

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"



Balcazar
Baña
Botella Nicolás
Carrizo Rueda
Dariozzi
Di Liscia
Díaz
Diederle
Fernández Calvo
Fernández Maximiano
Fernández Walker
Fornaro Bordolli
Gardes de Fernández
González
Kieffer
Malbrán
Pauta Ortiz
Portillo
Ramos Fuentes
Torres Cardona
Veniard
Vineis



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Lic. Nilda G. Vineis

Editoras:
Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda G. Vineis

Comité editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca

Imagen de tapa:

“Danza de conejos”. Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert.
L´institut est intéressé à échanger des éditions. L´istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦ E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

VOZ, MÚSICA, PERFORMANCE: EL CASO DE EDUARDO DARNAUCHANS EN LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA

MARITA FORNARO BORDOLLI

Resumen

A partir del trabajo de investigación y de edición crítica realizado sobre la obra de Eduardo Darnauchans, se analizan los procesos de creación de uno de las figuras más significativas de la música popular uruguaya en el último cuarto del siglo XX. Se atiende a la relación texto/música en la creación de Darnauchans y también a la especial gestualidad de sus *performances*. Se analiza especialmente el trabajo melismático, excepcional en el canto popular uruguayo, así como la evolución de los procesos creativos, la relación con poetas uruguayos, la musicalización de figuras clásicas, la creación de textos y músicas propios.

El trabajo da cuenta, también, de la relación de maestro/discípulo con Washington Benavides, poeta líder del llamado “Grupo de Tacuarembó”, y de las principales influencias sincretizadas en la creación y la interpretación de Darnauchans: la poesía y música medievales, la producción isabelina, el *folk* y el *country* escocés y estadounidense, la *chanson* francesa; Bob Dylan, Branduardi, Cohen; la Tropicalia, la música de la frontera uruguayo-brasileña; The Beatles y los conjuntos “folklóricos” argentinos de la década de 1960; los poetas académicos latinoamericanos.

Palabras clave: Música popular uruguaya, canción popular, *performance*, Eduardo Darnauchans.

Abstract

The creation processes of Eduardo Darnauchans, one of the most prominent performers of Uruguayan popular music in the last quarter of the twentieth century, are hereby analyzed on the basis of editorial critique and research work carried out regarding the work of this musician.

The analysis revolves around the lyric-music relation in Darnauchans' creations, as well as the particular gestural aspect of his performances, focusing especially on

his melismatic work – an exception in Uruguayan popular singing – and evolution of creative processes. The study also includes the relations between the musician and Uruguayan poets, his musicalization of traditional figures, and the creation of his own lyrics and music.

This paper also covers the mentor-disciple relation of Darnauchans with poet Washington Benavides, leader of the group known as “Grupo de Tacuarembó”, and the main influences on Darnauchans as a creator and performer. Such influences include: Medieval poetry and music, Elizabethan productions, folk and country from Scotland and the U.S., the French *chanson*, Bob Dylan, Branduardi, the Tropicalia movement, music from the Uruguayan-Brazilian border, The Beatles, the Argentinean folklore ensembles from the 1960s, and Latin American academic poets.

Key Words: Uruguayan popular music, popular song, *performance*, Eduardo Darnauchans.

* * *

Un trovador o pordiosero
Sentado en la única piedra
Que emerge en un desierto rojo
Triangula con la fiebre y las estrellas.
No aclararé su oficio
Y el no podrá aclararlo
De ninguna manera.
Supongamos que redacta
Trovas o prospectos
Para soportar unos años,
no más, a la materia....

Trovador o pordiosero, Washington Benavides

1.- Eduardo Darnauchans: presentación

Este trabajo propone caracterizar la obra de Eduardo Darnauchans (Montevideo, 1953 – 2007), músico popular vinculado al llamado “Grupo de Tacuarembó”, liderado por el poeta Washington Benavides (Tacuarembó, 1930) e integrado por poetas y músicos como Héctor Numa Moraes, Víctor Cunha, Carlos da Silveira, Eduardo Larbanois, Carlos Benavides, Eduardo Milán, entre otros. No nos detendremos sobre su biografía, aspecto para los que remitimos a Couto (1993) y Díaz (2008).

Presentaremos brevemente su discografía para centrarnos luego en el tema que nos ocupa de manera especial, el proceso de creación de su obra. La metodología de trabajo sobre el tema incluyó, además del manejo de la fonografía editada y de material audiovisual inédito, el trabajo con documentos escritos y fotográficos y una serie de entrevistas a poetas, músicos y productores que intervinieron en la obra de Darnauchans. Consideramos fundamentales estos testimonios, de ahí que en este trabajo reproduzcamos fragmentos importantes de ellos¹.

Darnauchans se destaca muy temprano y comienza su viaje hacia Montevideo y los estudios de grabación luego de ganar un concurso local en Tacuarembó - donde vive parte de su infancia y su adolescencia - a los 17 años. Su discografía puede dividirse en tres etapas principales:

1.- Los inicios de su carrera, que incluyen:

- *Alicia maravilla / Niñez de luz*, simple (Sondor, 1970)
- “Canción de muchacho” (Sondor, 1973)
- “Las quemadas” (Sondor, 1974)
- “Sansueña” (Sondor, 1978)

En este período Darnauchans es autor de la música de la mayoría de las canciones que interpreta, pero autor de una pequeña parte de los textos. Su trabajo se centra en la musicalización de poesía y la interpretación. “Canción de muchacho” supone el descubrimiento por la crítica; “Las quemadas” se gesta en medio de las peripecias de dictadura, exilio en Argentina, clima de censura; “Sansueña” es el descubrimiento por parte de un público más amplio, el eje a partir del cual se despliega su talento poético.

2.- La plenitud compositiva e interpretativa, con:

- “Zurcidor” (Sondor, 1980)
- “Nieblas & neblinas” (Orfeo, 1985)
- “El trigo de la luna” (Orfeo, 1989)
- “Noches blancas” (Orfeo, 1999)

3.- Su período de retorno a la grabación, que incluye:

- “Entre el micrófono y la penumbra” (Ayuí, 2001, recital en vivo)
- “Canciones sefardíes” (Ayuí, en vivo, 2004)

¹ Parte de estos testimonios han sido publicados en las ediciones críticas de “Las Quemadas” y “Sansueña”, este último agotado desde el año 2010.

“El ángel azul” (Ayuí, 2006)

A esta discografía deben agregarse dos recopilaciones: “Sin perder el tiempo (Sondor, 1991, recopilación de temas 1978 - 1982); “Darnauchans 81/2 - Raras & casuales” (Ayuí, 2003, recopilación de grabaciones 1972 – 1992) y tres ediciones digitales de los vinilos: “Canción de muchacho” junto con algunos temas de “Las Quemadas” (Sondor/Revista Postdata, 1998); “Sansueña” (Sondor, 1997) y “Zurcidor” (Sondor, 1997). Actualmente se dispone también de dos ediciones póstumas de recitales: “Ámbitos”, grabado con Fernando Cabrera en el Teatro Solís en 1991 (Ayuí, 2008) y “Nosotros Tres”, recitales realizados con Jorge Galemire y Eduardo Rivero en 1976 (Ayuí, 2010). Y, finalmente, nuestro trabajo de edición crítica, realizado sobre “Las Quemadas” (Sondor/Escuela Universitaria de Música, 2008) y “Sansueña” (Sondor/Escuela Universitaria de Música, 2009).

