte a un género como el tango que tan empecinadamente ha insistido en contarse en clave masculina.

En la introducción, el conjunto instrumental dirigido por César Zagnoli marca un pulso de estilo. Morán recita: «Te he recorrido unas cien, mil veces, en todas direcciones, desde la plaza Independencia hasta la escollera Sarandí y desde Reconquista hasta la Aduana...». Con temple afirmativo, rotundo, una articulación de elogiada técnica, estampa en esas coordenadas montevideanas los primeros versos: «Esquina gris al sur, neblina sin farol / concierto de ladrillos desvelados». Más adelante: «Un carro se oye andar, miseria de papel [...] Esquina gris al sur, descascarada [...] Esquina gris al sur, añosa y sin final / mojada por mil lágrimas de sal».

Página contigua: tapa del disco *Las quemas*.

Con *Las quemas* (Sondor, 1974), su segundo disco, sucesor de *Canción de muchacho* (1973), Eduardo Darnauchans configuró un estilo plenamente identificable tanto en lo poético y musical, para convertirse pocos años después en figura de referencia para la canción popular uruguaya.

Urbano Moraes (virtuoso bajista, cantante, compositor) es una figura clave en la gestación y el desarrollo de muchos procesos que atravesaron la historia de las músicas populares uruguayas. Fotografía de Alexander Laluz, noviembre de 2023.

Con *swing* y refinada musicalidad, ha explorado las mixturas entre los lenguajes del candombe, el jazz, el rock, para articular, como planteó Martin Stokes, el conocimiento de los lugares habitados, de sus vidas, hasta de «otros pueblos, lugares, tiempos, cosas, y a nosotros mismos en relación a ellos».



Compuesto y cantado con las marcas estilísticas que se volvieron tradición de vieja escuela, esta pieza reafirma esa potente asociación entre la ciudad y el tango, que luce como evidencia, algo ya naturalizado. Montevideo tiene tango y tangueces. Y ese tango es la forma en que el paisaje sortea con fuerza expresiva la anonimidad de lo cotidiano e inmediato, el paisaje que no tiene titulares con letras de gran porte.

En esta tradición abrevaron también otros creadores como Daniel Amaro y Jorge Bonaldi, pero tramando complicidades y conexiones con otros lenguajes de la canción popular para gestar sus *tangueces*. Así, Amaro compuso en 1976 un clásico de corte autobiográfico, «A la ciudad de Montevideo», grabado y editado por el sello Sondor en 1983: «Casuales, casualidades / me llevaron a nacer / en un lugar escondido / tan chatito y tan perdido / que en el mapa no se ve».

Bonaldi, como el tango cantado por Elsa Morán, vuelve sobre las calles «teñidas de color

de pueblo» en su «Tristecitas montevideanas»:

Calles
que vieron a mi sombra deambulando
creciendo a golpes entre viejos tangos
y músicas que hablaban de banderas
Calles
que vieron a mi frente despertando
entre un clamor de fábricas y esquinas
Siempre
por siempre yo querré estas viejas
[calles
teñidas de color de pueblo
que dieron a mi alma este fervor.

El poder de evocar el paisaje urbano de estas canciones no solo es virtud de la directa referencia a lugares, recorridos y afectos en sus letras. Sus músicas portan un mapa de formas musicales que, por el pacto histórico entre creadores y comunidad de receptores, cuenta como parte del paisaje y opera como eficaz metonimia de la ciudad.

Cuatro. En un lugar cualquiera, en un momento cualquiera, alguien dice: «En la mesa, sandías de yeso, y en la pared había mil platitos». Nadie reacciona, nadie contesta. No pasa nada. En un momento cualquiera, en otro lugar

cualquiera, alguien escucha una guitarra y un grupo de voces que se mecen leves en un vals de antaño con colores nuevos; luego la voz clara, también leve de Rubén Olivera que canta, al *tempo* de ese vals, y cuenta:

En la mesa, sandías de yeso
Mil platitos cubren la pared
Un «San Jorge» cuidando la siesta
Y a su lado, sonrío Gardel [...]
Entra el viento, juega en los caireles
Si dejan abierta la puerta cancel [...]
Florecían las lunas de enero
Y la calle Fray Bentos olía a jazmín
Madera sonora en la radio
Isolina Núñez hablaba de amor.

