

# Del Sur a Sansueña: aproximaciones entre La Trampa y Eduardo Darnauchans en el marco de los noventa

*Martín Cedrés Silva - Germán Torrado Uviña*

Consejo de Educación Secundaria

## **Resumen**

En este artículo nos proponemos indagar el posicionamiento de La Trampa dentro de una esfera cultural signada por la década de los noventa a través de una serie de ejes dicotómicos que nos permitan vincular el contexto de surgimiento y desarrollo de la banda en particular relación con el canto popular uruguayo tomando de referencia a Eduardo Darnauchans.

**Palabras clave:** rock nacional - La Trampa - Eduardo Darnauchans - hibridación - canto popular.

## From South to Sansueña: approximation between La Trampa and Eduardo Darnauchans in the '90s context

### **Abstract**

In this article we propose to inquire about the positioning of La Trampa within a cultural sphere signed by the '90s through a series of dichotomous axes that allow us to attach the context of the emergence and development of the band in a particular relationship with Uruguayan popular song using Eduardo Darnauchans as a reference.

**Keywords:** national rock - La Trampa - Eduardo Darnauchans - hybridization - folk singing.

## Introducción

La génesis de este artículo radica en el desafío personal de darle dimensión concreta en el ámbito de las letras al reconocimiento de un fenómeno cultural que en el nacimiento de los noventa reunió a cinco individuos bajo el nombre de La Trampa.

A partir de este punto *solo* debíamos reducir el objeto de estudio a la identificación de un problema concreto que no hubiese sido posible sin la excelsa labor de Dante Linacero (2017), materializada en su obra *Canciones al viento: la arquitectura en la poética de La Trampa 1991-2008*. En esta obra, Linacero, además de realizar un análisis de cada una de las canciones que componen la discografía de la banda, abre, en el estudio preliminar, distintas ventanas que podríamos traducir en diferentes problemáticas y en todo un vasto campo de estudio que rodea a la banda y su coyuntura histórica, de momento, aún por explorar.

Por nuestra parte, hemos resuelto indagar un posible posicionamiento de La Trampa a través una lógica conceptual de polaridades dicotómicas, estas son tradición/renovación, proteccionismo/aperturismo y estancamiento/dinamismo. Estos tres pares conceptuales se vertebran bajo una óptica sociocultural, política e incluso económica, pero comienzan a tomar forma una vez que barajamos las nuevas bandas emergentes posdictadura estandarizadas en el género rock con la tradición cultural del folclore nacional: tango, milonga, canto popular. Dicho planteo adquiere grado de problematización cuando ponemos el foco en algunas canciones versionadas de La Trampa originalmente presentadas por intérpretes como Eduardo Darnauchans; y decidimos analizarlas en su dimensión coyuntural.

Esto implica al menos tres puntos de vital importancia. En primer lugar, preguntarnos sobre la importancia de ambos intérpretes tanto en el ideario de La Trampa como en un marco de tradición y estilo definidos. En segunda instancia, analizar la canción *De despedida* de Eduardo Darnauchans versionada por La Trampa desde un nivel inmanentista, pero también desde otro histórico, es decir, carecería de sentido comparar las letras de dos canciones versionadas por distintos intérpretes sin tomar en cuenta el factor histórico que ha llevado a versionarlas. Al mismo tiempo, este factor histórico está inmerso dentro de una estética particular de La Trampa que, a su vez, se revalorizará por medio de una fuerte impronta testimonial que nos servirá para teorizar a partir de ella, ya que este trabajo prestará especial interés en rescatar la voz de los protagonistas.

En tercer y último lugar, el desarrollo de los puntos anteriores nos acercará a poder esbozar un posible posicionamiento de la banda en una esfera cultural dentro de una década bisagra marcada por ejes conceptuales dicotómicos.

## Vos no perdiste de golpe, ni tu suerte se hizo añicos con un mazazo mortal...<sup>1</sup>

Probablemente el hito más trascendente que antecede a la década de los noventa haya sido la caída del Muro de Berlín. A grandes rasgos, esto significó, a escala global, una nueva hegemonía en alza, que reestructuró el orden mundial hasta ese momento polarizado entre el bloque capitalista representado por Occidente, embanderado por Estados Unidos, y el bloque socialista representado por la URSS.