Este recorrido artístico está acompañado de una biografía trágica desde la infancia, con una herencia familiar de trastornos psiquiátricos que le acompaña toda la vida, y un período de riesgo físico y psíquico durante la dictadura que sufre Uruguay entre 1973 y 1985. Darnauchans escribe en escasas ocasiones sobre temas manifiestamente políticos, pero su pertenencia al Partido Comunista determina su detención, su libertad vigilada, su exilio en Buenos Aires, aspectos que no es posible desarrollar en este artículo, pero que influyen decisivamente en su producción artística. Aquí nos centraremos en sus características como creador atendiendo especialmente a la primera década de su producción, a partir de nuestro trabajo de investigación llevado a cabo para las ediciones críticas ya citadas, y asomándonos a lo que identificamos como su segundo período creativo. No obstante, incluiremos referencias a su obra en general.

En todo este proceso Darnauchans surge como compositor de música para textos de poetas uruguayos y latinoamericanos; este aspecto, el de compositor musical, es el menos estudiado de su producción, como hemos señalado en otros trabajos. Pero antes de comenzar el análisis conviene anotar algunas influencias: Benavides fue un maestro sin descanso, desde el aula formal de la Enseñanza Secundaria en la ciudad de Tacuarembó hasta las reuniones y las comunicaciones a distancia en una época donde integrantes del Grupo solían enviarse casetes con letras o músicas. O donde se practicaba comúnmente, según testimonio del propio Benavides y de Héctor Numa Moraes, el ejercicio de tomar un libro de poesía e ir componiendo músicas para cada poema, músicas que se dejaban en el olvido, como mero ejercicio, o que se guardaban en casetes, algunos de

ellos todavía conservados. Hemos podido seguir este procedimiento en sus “vestigios” históricos y también en el presente: desde hace cuatro años Benavides y Numa Moraes son los guías de un “Taller de creación de poesía y música popular” en la Universidad de la República² que reproduce y amplía este “ejercicio”.

Como respuesta a estos estímulos recibidos desde la juventud hasta su muerte, siempre en contacto con el “Maestro”, las características de la creación de Darnauchans – que se definía a sí mismo como *songwriter*, negándose a pensarse como poeta o músico de manera aislada – están estrechamente vinculadas al concepto de canción en cuanto producto artístico que supone la unión de por lo menos tres expresiones artísticas: poesía, música y *performance*. Darnauchans no escribe poesía como tal; le interesa componer e interpretar canciones. Y componer significa aquí, también, de manera profunda, crear interpretando, y crear a través de los arreglos. En consecuencia, este trabajo reflexiona, por un lado, sobre esta totalidad, y por otro, sobre el valor de música y palabra en el contexto performático.

Enumeremos, por lo menos, las más importantes influencias en la creación de Darnauchans - por un lado, de la música popular y académica de las más diversas procedencias; por otro, del ambiente fronterizo de Minas de Corrales, en Rivera, donde pasa sus primeros años, y luego, del Tacuarembó de su adolescencia. La cultura erudita y popular de Brasil penetra en Uruguay hasta el Río Negro; su influencia no sólo se siente en los Departamentos uruguayos de la frontera. Por otra parte, este universo de influencias es fronterizo en diferentes sentidos: por la atención a la producción literaria y musical de Brasil, y por el fluido ir y venir entre lo académico y lo popular.

Carlos Da Silveira, uno de los compositores e intérpretes de más destaque del Grupo, anota:

“Nosotros no somos inocentes. Nosotros somos de Tacuarembó. Y Tacuarembó es un lugar donde confluyen muchas formas culturales. Íbamos a Livramento a comprar discos, y en la radio Zorrilla de San Martín de

² Taller producido por el antropólogo Antonio Díaz en el marco de los proyectos de Bienestar Universitario, Universidad de la República. El Taller, al que asisten estudiantes, docentes, egresados, funcionarios administrativos y sus familiares, ha producido dos CDs con selecciones de los textos musicalizados: “Las canciones del Taller”, Vol. I (2009) y Vol. II. (2011). Montevideo: SONDOR/Bienestar Universitario, Udelar.

Tacuarembó se escuchaba música del sur de Brasil; en “La hora de los pedidos” la gente podía canciones de Teixeira, sambas, marchas de rancho, esas cosas que se tocaban en el Carnaval. Nosotros escuchábamos a Caetano Veloso, a Chico Buarque... no somos de la generación que escuchó *bossa nova*, estaba por ahí, pero nosotros éramos e la generación de los tropicalistas. Y de alguna manera, también escuchamos música del Nordeste, con Caetano, con Gilberto Gil... había un conjunto brasileño que se llamaba “Quinteto Violado” que había música nordestina, hacían cosas de Luis Gonzaga y de Humberto Teixeira, todo ese repertorio que habíamos empezado a descubrir con Caetano Veloso, esa cosa rítmica del Nordeste., Y habíamos descubierto ciertos instrumentos”.

El tema que abre el disco “Sansueña”, *Muchacha de Bagé*³ sintetiza ese universo fronterizo: junto a la enumeración de figuras de la literatura y la canción popular de Brasil, el acierto de la utilización de elementos de la cultura tradicional riograndense en la descripción de la figura femenina, desde lo visual y desde lo sonoro:

Canción de Caetano, gorjeo de Milton
O un verso de Drumond de Antrade tal vez
O la *rua* aquella con jazmines públicos
O alguna palmera con sabiá o sin él.

Cómo describirla, sólo comparándola
Fuego dulce y rapadura de su tez
Íntima sonrisa o el frescor de aljibe
Era su mirada para toda sed.
Mocita de un cuento en Guimarães Rosa
Muchacha de luna, balada en Manuel⁴
Tarareando una *modinha* de amores
Iba la muchacha aquella de Bagé.

Texto y música reflejan ese mundo, donde la influencia de lo que Lauro Ayestarán denominó “Cancionero Norteño” se aprecia incluso en las

³ Bagé: ciudad del sur del Estado de Rio Grande do Sul, Brasil.

⁴ El texto se refiere al poeta Manuel Bandeira.

milongas, tan características del “Cancionero Rioplatense”⁵, pero también presentes en Rio Grande do Sul y aún más al norte.

Este *fluir*, que en lo brasileño abarca desde las músicas tradicionales a la Tropicalia, se ampliará en la creación de Darnauchans, en la que aparecen elementos de la poesía y música medievales, la producción isabelina, el *folk* y el *country* escocés y estadounidense, la *chanson* francesa; Bob Dylan, Donovan Leicht, el francés Antoine, el mediterráneo Angelo Branduardi, Fabricio D’André, Leonard Cohen; las aparentemente antagónicas presencias de The Beatles y de los conjuntos del llamado “folklore” argentino de la década de 1960; los poetas y dramaturgos latinoamericanos que Benavides acercaba en ese entonces y continúa acercando hoy a quienes aún le acompañan, de ese histórico grupo o fuera de él. Comenta Eduardo Larbanois, en ese entonces arreglador en “Las Quemadas”:

“Pasábamos de Tchaikovsky a Penderecki, de Penderecki a Caetano Veloso, a Chico Buarque, a Fabricio D’André, a Pi de la Serra y de ahí a Simon and Garfunkel, y el “folklore” argentino que estaba sonando en todos los medios... y la generación del 60: Zitarrosa, Olimareños, Viglietti, Yamandú Palacios. Todos los discos que salían eran como alimento para nosotros, los discutíamos...”

Y recuerda Carlos Da Silva, en la entrevista ya citada:

El “Bocha” /Washington Benavides/ nos tiraba poesías de diferentes autores, o se veían en las reuniones en su casa. Siempre había poesía... La musicalización de poemas se derivaba de Paco Ibáñez, de Viglietti, fue un poco el inicio de entender cómo hacer de un poema una canción; canción popular, porque los compositores /académicos/ siempre usaron poemas”.