Y entonces sí pasan cosas, muchas cosas.

Se ha dicho, quizás en otro momento cualquiera, en un lugar que no es este, que el primer sonido es definitorio: con él se quiebra el silencio, con él debe quedar claro cuándo comienza el enunciador, el relator, el cantor. Olivera ha hecho de esto una razón musical. Pocos sonidos, pocas notas, alcanzan para reconocer que ahí, en ese instante, él ha comenzado. Y esta canción, «Interiores» —que se puede escuchar en su edición de

Lugares comunes (Ayuí/Tacuabé, 1991) o en el disco *Interiores* (Ayuí/Tacuabé, 1995)—, lo define con el poder de lo mínimo, de lo chiquito. Un trabajo de ingeniería sensible del que emerge una sustancia que arrebató el tiempo para devolver la decoración, el viento, perfumes, voces, calles, de la casa con patio de su infancia. Un valseado que unta las memorias con una pátina antigua, cohesiona voz, voces, el finísimo toque de guitarra, para hacer que la nostalgia tenga vida y no el sepia demasiado saturado que goza de buena prensa en las fiestas de nostalgia impostada.

Ya no es cualquier lugar ni cualquier momento. Es su casa, emblema del paisaje de fachadas e interiores. Son las edades que habitan esa casa. Es su barrio montevideano: ese paisaje que cose las cercanías que no tienen los brillos ni la atención de las grandes avenidas, pero conciernen

directamente —íntimamente— a la trama afectiva, a la red de memorias, de interpretaciones del creador.

Cinco. Fue en 1974. Del último surco del lado B del disco LD (larga duración), apoyada por un bellísimo arreglo para guitarra, una voz resultaba magnética:

Desde allí parece mansa
La ciudad, sus azoteas
Tocadas de luz, sus árboles
Ya menos que las antenas.

Más adelante:

Todo el arrebato urbano
La cotidiana pelea
Se resuelve en ese humo
En cenizas que aletean
En el acre olor a muerte
Que es el olor de las quemadas».

Había una ansiedad contenida, una narración que situaba a la es- cucha en un estado de la ciudad.

En el fondo —y no tan «en el fondo»— un magma palpitaba feroz sin que fuera evidente, torpemente obvio. El escenario urbano de la pelea cotidiana, una atmósfera densa: podía ser, sí, cualquier ciudad; podía ser Montevideo.

Las historias que emergían de «Las quemadas» eran un espejo. La sabia poesía de Washington Benavides (1930-2017) encontraba en la música de Eduardo Darnauchans (1953-2007), en su canto contenido, en el toque de guitarra de Carlos da Silveira (1950), los cómplices para narrar(nos) una ciudad acorralada por el terror, la censura, la autocensura, la muerte y la desaparición forzada, como políticas de Estado. En esa canción estaba la ciudad conocida, sus habitantes, sus sensibilidades, sus vidas. «Era nuestra ciudad». Cada verso era una pequeña porción de vida que disparaba el todo, las historias completas, las que no se podían contar.⁸

8 Escribió Jorge Bonaldi sobre la canción popular en tiempos de dictadura: «Existían criterios de autocensura en los cantautores, es decir, había muchísimas palabras, muchísimas descripciones, que no se podían incluir lisa y llanamente en los textos porque no se sabía quiénes estaban en la platea vigilando o escuchando. [...] Entonces lo que previmos en las canciones fue un lenguaje que igual permitiera hacer circular los conceptos, [...] sin configurar un lenguaje directo» (en *¿Se muere la canción? 8 informes sobre la canción popular uruguaya, 1977-2000*. Montevideo: edición del autor, 2001).