En ese mismo 1989, «un técnico del *Institute for International Economics* de Washington agrupó en un documento las diez medidas económicas que, según la opinión en boga, debían aplicar los países de América Latina para lograr su desarrollo» (Méndez Vives, 2014, p. 234). Este paquete de medidas poco novedoso fue aceptado por los grandes organismos financieros como el FMI y el Banco Mundial. La nueva hegemonía en el orden mundial, con Estados Unidos a la cabeza, llevó a varios países latinoamericanos a la aceptación de dichas medidas.

El Uruguay de fines de los ochenta y principios de los noventa se vio desafiado «por la globalización en curso, acelerada e impetuosa, unas veces acompañándola y otras resistiéndola» (Caetano y Rilla, 2005,

<sup>1</sup> En referencia a la canción *Cruz diablo* de La Trampa.

p. 393). En noviembre de 1989, a pocas semanas de la caída del Muro, se celebraron en nuestro país elecciones nacionales que dieron como vencedor al Partido Nacional, «el Dr. Luis Alberto Lacalle alcanzó la primera magistratura siendo el primer presidente del Partido Nacional electo en forma directa por la ciudadanía» (Caetano y Rilla, 2005, p. 395). A nivel municipal, el Partido Nacional obtuvo 16 de las 19 intendencias. Un fenómeno novedoso de esta elección fue el registrado en Montevideo, «capital del país y residencia de la mitad de la población, departamento en el que la victoria electoral le correspondió al Frente Amplio» (Caetano y Rilla, 2005, p. 395).

El presidente Lacalle iba a enfrentar en su mandato un creciente déficit fiscal, así como una relación particularmente tensa con las fuerzas coercitivas del Estado. Zas sintetiza brevemente sus principales rasgos:

Fue un candidato bastante transparente a la hora de mostrar su perfil. Un conocedor de la historia de su partido, un liberal convencido, barnizado por una religiosidad a flor de piel que hacía fuerte énfasis en la familia y en la necesidad de modernizar el país (2016, p. 22).

No caben dudas en calificar globalmente a los noventa como neoliberales, puesto que el perfil económico de los sucesivos gobiernos de Lacalle y posteriormente de Julio María Sanguinetti así lo denotan. El neoliberalismo surge en la década de los setenta como oposición al Estado interventor en la economía, al estado de bienestar, ya que se lo consideraba como «deficitario que, se decía, trancaba la iniciativa privada y entorpecía el motor de la economía: la competencia» (Zas, 2016, p. 57). En nuestro país el neoliberalismo se aplicó de manera:

Gradual y atenuada. Sin duda influyeron varios factores: la tradicional aceptación del papel del Estado en la economía; la resistencia de la izquierda política y de los sindicatos; la posibilidad de atacar algunas leyes mediante consulta popular; la costumbre de negociar y pactar (Méndez Vives, 2014, p. 235).

Lacalle Herrera intentará aplicar las medidas del Consenso de Washington, pero algunas no llegarán a buen puerto. En este juego de ejes dicotómicos, el enunciado como proteccionismo-aperturismo será el que entrará a la cancha en el terreno políticoeconómico.

Vinculamos el estado de bienestar a la arista proteccionista y el Estado neoliberal a la arista aperturista. Sin embargo, no debe entenderse en términos absolutos, porque el aperturismo tiene más de una lectura. Por ejemplo, en los noventa también se llevó a cabo en Uruguay la primera marcha del orgullo gay, varias décadas después de los sucesos de 1969 en Nueva York; así como la llegada de la multinacional McDonald's. Dicho de otro modo, el aperturismo también puede implicar un combate al estancamiento y una mirada global receptiva a la multiculturalidad.

Las polarizaciones o dualismos conceptuales responden a una metafísica de corte tradicional que basa su lógica en un ordenamiento estructurante y de alguna forma puede llegar a simplificar nuestra interpretación del mundo, por ejemplo: bien/mal, amor/odio; sin embargo, existe siempre una «zona gris».<sup>2</sup> El gobierno de Lacalle no fue la excepción, mucho menos el marco general de los noventa desde lo político, económico, social y cultural. Proponemos, por lo tanto, transitar el camino bidireccional que conecta los ejes intentando evitar el hermetismo de la polarización.