Atendiendo a la totalidad de la obra de Darnauchans, encontramos:

- a) musicalización de poetas, entre los que la presencia de Washington Benavides es tal – más allá de la figura de maestro, consejero y cómplice de diversas aventuras intelectuales hasta la muerte de Darnauchans – que permite diferenciar este trabajo de

⁵ Para el establecimiento y análisis de “cancioneros” en la música tradicional uruguaya, *cfr.* Ayestarán, 1967; Fornaro, 1996).

la musicalización de otros poetas uruguayos y de varios latinoamericanos. En ocasiones, la creación del texto es compartida con el propio cantautor.

- b) canciones de texto y música creados por Darnauchans.
- c) versiones de creadores especialmente destacados, en el idioma original o traducidos. Son pocos casos a lo largo de su carrera, y todos ellos homenaje a músicos de los que reconoce influencia fundamental: *Girl from the North Country*, de Bob Dylan, *J' ai oublié la nuit*, de Antoine, y *Les feuilles mortes*, de Joseph Kosma y Jacques Prévert, canción asociada indisolublemente a Yves Montand. Algunas de estas versiones no fueron incluidas en discos de época, sino rescatadas de grabaciones en vivo y publicadas recientemente.



Fig. 1: El joven Eduardo Darnauchans en el Balneario Aguas Dulces. Lentes negras homenajeando a Dylan... Foto: Archivo Víctor Cunha.

* * *

2.- Eduardo Darnauchans, compositor y songwriter

En su primer LD, “Canción de Muchacho”, Darnauchans es el musicalizador de su maestro, pero también de Jorge Luis Borges, Líber Falco, Mario Benedetti, con dos tímidos temas propios. Pero aquí ya está la búsqueda melódica que caracterizará su estilo, cuando todavía ni siquiera estaba construido el personaje oscuro del “Darno”, del que nos ocuparemos más adelante: es la voz fresca de un muchacho de dieciocho años, que irrumpe en el canto silábico característico de la música popular uruguaya con juegos melismáticos hasta hoy únicos, que luego complementará con efectos a través del uso del micrófono y de posibilidades del estudio de grabación. Aquí es claro sentir la interpretación como parte de la creación. Transcribir la melodía sin anotar – de alguna manera para la que nuestro sistema no está para nada preparado, como para tantas cosas – esas *eles*, *emes* y *enes* sostenidas en el tiempo es falsear totalmente el acto de creación sonora: no es sólo un sonido en una altura determinada, es el trabajo de emisión que busca el compositor lo que determina los rasgos estilísticos. La *Milonga de Manuel Flores*, texto de Borges, es un caso claro de este aspecto; sobre ella volveremos.

Este trabajo se continúa y profundiza en toda su carrera. En su segundo LD, “Las Quemadas”, además de los textos predominantes, de Benavides, se musicaliza al uruguayo Humberto Megget (1926 – 1951) uno de los pocos poetas surrealistas uruguayos, creador ignorado de la generación del 45. *Tengo ganas de risas*, *Raquel* pertenece a su único libro publicado, *Nuevo sol partido* (1949). También debe destacarse el doble homenaje constituido por la *Historia del desafío más alto*. Esta milonga hace referencia a la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal (1900 – 1970, Buenos Aires), obra precursora de los estilos literarios latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, donde la historia de un *porteño* se puebla de personajes mitológicos y arquetípicos, junto a las presencias de quienes integraron la generación literaria del autor. El homenaje poético se completa en lo musical, como cita a la sonoridad de Zitarrosa y su cuarteto. Según Eduardo Larbanois,

“El “Bocha” nos acercó a Marechal y nos hicimos fanáticos. Era mi libro de cabecera/./ Estábamos tan metidos con la obra de Leopoldo Marechal que nos sentíamos personales de la obra, nos asignábamos los personajes; además, esos personajes eran unos intelectuales malandros, o más bien subterráneos. Como era un tema medio campesino – el clima recordaba los

cuentos de Paco /Espínola/, como “Rodríguez”, con ese desafío... - el arreglo fue hecho cercano a lo folklórico, medio *zitarrosero* también”.

Junto a estas obras, Darnauchans interpreta la música de otros: de Eduardo Lagos y el propio Benavides para *Los ojos* de Antonio Machado y de Carlos Benavides y Larbanois para *Miente* del mexicano Francisco A. de Icaza.

ESTUDIO TROVADOR NATALIA RAMOS DIRECTOR: H. JACA PRODUCTOR: S. J. JACA COORDINADOR:		WEE ESTEREO VOLUMEN: 2 VELOCIDAD: 15 IPS CURVA: NAB REFERENCIA: 200th	FORMA TROVADOR SILENCIO: 3.75 SILENCIO: 3.75 SILENCIO: 3.75
OBSERVACIONES: ESTEREO! 1a. 6" x 4" x 4" // 6" x 4" x 4"		SONDOR ESTUDIO DE GRABACION DE SONIDO EN ESTEREO	
CONTENIDO			TIEMPO
1	MIMONA DE PACO - 2A - 26 + 4		0:40
2	CON LOS AUSENTOS - 2A - 38 + 3P		3:15
3	RETRATO DE JONEN - 2A - 26 + 4		3:00
4	EL VIAJE - 2A - 18 + 1P		4:03
5	TENGO GANAS DE RISAS. RAQUEL - 2A - 18 + 1P		1:26
6	EN LA NOCHE - 2A - 26 + 1P		2:46
7	O		11:05
8	PIEDRA DEL DESAFIO HAS. ACTO - 3A - 26 + 1P		2:38
9	MUERTE *		3:00
10	LOS OJOS		2:47
11	LOS LANCEROS - 2A / 11-18		2:19
12	EN EL VIENTO DE LA VIDA - 2A - 26 *		3:42
13	CANCION DE TRASNOCHE - 2A - 18		1:42
14	LAS QUEMAS - 2A - 38		2:22
15			11:05
16			11:05

Figura 2: Ficha de grabación de “Las Quemadas” en el Archivo Son d’Or.

ARTISTA EDUARDO DARNAUCHANS		MUSEO EXTERIOR		FECHA 11/74	
DIRECTOR		PÁGINA 2		SALA	
MONTAJE A. JACA - Miquel		VOLUMEN 15125		ROLLO 35	
PRODUCTOR SONDOR		CUBIERTA NAD		GRABADO *	
COORDINADOR		RESERVA 200 m2		CUBIERTA	

OBSERVACIONES: <i>Temas que se archivan y no van en el disco</i>		SONDOR ESTUDIOS DE GRABACIÓN BO. 2000 DE TODOS LOS MATERIALES	
---	--	--	--

	CONTENIDO	TIEMPO
1	EN LA TERCERA =	3:25
2	DICEN QUE PABLO NOTIADA (sin banda)	2:45
3	CANCION POR LAURA	2:38
4	PARA SUBIR A LA VIDA =	1:55
5	DICEN QUE PABLO NOTIADA (sin banda)	2:45
6	EN LA NOCHE =	
7		
8		
9		
10		
11		
12		
13		
14		
15		
16		

Figura 3: Ficha de grabación de “Las Quemas” en el Archivo Son d’Or. En ésta se aprecia el listado de temas dejados fuera del disco por razones de posible censura, o por opción de Darnauchans. Incluye un ensayo de “En la noche”, de importancia para seguir el proceso del arreglo.

Para “Sansueña”, el disco que lo acercará a un público mucho más amplio, hemos intentado sistematizar algunos núcleos respecto a autorías. En primer lugar puede identificarse un núcleo de canciones que reafirma la unión poético-musical de Darnauchans con su maestro Washington Benavides: cinco temas entre los que aparece uno de aquéllos que ha permanecido en la memoria popular de Uruguay con más empeño, *El*

instrumento. Para Benavides tres de los poemas del libro *Las milongas* - fundacional y tan revisitado en su producción - tienen una estrecha relación: *El instrumento*, *El nudo desatado*, *Canción de traspasnoche*. Este último ya había sido incluido por Darnauchans en *Las Quemadas*; aquí aparecen los otros dos, y en estas piezas se continúa además lo que hemos considerado como el viaje autobiográfico del propio Benavides, presente en varios temas de “Las Quemadas”, del que *El instrumento* puede verse como una síntesis desde la bravura inconsciente del macho joven hasta el enredo de la pérdida de esa carne sostenedora de pasiones.