La canción cerró el segundo disco de Darnauchans, al que esta canción dio nombre (editado por Sondor en 1974, esta es su segunda edición fonográfica; la primera, de 1973, fue «Canción de muchacho»). Poco después, Darnauchans no tuvo más opción que exiliarse en Buenos Aires. Fue allí que

un día de 1975 llega un amigo y me dice: «Darno, vengo a entregarte esto desde Montevideo» —contó al

periodista y escritor Nelson Díaz—⁹ Era un paquete con *Las Quemadas*. Para mí fue algo muy importante, sinceramente pensaba que nunca más iba a tocar. Además no lo pude escuchar porque no tenía tocadiscos.

Todo lo escrito hasta aquí ahora debería escribirse con los verbos conjugados en presente. «Las Quemadas» es una obra que con una estética virtuosa se impregna de los signos que habitan

la ciudad para dotarla de sentido poético y levantarse como reclamo, como denuncia. No es una abstracción de hermetismo calculado. Hay en ella un lenguaje muy concreto: una narración del tiempo en que fue concebida, cantada, grabada, que también le gana la pulseada al tiempo lineal, inflexible, para situarse, con pleno vigor, en un presente —otro presente— urbano-montevideano.

El juego, la escucha, la comunidad

Con las músicas, las canciones, se lidia sin mayores dificultades. Se tararean, se silban, se bailan, se cantan hasta sin necesidad de desplegar las técnicas y el oficio de un músico profesional. En ellas —y, con ellas—, palabra y música configuran un ensamble a la vez poderoso, fascinante y evanescente: es algo nuevo, un nudo significativo distinto, quizás una forma de llegar hasta ese lugar para el misterio que se reserva el arte.

Esta fuerza significante, se planteó antes, no está suspendida en el vacío. Necesita de la acción humana: un juego de ida y vuelta. Y para que ese juego se active reclama de una historia, experiencias, conocimientos, lugares, circunstancias. ¿Qué operaciones producen este tipo de nudos significantes que activan fenómenos de tan alto voltaje simbólico y narrativo?

Ellas son, por un lado, la dimensión inmanente del hecho musical. Esto es: sus recursos armónicos,

los diseños melódicos —y en el caso de las canciones, sus articulaciones con la letra—, las elecciones tímbricas, los fraseos, y cómo estas variables, entre otras, conectan con la economía sonora de un género, de un estilo y sus correlaciones con otros lenguajes.

Son los lenguajes que incendian la pradera emotiva, le ganan la partida a una censura con uniforme y picana, levantan otras voces y otros cuerpos que no se ven ni se escuchan, corren sus cuotas de

⁹ Nelson Díaz, *Memorias de un trovador. Conversaciones con Darnauchans*. Montevideo: Planeta, 2008.

riesgo y suenan como *corrido de lugar*, no ajustado al manual de la clase de armonía en el conservatorio, eligen solo las *líneas de fuerza* de la marcha camión de la murga para llevarlas a la guitarra.

Por otro lado, están las operaciones que se producen en la circulación social de estos hechos musicales y en las interacciones con las formas de recepción y comprensión; las formas que completan los sentidos musicales

y poéticos y se permiten el goce, la emoción, el baile, el canto.

Si bien estas dimensiones se presentan aquí esquemáticamente, por separado, sus existencias son interdependientes. Y esa interdependencia está amasada y horneada a partir de una noción clave: *la escucha*. Pero la escucha no como mera captación de un estímulo sonoro, sino como el complejo de *interacciones significantes* que se producen en

torno a la música: lo que hacemos, sea en el ómnibus, en casa, en el concierto, en el estadio, con las músicas. En otras palabras: la música no opera con sonidos, sino con la escucha.

Es ahí donde se inicia el juego: la puesta en acción de un pacto de sentido entre creadores y comunidad de recepción con el que se dibuja cada rincón del paisaje de este lugar propio desde hace tres siglos.

PRIMA

A. 2014



Andantino quasi allegretto

piano

ped. *