En el ámbito de la literatura, panorámicamente, Zas destaca el contraste discursivo que Gustavo Escanlar marcaba con fuertes críticas a Benedetti y cómo este se relacionaba con los jóvenes, exaltando, por otro lado, la figura de Levrero en los noventa. De allí que también nos vayamos a mover constantemente entre el *parricidio*, la renovación y la *pertenencia a un linaje*, la búsqueda de la identidad en raíces más próximas.

En conversación con Garo Arakelian manifiesta que:

Dino y Darno no representan mi generación paterna, creo que son *un eslabón perdido de una familia ausente* [cursivas añadidas]. (...) Sí los veo como fundadores de la canción a la que pertenezco, pero no como padres. Padres quizás son un poco más lejanos, inasibles. El vos llamarlos e involucrarlos los coloca en otro lugar, en vez de alejarte para contemplar pasó a ser cercano, parte de la familia (Arakelian, 2021).

2 Utilizamos el concepto en el sentido en que Primo Levi lo esboza en *Los hundidos y los salvados* (1986).

## «Errantes tan solo en busca de un lugar»: <sup>3</sup> el problema de ser joven en los noventa

Diego Pérez (2020) menciona que en el Uruguay posdictadura se conserva la cultura del miedo instaurada por el régimen de facto y aún persisten actos represivos graves. El matiz que adquiere este período es que el enemigo central parece ser otro: los jóvenes. Esta nueva democracia tutelada dejó paralizada a «una sociedad moralmente conservadora, en la que lo nuevo era sinónimo de peligro y amenaza, y la democracia no lograba canalizar las inquietudes y las necesidades de las mayorías empobrecidas ni de las minorías marginadas» (p. 25).

Bajo este marco de eufemística represión y discursos estigmatizantes disfrazados de seguridad pública fueron emergiendo pequeños grupos con necesidad de expresarse, denunciar y zaherir a los discursos dominantes. Estos grupos emergentes serán parte de lo que Pérez denomina la subcultura posdictatorial, es decir, aquellas expresiones juveniles:

Provenientes del underground en la transición posdictadura uruguaya [que ejecutaron diversas] manifestaciones situadas bajo la superficie de la norma y las costumbres, relacionadas a lo que se denominó subversión del orden establecido, a partir de la exploración de formas de vida o expresiones artísticas alternativas que fueron nuevas maneras de comprender y actuar de forma libertaria (2020, p. 15).

Dentro de esta categoría es que se encuentran las bandas de rock que lograron convertirse posteriormente en íconos del llamado rock nacional, como lo fueron Los Estómagos, Los Tontos, Traidores, entre otras. Estos jóvenes transitaban la década de los ochenta y principios de los noventa con convicciones bien claras:

No se identifican con la izquierda tradicional, con la militancia estudiantil, con el canto popular y las expresiones de la primavera democrática. (...) crean su punkitud –actitud punk– definiéndose a sí mismos como una «generación ausente y solitaria» o «huérfana e iconoclasta» (Pérez, 2020, p. 28).

El contexto general del país colaboró en el descreimiento generalizado hacia las instituciones, los valores familiares y los partidos políticos. Andrés Torrón, en una entrevista que mantuvo con Gustavo Aguilera, remarca el efecto que generó la votación del plebiscito de la ley de Caducidad, de 1989. Allí señala que para su generación este hecho fue incidente:

Mi generación era la primera vez que votaba. Creo que para toda esta generación fue como fuerte, darte cuenta de que vivías en un país jodido, digamos. Una cosa medio horrible. No es que haya repercutido en lo musical, pero me parece que repercutió en un ánimo general. Y destruyó un poco la movida cultural que existía en ese momento (Aguilera, 2019, p. 39).

Además del descreimiento se suma el desconocimiento por parte de la gran mayoría de los jóvenes sobre la música nacional producto del régimen dictatorial y la ausencia de músicos locales en nuestro país. Álvaro Pintos, baterista de La Trampa menciona:

Yo tenía cero comunicación con la generación anterior. Nunca le pude preguntar a un batero de atrás, como el de Tótem, por ejemplo. Esto es importante en la historia, saber que nuestra generación no tenía ese contacto porque la dictadura había borrado todo (Martínez, 2017, p. 64).