Conocerse, claro está
Que necesita su tiempo
Con años que albañilean
Y años de derrumbamiento

Pero cuando todo es potro
Mujer, baile, vino, viento
Y la carne nos sostiene
Tanto o más que el hondo hueso

Qué vas a andar preguntando
Si te das por lo derecho
Es tu voz la que te dice
Si la promesa es lo cierto

Y de pronto se volaron
la mujer, el vino, el fuego
que sostenía las carnes,
el temple del instrumento.

Y en un cantor de boliche
me conocí en el ejemplo
“Ya perdí mi compañera.
desatame de este enredo”.

En *El nudo desatado* todavía el ritmo de milonga mantiene al intérprete en el mundo de los géneros musicales tradicionales, con la guitarra de Eduardo Larbanois subrayando esa pertenencia, como lo había hecho en “Las Quemadas”.

El hombre tenía en la cara
dos tajos para no ver
y sus manos desataban
nudo añudado su ser.

Voleó la cuerda en la rama
que no era de laurel
hizo un nudo duradero
probó su fuerza en un pie.

Como no miraba nada
porque ya nada era de él
no vio la noche crecida
no quiso al amanecer

Ese viaje autobiográfico se continúa con el tema que, hacia el final del disco, muestra otra veta de Benavides, el creador siempre inquieto por las más diferentes vertientes del arte popular, quien se permite romper solemnidades “cultas” y pertenencias folklóricas para cantar sus loas y, ya, sus nostalgias por el *rock and roll*.

Sé que huele a nostalgia de los 60 mi canción, pero no
Sabe a Bill Halley y sus Comets, sabe a Rolling Stones
Nostalgia dínamo que impulsa a perseguir el sol
Ay sí, por eso monto en mi rock and roll, baby, yeah

Son astronautas de la maravilla, nuevo Jasón
Trinan los Byrds, truena McGuire y toca el cielo Bob
Andan The Mamas and the Papas en toda creación
Ay, sí, por eso monto en mi rock and roll, baby, yeah.

Fuera de este núcleo, pero cercano a esta temática y al propósito de homenaje, está el texto de Chico Rodríguez sobre la vivencia rioplatense de “The Beatles”.

Finalmente, otro núcleo autoral está constituido por los poetas latinoamericanos que el maestro les “pasaba por debajo de la mesa”, como señaló Darnauchans en el curso en que se analizó su dinámica de creación en el 2004⁶.

⁶ Fornaro, Marita (ed.), 2008 - “Para soportar unos años, no más, a la materia”.
Eduardo Darnauchans en la Universidad de la República, con Washington

Para “Sansueña” son elegidos varios poetas “malditos”. El primero “en orden de aparición” es el colombiano José Asunción Silva (1865 – 1896), uno de los precursores del modernismo, un poeta trágico cuya obra se pierde en gran proporción en un naufragio; la que sobrevive es publicada luego de su suicidio. Porfirio Barba Jacob (1883 – 1942) es uno de los seudónimos de otro colombiano, Miguel Ángel Osorio. Trasgresor desde su primera novela, *Virginia* (prohibida por el alcalde de su pueblo por “inmoral”, hoy desaparecida) asumió el carácter sensual del modernismo como rasgo más distintivo. Experimentador poético, vivió en varios países de América Latina. Su poema más conocido es la *Balada de la loca alegría*, cuyo estribillo resume esa sensualidad: *Mi vaso lleno - el vino del Anáhuac/ mi esfuerzo vano, estéril mi pasión/ soy un perdido, soy un marihuano / a beber y a danzar al son de mi canción*. En cuanto a Francisco Asís de Icaza (1863 – 1925)⁷, se destacó como crítico y como analista literario, experto en Cervantes. Su poesía es intimista, de tono crepuscular, aspectos que, precisamente, se condensan en *Miente*. Finalmente, Eduardo González Lanuza (1900 – 1984), español emigrado a Argentina a los nueve años, fue uno de los protagonistas del movimiento ultraísta en Buenos Aires. Fue fundador de la revistas *Prisma* y *Proa*, colaborador en *Martín Fierro*. Sus primeras obras pertenecen claramente al ultraísmo, que abandona luego para seguir la tradición clásica. Para González Lanuza el lenguaje debe buscar un nacionalismo innovador a través de la integración de términos coloquiales, del lunfardo y expresiones surgidas de la oralidad. El manifiesto de *Prisma* proponía la sustitución de letras atendiendo a los fonemas; así, en la escritura del *Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo* la *i* suplantó la *y*; y se reducen fonemas reunidos en la *j*⁸. Darnauchans opta por el intimismo del recitado, y en este caso busca un director, Jorge Denevi; el resultado es notoriamente más profesional que en otros recitados que forman parte de sus canciones.

¿Sabes que acaso te está hablando un muerto?
Eco callado soy que resucito
Única voz que se atigró en cien soles

Benavides y Víctor Cunha. Montevideo: Universidad de la República (Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música).

⁷ En la edición original del disco aparece como “Francisco José de Icaza”.

⁸ Sarabia, Rosa, 1997 – *Poetas de la palabra hablada: un estudio de poesía hispanoamericana contemporánea*. Londres: Támesis.

No bronce o mármol, frágil cera guarda
esta inmortalidad que estás oyendo
Voz que ya nadie dice
Luz de un sol extinguido
que aún galopa en el tiempo
Bajo mis alas, trémulos,
se acurrucan minutos de otros días
Tu atención ya la he visto
y he de verla abierta en otros
Sois reflejos míos
Yo soy la realidad
Sombras vosotros
Que con ser sólo un aire estremecido,
yo he de vivir aún más que quien me dijo
Soy el claro prodigio sin misterio
Voz que se dice sola y para siempre
En vano sobre mí pondrán los hombres
leve silencio o densidad de olvido
Vendrá una mano y volaré de nuevo
Diré otra vez lo que te estoy diciendo.

Un tercer núcleo puede constituirse por las canciones con los textos de Darnauchans y de las sensibilidades que lo rodearon. Incluyo aquí el antológico *Final* y *De despedida*, las creadas con Víctor Cunha (1951), el amigo que le acompaña desde Tacuarembó; también las tan populares *Memorias de Cecilia*, y *Ni siquiera las flores*, texto escrito por su madre, con toda la carga de oscuridad, de soledad, de contacto con la muerte que signó la vida del poeta desde su entorno familiar.

Y nos quedan entonces, aisladas pero no tanto, un anónimo del siglo XV español y la canción de Antoine (Madagascar, 1994), todo un símbolo de la *chanson populaire française* de la década de 1960.

Respecto al proceso creativo en “Sansueña”, anota Víctor Cunha:

“La mayoría de estas canciones ya estaban hechas o en proceso de construcción cuando salió el primer disco; sin embargo, se graban recién acá. Llevaron un tiempo de maduración. *Final* es de las nuevas, también *De despedida*, *Memorias de Cecilia*, pero *El instrumento* y *El nudo desatado* estaban musicalizadas desde el momento en que encontró el librito /de *Las Milongas*/. Eduardo era capaz de cantar cualquiera de las canciones de *Las Milongas*, yo creo que él finalmente detuvo las melodías en las canciones

que salieron. Sobre sus melodías cantaba cualquiera de los textos. *El instrumento* era un carnavalito de cuando tenía doce o trece años, sobre un texto de los Hermanos Ábalos, referido a la leyenda de “La flor del lirolay”. Eduardo siempre cambió las músicas, que iban derivando de textos que iba dejando, e iba sintetizando las músicas, iba encontrando la canción. Eduardo es un melodista. Acá se da un punto de meseta del cual no va a bajar más”.

La última aseveración de Cunha puede acompañarse desde el punto de vista del análisis de los procedimientos creativos. Pero con un agregado: “Zurcidor”, el cuarto vinilo, muestra al *songwriter* ocupándose de la creación de canciones en todos sus aspectos. Ya predominan las canciones propias totalmente, con textos que van desde una especie de simplicidad hasta el hermetismo de *Tristezas del zurcidor*. El carácter autobiográfico aparece con firmeza en los textos, como *Pago*, dedicado a su padre y también en la *Balada para una mujer flaca*, inspirada en su primera esposa. Llama la atención la ausencia de Benavides; aparecen los uruguayos Víctor Cunha y José Carlos Seoane, el mexicano Luis Gonzaga Urbina (1864 – 1934), enlace entre el romanticismo y el modernismo mexicanos, y dos textos magníficamente musicalizados y arreglados: *La muerte de la muñeca pintada* y *La última orquesta de señoritas*, de Raúl González Tuñón (1905 – 1974), representante de la vanguardia argentina de la década de 1920. Volveremos sobre esta última musicalización al ocuparnos de los arreglos. Por primera vez aparece Fernando Cabrera asociado a la carrera de Darnauchans; será una presencia fundamental.

El itinerario recorrido hasta aquí puede considerarse representativo de la producción de Darnauchans, con el agregado de poetas como el compañero de juventud Eduardo Milán (1952), quien desarrolla una notoria labor creativa en su exilio mexicano. Y destaca la interpretación de un repertorio que le interesó desde la juventud: los romances sefaradíes, a los que dedica recitales y un CD entero en la etapa final de su carrera. El tema le interesa en la vertiente más tradicional judía⁹.

* * *

⁹ Darnauchans investiga cuidadosamente este repertorio. Cuando en 2004 solicita a quien esto escribe materiales de registros españoles del romancero, tomados directamente de cantantes tradicionales, me comunica su rechazo al estilo y sobre todo la emisión de ciertas regiones de España, muy diferentes de la interpretación con rasgos académicos de Dina Roth o Joaquín Díaz, que le resultan más cercanos.

3.- Sobre los arreglos como parte de la composición

Como se sostiene desde el comienzo de este trabajo, consideraremos aquí los arreglos de las canciones, realizados todos en trabajo directo con el propio Darnauchans, como parte del proceso de creación. Nos limitaremos en esta ocasión a los registrados en sus obras editadas, ya que disponemos también de versiones grabadas en espectáculos.

En primer lugar, corresponde anotar la importancia del arreglo para todos aquellos que intervinieron de alguna manera en la producción de los discos: opinaban poetas, intérpretes, el propio Benavides, ya fuera autor o desde su rol de “mentor” del grupo.

La importancia de las opciones en cuanto a arreglo se aprecia ya desde el primer vinilo, “Canción de muchacho”. Así, la opción de la voz *a cappella* al comienzo del primer tema, la *Milonga de Manuel Flores*, con texto de Jorge Luis Borges, opta por mostrar al escucha, en la presentación del intérprete a sus diecisiete años, la pureza de un timbre y una emisión que caracterizarán la obra darnauchasniana.

Manuel Flores va a morir
Eso es moneda corriente
Morir es una costumbre
Que suele tener la gente.

La prolongación de la *l* palatal, en Manuel, los melismas en *Flores*, *morir*, *gente*; el énfasis de la nasalización obligada de la *n* en corriente y costumbre, gente. La apertura y prolongación de la emisión de la *a*... La estrofa se repite con el acompañamiento de una guitarra que suena cercana al *country*. Una versión que se instala a enorme distancia de la milonga que se muestra emparentada con el tango en el filme *Invasión* (1969, Argentina, dir. Hugo Santiago), de la milonga tradicional por la que opta el uruguayo Pepe Guerra, y de la decantada hacia el expresionismo tanguero de Susana Rinaldi con música de Aníbal Troilo. Es ésta, además, una musicalización muy temprana de este texto.

En los primeros discos prima un concepto de taller, de creación colectiva entre amigos, con eventuales selecciones de uno de ellos según la estética de la canción. El abanico de arregladores se ampliará con el tiempo, incluyendo a Bernardo Aguerre, Fernando Cabrera y otros. Comenta Víctor Cunha: “Muchas veces las canciones las terminaba de

hacer el arreglador. /Había una/ noción de colectivo musical”. Y Eduardo Larbanois: “El Darno proponía una línea melódica, que íbamos elaborando con él, buscando las armonías./.../ Era tan grupal aquello que desconocíamos a veces las ‘originalidades’ de lo creado./.../ Poníamos las ganas del mundo. Yo sentía que trabajar con el Darno me quedaba grande, pero éramos osados”.

Estos arreglos, a su vez, contenían citas musicales que muchas veces no podían explicitarse en los textos, y que constituían maneras de burlar la censura impuesta por la dictadura militar que sufrió Uruguay entre 1973 y 1985. En la milonga *Historia del desafío más alto* – inspirada en su texto por la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal (1900 – 1970, Buenos Aires), el prelude instrumental imita la sonoridad del cuarteto de guitarras y guitarrón que acompañó tradicionalmente la voz de Alfredo Zitarrosa, quien había debido exiliarse en 1976. El sonido evocador de una *viola caipira* en el tema *En el viento de la vida* es un homenaje a Geraldo Vandré (João Pessoa, 1935), a quien el grupo creía desaparecido durante la dictadura brasileña. Y hay variadas citas al sonido de The Beatles. Recuerda Carlos Da Silveira:

“Curiosamente, nunca habíamos visto una *viola caipira* en nuestra vida, pero qué te cuento que una vez vamos a un recital de un grupo que se llamaba “La banda”, en el Teatro Stella /.../ El guitarrista tenía una guitarra “Del Vecchio” con resonadores que era de nueve cuerdas, no de doce. Y cuando salió el tema “En el viento de la vida” yo dije: “Estaría bueno un color nordestino”. Carlos Martins consiguió la guitarra para la grabación. El arreglo lo concebí cuando ya tuve la guitarra - pocos días antes - porque una guitarra española no invitaba tanto a hacer esas cosas... Al final hay una cosa modal, ya más oriental... Somos hijos de los Beatles”.

Finalmente, es de señalar la unión de la prosodia forzada del texto, el ritmo y la tímbrica elegida para este poema, en el que Washington Benavides se aleja de los versos de arte menor para cantar el drama de la marginalidad, histórica o presente:

Tanto loco de Coria, tanto loco, vendrás a preguntarme
A qué la galería de bufones y enanos de Velázquez
A qué desecho, mal dibujo de la magia del hombre
A qué existir con tanta escoria y niegas, el día por la noche.

A qué bailar la danza de la muerte, pesadilla del Bosco

Con lo horrible, lo torpe, lo canijo, lo quebrado y mongólico
Y yo sigo con ellos, mis hermanos, aunque muy bien te oigo
Unido a manos, huesos o muñones, en este baile hondo...

Yo voy con el idiota, el leporino, el cascado, el azul
El ciego para siempre, el sordomudo, bajo la misma luz...

En cuanto a “Sansueña”, es caso único en la discografía de Darnauchans: un disco de un único arreglador, Jorge Galemire, con un trabajo que hasta hoy es citado como objeto de culto. Galemire es uno de esos casos en los que la música popular se manifiesta en sus rasgos “de manual”: básicamente autodidacta, con una musicalidad y una imaginación creadora sorprendente, su recorrido musical se inicia en la década de 1970; es también arreglador de trabajos antológicos de Gastón Ciarlo (“Dino”), integró “El Syndikato” y fue uno de los fundadores de grupos paradigmáticos del Canto Popular Uruguayo, “Canciones para no dormir la siesta” y “Los que iban cantando”. Para Galemire, “Sansueña” constituyó “un punto de inflexión” en el trabajo de Darnauchans. Ubica el disco en relación con el espectáculo “Nosotros tres”, protagonizado junto con Darno y Eduardo Rivero en 1976:

“Fue un espectáculo que nos unió bastante más en lo que tiene que ver con música, con formas de encararla. Y él estaba viviendo una etapa de cambios, quería incorporar a lo que él hacía otro tipo de instrumentación, otro tipo de arreglos, otro tipo de producción. A pesar de que este espectáculo, “Nosotros tres”, era rabiosamente acústico – ni siquiera había un equipo de amplificación – como paradoja el paso siguiente fue “Sansueña””.

Galemire describe el contexto de creación:

“La dictadura nos imponía en ese momento una forma de trabajar un poco extraña. No contábamos con un parque de músicos, de bateristas, de guitarristas, de bajistas que pudieran imprimirle a toda la idea que tenía Eduardo sobre este tercer disco suyo algo que a él le gustara, porque estaban todos desperdigados. A gatas podía contactar con algún baterista de jazz del ambiente nocturno, toda la movida del rock se había como disipado, no había músicos que pudieran hacer frente a ese tipo de arreglos. Entonces de alguna forma yo me atreví/.../ Hoy, si yo tuviera que hacer esto jamás hubiera interpretado todos los instrumentos, jamás. Pero en aquel momento, francamente, había *ghettos* que se comunicaban escasamente, y nosotros no

teníamos acceso a músicos de rock and roll que pudieran entender un poco más; estábamos como muy aislados todos y entonces eso promovió un ejercicio de este tipo. Había escasez de instrumentos, escasez de músicos, escasez de intercambio... cómo se hace esto, cómo se logra este sonido... había músicos con mucha más experiencia que yo en cómo manejar estudios... y bueno, nos tuvimos que arreglar con lo que había”.

El testimonio de Galemire incluye también algunos aspectos de manifiesto estético:

“Empezamos a trabajar sobre un criterio muy heterodoxo, no imprimir electricidad si no hacía falta. De esta forma fue hecho *Final*, de una forma casi acústica... *Memorias de Cecilia* también. Pero si debían intervenir instrumentos eléctricos, se ponían. El clima de grabación era una barbaridad. Yo pocas veces trabajé de una forma tan cómoda. En general trabajé en función de Eduardo, no para que fueran protagonistas los arreglos. Experimentaba, pero de una forma sobria y tranquila... Puse todo eso al servicio de la voz de Eduardo”.

Respecto a la interacción con Darnauchans y Cunha, reconoce que

“Tenía una especie de carta blanca para decidir sobre los arreglos. Eso no quiere decir que Eduardo o Víctor no opinaran sobre eso, hay muchas ideas de Eduardo; por ejemplo, en *Ni siquiera las flores* fue idea de él la de poner toda una conversación de un velatorio como fondo a la instrumentación que se iba desarrollando”.[...] “Existía confianza, nos conocíamos musicalmente... para qué hacer interminables reuniones sobre criterios de arreglos...[...] Nos reuníamos, por ejemplo, para grabar en un casete o para ver los acordes. Y yo, al par de días, iba al estudio con alguna idea, a veces muy basta y a veces más concreta, pero siempre con una idea *a priori*, y ahí se empezaba a trabajar. Ya llevaba un trabajo bastante completo; por ejemplo *En un rock and roll* lo tenía bastante claro, o en *Final*. Algunas notas me quedaban en el medio porque armónicamente, de repente no coincidían, y probaba en el estudio y entonces cambiaba esa nota pero más o menos la cosa la llevaba ‘cocinada’”.

Y una estética subyacente, que Galemire define como “una estética de la sobriedad”, a pesar de darse variedad en la instrumentación – con experimentación con diferentes guitarras, cascabeles, cajas de fósforos. Por otra parte, la tecnología permitía internarse en experiencias imposibles de concebir en Uruguay pocos años atrás. La posibilidad de que el arreglador

interprete todos los instrumentos se da porque el sello Sondor ofrecía en su estudio los múltiples canales de su “Fase 8” desde 1975.

Respecto a la estética, para Víctor Cunha

“Acá hay una depuración. Se pierde la ingenuidad y el engolamiento de *Canción de muchacho*; la introducción de Galemire como arreglador unitario hace perder un aire folklórico, le da un aire de balada urbana mucho más claro a las cosas. Eduardo componía con ese aire folklórico. *El instrumento* es un carnavalito, sin ir más lejos. Pero Galemire neutralizó ese aire de raíz folklórica y lo pasó a balada definitivamente”.

Es innegable el proceso señalado por Cunha; sin embargo, esa neutralización de lo claramente “folklórico” – que, reconozcamos, se aprecia mucho en varios temas de “Las Quemadas” – ya había sido lograda por el propio Darnauchans en temas como la referida *Milonga de Manuel Flores*: la melodía propuesta, la opción de la estrofa *a cappella* y la sonoridad elegida para la guitarra la alejan totalmente de lo folklórico gauchesco y de lo tanguero y transforman la pieza en el tipo de balada folk que Darnauchans tanto había admirado.

Por otra parte, los instrumentos utilizados en “Sansueña” son también testimonio de la capacidad creativa de Galemire junto a la búsqueda de innovación de Darnauchans. Respecto a los instrumentos, como recuerdan los protagonistas, el conseguirlos era casi más difícil que concebir un arreglo innovador. Galemire enumera:

“El contrabajo estaba en Sondor ...[...], había una Gibson de Eduardo, de la gama barata de Gibson; pedíamos una guitarra prestada para ponerle cuerdas de acero, usamos una Caruso de cuerdas de nailon, yo usé una guitarra eléctrica Giannini con un diapasón hecho por Tony Henderson, porque se había roto el diapasón original... la guitarra de once cuerdas no sé cómo apareció.[...] Trabajamos por ensayo y error. En *Cuando escucho una canción de los Beatles*, casi toda *a cappella*, entra una armónica totalmente desvalida, pobrecilla, ahí...hasta que entran el bajo y la batería, pero en el final. Y empleábamos cualquier cosa, eh? cajitas de fósforos, por ejemplo, probamos. En *De despedida* hay un cascabel, una caja de fósforos, un contrabajo, una guitarra de doce cuerdas... Había cosas que las llevaba preparadas, el cascabel, creo que sí, que lo llevaba en mente... pero después la combinación, caja de fósforos y cascabel, y el resultado tímbrico de las dos cosas puestas ahí y la atención que se te va para un lado y para otro lado, me pareció interesante, entonces puse la caja de fósforos”.

Y está también la reelaboración de influencias, por ejemplo, la experimentación en laboratorio, que es una especie de homenaje a los hallazgos de los tan citados Beatles. Como anota Galemire,

“Hay constantes homenajes dentro de “Sansueña”. Hay alusiones. Por ejemplo, en *Ni siquiera las flores* la parte introductoria es un rasguído que tiene que ver con la canción *Mother Nature’s Son* de Paul McCartney que aparece en el *Album Blanco* y hay una especie de alusión, un pedal en un acorde que alude a ese tema de los Beatles. Esto era muy consciente, muchas veces era pedido o expuesto y aprobado casi inmediatamente, porque a todos nos gustaban mucho los Beatles”.

Más allá de las propias voces de los creadores, citamos sólo un tema como ejemplo del poder de un arreglo para reforzar y complementar el mensaje literario. Como indica Galemire, en Cuando escucho una canción de los Beatles, la voz de Darnauchans se destaca a cappella, subrayada por el uso del *reverb* en estudio; el trabajo sobre el propio timbre de la voz, sobre las consonantes (la *n* de la palabra “canción”, por ejemplo) y el *vibrato* (sobre la *i* y la *o* de “vivido”, entre otros) hacen de esa voz imitación y anuncio de la armónica que, “desvalida”, como la caracteriza el propio arreglador, aparece y dialoga con ella; el uso de bajo y percusión en la frase final, repetida como coda obstinada, potencia con total eficacia esa frase, que resume el poder de la música evocada como inspiración y como pasado que da fuerza al presente.

Cuando escucho una canción de Los Beatles
me viene a la memoria el tiempo ya vivido
caminaba por las calles con soles en la cabeza
traía una luna de fuego prendida en el cuerpo
que era una belleza...

hoy , como antes, la canción de Los Beatles
me alimenta para doblar a la vida
como a un toro en la arena,
como a un toro en la arena...

El disco “Zurcidor” significa un cambio muy significativo en el tema de los arreglos, con una apertura a propuestas tímbricas: Bernardo Aguerre, Fernando Cabrera, Andrés Recagno proponen voces, otros usos de la guitarra y de la batería, de los teclados de Estela Magnone. La vinculación

con Cabrera tiene, ya en estos primeros tiempos, una fertilidad de ideas que debe anotarse enfáticamente. Y “Zurcidor” incluye algunas muestras de lo que será esta asociación en el futuro. El arreglo de *Como los desconsolados*, magnífico texto complementado en el futuro con *Como los desconsolados II*, en este disco con el papel esencial y a la vez simple del bajo, un *ostinato*; la voz de Cabrera logrando una mezcla tímbrica que aumenta lo que logra su timbre y su emisión, tan tensionados.

Se detienen, en las plazas
Como esperando la noche
Con los ojos fugitivos
Y las sienes en desorden

Son los desconsolados
Los desinteresados
Los resignados al dolor

En *La última orquesta de señoritas*, del argentino Raúl González Tuñón, la decadencia y tragedia son magistralmente registradas por el poeta:

Tan gordas, tan pintadas,
Tan cursis, tan solteras
Tan los labios pintados,
Tan los trajes de seda,
Tan el piano, el violín,
Tan tin, tin tan, tan ton,
El violón, el violón.

Ya está verde violácea
La que tomó veneno
La vamos a enterrar
Dentro del violonchelo...

Y se subrayan desde el arreglo de Fernando Cabrera, con el valseado machacado del piano y el sonido final “desinflado” del fagot.

Finalmente, en *Los aviadores* del tacuarembense José Carlos Seoane – de quien casi al final de su producción interpretará el magnífico *Estudio*

sobre caballos - , al recitado inicial sigue, con el acompañamiento despojado de la guitarra de Cabrera, una melodía aparentemente simple, que termina con un juego onomatopéyico sobre el avión al que falla la vida, los motores, logrado a partir de la *s* final de la palabra motores, y una alusión sonora al pedido de auxilio en Código Morse. Joyas, si es permitido emitir juicios de valor sobre la música popular. Joyas poco conocidas, marcando trabajo por hacer para musicólogos, ahora que Darnauchans se ha convertido en objeto de culto en Uruguay, y Cabrera ha logrado, tan tardíamente, ser reconocido en Argentina.

Los arreglos de las siguientes etapas de la creación darnauchansniana constituyen otro momento de esta investigación: los aportes de Bernardo Aguerre, Cabrera especialmente, y en la tercera etapa, de Alejandro Ferradás, Shyra Panzardo y Guzmán Peralta. En esta oportunidad, siguiendo el esquema de nuestro proyecto general, nos hemos ocupado de la primera etapa y del comienzo del período de afirmación del creador de canciones: no sólo *songwriter*, como se definía, salvo que “escribir” la canción se interprete aquí en su amplitud de, también, interpretarla.

* * *

4.- Darnauchans, la palabra, la voz.

En primer lugar, corresponde hablar de la voz de Darnauchans, de especialísimo registro de tenor abaritonado, con una emisión “con aire”, y de las características de su interpretación vocal.

El registro, el timbre y la emisión de Darnauchans nos llevan a considerar la importancia de estos aspectos en la creación, y la singularidad de sus interpretaciones. En el Grupo de Tacuarembó no faltaron los registros singulares, y el más extraordinario es el de Carlos Benavides, extremo de tesitura aguda en un registro de tenor “limpio”. Ahora bien, cuando la voz de Darnauchans se une a la de Cabrera el efecto tímbrico y las consecuencias estilísticas son notables. Como analiza Carlos Correa de Paiva¹⁰, “Cabrera coloca su voz en la nariz, pero lo hace naturalmente. Tiene sólo este recurso (a diferencia de la riqueza de recursos de Zitarrosa o de Darnauchans), pero lo usa hasta el extremo. El punto es que Cabrera

¹⁰ Agradecemos a Carlos Correa de Paiva las discusiones sobre estos aspectos en la música popular uruguaya. Sus opiniones citadas aquí corresponden a comunicaciones personales.

asume esto con naturalidad, y lo utiliza como recurso expresivo”. Esa tensión de la voz de Cabrera, que produce fascinación o rechazo, se aprecia también cuando habla: su voz se percibe “apretada” en la garganta, y proyectada totalmente hacia la nariz. Sus intensos vibratos, y la presencia continua de esa tensión, se unen logrando una situación tímbrica única con respecto a la brillantez y lisura del registro de Darnauchans.

Desde el punto de vista interpretativo, Darnauchans se singulariza además en el panorama de la historia de la música popular uruguaya por su capacidad melismática, frente a un canto predominantemente silábico – Zitarrosa coloca ocasionalmente algún melisma en finales de verso, pero ni lejanamente hace el uso darnauchasniano de este recurso. Según Washington Benavides, quien nos ocupa adopta este recurso desde sus tempranas audiciones de música sefaradí. Ya hemos citado varios ejemplos; agregamos algunos notables, presentes en “Las Quemadas”. Así, en *Tengo ganas de risas, Raquel*, la prolongación de la liquidez de la *l* de “Raquel” se constituye en un rasgo de estilo. Puede decirse lo mismo de *En la noche*, en este caso con el trabajo sobre la *n*, el alargamiento de las vocales, los melismas que caen sobre las palabras finales de verso, monosílabas o agudas, terminadas en sílabas con *e* (pared, fumé, pie, mujer, sed...). Y en el LD “Sansueña”, puede observarse el trabajo con las consonantes en, por ejemplo, *Canción del tiempo y el espacio*, el trabajo sobre los finales agudos en *n* (jabón, corazón). La voz recorre múltiples efectos: vibrato, melismas, *bocca chiusa*, en este caso, todo elaborado sobre un *ostinato* de las cuerdas.

Como anota Víctor Cunha, poeta, creador de canciones con Darnauchans y compañero de producción de su obra¹¹:

“Desde siempre hubo una puesta en valor de la palabra y un aprovechamiento de lo fónico de la palabra; Darnauchans ponía en valor la palabra pero en busca de su significado [...] En este caso la voz se convierte en una descubridora de sentidos dentro del texto, porque llama, reclama la atención sobre determinadas cosas; ese melisma, a veces, genera tiempo para pensar”.

Galemire ha señalado el interés por lo fónico desde la composición, “el hecho de hacer resonar algunas palabras; Darno aliteraba muy bien. Yo

¹¹ Las citas de comentarios de quienes intervinieron en la fonografía de Eduardo Darnauchans han sido extraídas de entrevistas realizadas por Marita Fornaro en 2008 y 2009.

compuse con él una canción que se llama *Ícaro*¹² que es una perfecta maravilla por cómo maneja las aliteraciones: perseguir en forma obsesa una consonante que se repite, en una forma casi interminable y obsesiva y poética al mismo tiempo”.

Detengámonos en la aseveración de Víctor Cunha respecto al valor de lo fónico: “Darnauchans ponía en valor la palabra pero en busca de su significado”. Los recursos interpretativos no derivan sólo de determinadas influencias. Hay un interés en el manejo de la palabra y de la musicalidad en potencia que ellas encierran. Este aspecto ha sido estudiado por Leonora López Chávez a propósito de “La presencia del habla como elemento estructural del discurso musical en las canciones de Mauricio Redolés” (2009), a partir de varios modelos teóricos. En el espacio que aquí disponemos, proponemos que en Darnauchans hay una preocupación por el valor fónico, el del sonido como elemento estructural musical, pero también por el valor prosódico y por el valor semántico. Son, en esta etapa de nuestra investigación, tres niveles en los que nos interesa profundizar, ya a nivel de la *performance* como parte de la instancia creativa. En Darnauchans el nivel semántico es prioritario, incluso en las épocas de mayor histrionismo interpretativo: en su interpretación jamás se da ininteligibilidad en el texto, aspecto frecuente en los más diversos géneros académicos y populares. Darno juega con la emisión, el ritmo, el *tempo*, la dinámica, el silencio; interacciona con la sintaxis, con los contenidos semánticos, los potencia; interviene en las fronteras del habla cotidiana, de la dicción teatral, del recitado, desarrolla mucho las líneas melódicas. El gesto musical, en el sentido en que lo emplea Hatter, es decir, como juego energético, es limpio, seguro en su trazo, ejemplo de interacción entre los niveles sintáctico y expresivo. Por otra parte, Darnauchans, melodista que afirmó reiteradamente la importancia de este parámetro, puso también en valor al recitado, arte relegado a las “telarañas” de lo gauchesco en la época en que graba el memorable *Poema para ser leído en un disco de fonógrafo* de Eduardo González Lanuza.

Y finalmente, unas palabras para el uso de los recursos del micrófono y el estudio de grabación. Darnauchans hace del micrófono una herramienta de expresión, especialmente en sus presentaciones en vivo, donde la elección del volumen bajo de emisión tiene sentido dramático cuando está en la plenitud de sus recursos vocales, y conserva este sentido pero también

¹² Incluida en *Presentación*, primer disco larga duración de Galemire (1981).

constituye una estrategia cuando esos recursos están dañados por años de enfermedad psíquica y física.

* * *

5.- Epílogo: personaje y *performance*

Y, para terminar, un aspecto importante respecto a la interpretación: más allá de la compleja planificación de sus *performances*, Darnauchans, siempre con la complicidad de Víctor Cunha, creó un personaje, “el Darno”, con elementos de su propia vida – incluido el más terrible, el de siempre estar asomado a la locura; con elementos visuales, como los infaltables lentes oscuros, la vestimenta roja y negra. “El Darno” era el hombre de la noche, del boliche, el filósofo del humo y el alcohol.



Fig. 4 : Darno, el personaje, sintetizado en un programa de actuación en el Teatro Solís de Montevideo, 2005.

Las filmaciones disponibles muestran, desde la juventud, un cuerpo que acompaña, sufrido, la emisión de la voz: la luminosidad de la emisión, tan apreciable en las grabaciones, es influida, en cierta manera “oscurecida” cuando se aprecia al “Darno” sobre un escenario, pero no en el sentido de pérdida, sino de complementación en la *performance*, en la que predomina una dramaturgia teñida de tensión. Nos interesa la expresión facial “alterada” por la búsqueda de determinados sonidos, de manera “no natural”. Pero, por otra parte, está el personaje construido, con la continua complicidad de Víctor Cunha, personaje que incluye vestuario que puede mostrarlo como un *dandy*, o con la camisa roja del compromiso político, pero con un elemento perdurable, que llega a sintetizarlo en el programa de

su espectáculo en el Teatro Solís en 2005: los lentos oscuros que, en los años de juventud, sintetizaban su admiración por Dylan, pero que luego pasaron a ocultar al hombre frágil para mostrar un “duro” de la noche. Hay, también, surgimientos y resurgimientos de su última etapa, presencia y ausencia de ese personaje. Hemos publicado como ejemplo de esa etapa (Fornaro, 2008) un pequeño recital realizado cuando, recién recuperado a través de una internación en un hospital especializado en sus sufrimientos psíquicos, cerró el curso que organizamos en la Escuela Universitaria de Música. En ese recital nos ofreció lo que quedaba del muchacho de diecisiete años (en un hombre de apenas 50) sin ropajes especiales y sin lentes oscuros, junto a la voz veterana de Benavides en algunos temas. Un musicólogo es también un espectador, a veces un admirador (apasionado). En este caso, todo eso se unió para llevarnos a este trabajo, que propone un camino diferente a las vivisecciones sólo literarias de su obra, y una búsqueda del compositor que unió la erudición literaria académica con un manejo oral de la composición musical con el que se burló de la escritura de la música, esa tan quieta y tantas veces poco representativa. Este artículo sintetiza resultados del análisis de la primera década de creación. Nos quedamos en “Zurcidor”, pues, ese disco que comienza a ahondar en ese viaje autobiográfico a la manera de su maestro Benavides, pero con cuotas de sufrimiento plasmadas en canciones para, precisamente, “soportar por unos años, no más, a la materia”.



**Figs. 5 y 6: Washington Benavides y Eduardo Darnauchans en recital, 2004.
Fotografías: Antonio Díaz**

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYESTARÁN, Lauro
1967 *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- COUTO, Tabaré
1993 *Eduardo Darnauchans. Los Espejos y los mitos*. Montevideo: Arca.
- DÍAZ, Nelson
2008 *Memorias de un trovador. Conversaciones con Darnauchans*. Montevideo: Planeta.
- FORNARO, Marita
1994 *El Cancionero Norteño. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- FORNARO, Marita (ed.)
2008 “Para soportar unos años, no más, a la materia”. Eduardo Darnauchans en la Universidad de la República, con Washington Benavides y Víctor Cunha. Montevideo: Universidad de la República (Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música.
- FORNARO, Marita
2008 *Las Quemadas: entre el agua y el humo, la misma sed. Las Quemadas de Eduardo Darnauchans*. Edición crítica. Montevideo: Sondor/EUM. (CD + librito)
- FORNARO, Marita
2009 *Eduardo Darnauchans: el estar siempre. Sansueña 30 años*. Edición crítica. Montevideo: Sondor/EUM. (Libro+CD)

LÓPEZ CHÁVEZ, Leonora

2009

La presencia del habla como elemento estructural del discurso musical en las canciones de Mauricio Redolés. *El Árbol*, 3. <http://www.elarbol.cl/004/pdf/a=02.pdf>

* * *

Marita Fornaro Bordolli es Licenciada en Musicología (1986) Licenciada en Ciencias Antropológicas (1983) y Licenciada en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República de Uruguay. Es Especialista en Etnomusicología y sus Aplicaciones a la Educación (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas, 1982). Ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados en el Doctorado en Música de la Universidad de Salamanca y también en el Doctorado en Antropología, en la misma Universidad. Ha desarrollado investigaciones sobre músicas tradicionales, sobre músicas populares mediatizadas y sobre música e instituciones teatrales; ha trabajado como musicóloga y antropóloga en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, México, España y Portugal. Ha dirigido o participado en proyectos de investigación de la Universidad de la República, la Universidad de Valladolid, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Oviedo, la Universidad Federal de Santa Maria (Brasil), Casa de las Américas (Cuba). Ha difundido su trabajo de investigación a través de la edición de varios libros y artículos publicados en revistas especializadas; ha editado discos compactos y diversos materiales multimedia. Ha presentado trabajos en más de 100 congresos realizados en América Latina y Europa. Ha obtenido becas de diversas instituciones y ejercido la docencia de grado y postgrado en numerosas universidades e institutos de formación artística de España, Italia y países de América Latina..

* * *