Esta falta de comunicación, estas ausencias prolongadas en el tiempo y la censura de la dictadura limitaron la posibilidad de establecer puentes intergeneracionales entre las bandas. La juventud de los ochenta y los noventa se educó bajo un régimen nefasto que limitó sus libertades, tuvo que reestructurar vínculos fríos de despedidas, desapariciones forzadas y encarcelamientos arbitrarios. La apertura democrática otorgó una fractura del silencio, aún quedaban cuestiones que denunciar, pero la voz hegemónica contracultural centrada en el canto popular ya no era suficiente y se había fosilizado.

3 Este verso corresponde a la canción Errantes de *Los Estómagos*, canción representativa del sentir de los jóvenes de los noventa.

## «Y si le preguntás a Yupanqui por qué no toca la guitarra eléctrica...»<sup>4</sup> Acuerdos y disonancias entre los cantores populares y los rockeros emergentes

La apertura democrática trajo consigo un tiempo de reencuentros entre el artista, que por sus convicciones políticas tuvo que exiliarse del país, y su público, motor para que el canto cobre sentido. A partir del retorno de la democracia regresaron muchos de los mayores exponentes del denominado canto popular, como Los Olimareños, Numa Moraes, Alfredo Zitarrosa, entre otros. Todo un pueblo abrazó la esperanza de volver a escuchar la voz de la canción de protesta en vivo, sin ningún tipo de impedimento. Al regreso se dieron una serie de eventos en lugares de gran aglutinamiento de público, como el Estadio Centenario.

Apagada la euforia del regreso, muchos de ellos, para finales de los años ochenta, vieron diezmadas las convocatorias para festivales y las posibilidades de grabar nuevas canciones. Es que en la vereda de enfrente cobraron fuerza otros intereses, otras voces con aire fresco, con otros sonidos. El canto popular como tal había cumplido un ciclo; Hamid Nazabay explica que «en apariencia no había ahora a quien denunciar, a quien criticar o porqué erigirse en reclamación de una libertad en contra de la opresión del régimen» (2013, p. 235).

Al artista perteneciente al canto popular solo le quedaron tres opciones: «reciclarse, dedicándose a actividades como la docencia o realizando algunas presentaciones en el exterior para poder subsistir» (Nazabay, 2013, p. 236); adoptar una renovación en sus propuestas incursionando en un cambio tecnológico en los instrumentos, lo que significaría un cambio estético radical, o verse limitado en su expresión y pasar a formar parte del recuerdo.

Los últimos años de la década del ochenta dejaron relegados a aquellos cantores populares que optaron por mantener su esencia, valiéndose solo de la guitarra «u ocasionalmente de algún instrumento no eléctrico. Tales intérpretes, generalmente cantautores de proyección folklórica, quedaron de lado ante los eventos de canto, sobre todo en los festivales» (Nazabay, 2013, p. 243).

Esta batalla cultural enfrentó a los defensores acérrimos del canto popular y a los rockeros emergentes. Hay un sinfín de ejemplos, pero parece pertinente citar a uno de los íconos de nuestro folclore nacional como lo es Alfredo Zitarrosa, quien sostiene que:

El rock es abrumador, monótono, pertinaz, obsesivo, letánico, insoportable, en una palabra (...). Las melodías del rock y sus armonías carecen para mí de todo interés (...). Tiene aceptación entre los jóvenes porque de algún modo los ayuda a olvidar lo que tienen que sufrir en el medio que viven, falta de perspectiva de trabajo, de todo. La sociedad en la que vivimos no les ofrece nada. Los jóvenes se están yendo a trabajar a otro lado y los que tienen la oportunidad de acceder a la Universidad, seguramente en el cincuenta por ciento de los casos no se van a recibir. No quiero saber nada con el rock, y a pesar de que hay gente que hace rock y lo canta en español hasta con un contenido social, a mí el rock me parece un ruido programado (Couto, 2019, p. 350).

Gabriel Peveroni, por su parte, en su trabajo *Rock que me hiciste mal*, dice que los jóvenes rockeros de finales de los años ochenta «despreciaban por igual al canto popular y lo argentino» (2005, p. 172). Dicho enfrentamiento presenta otras voces que parecen estar más abiertas a lo nuevo, con un aire más conciliador como lo son los casos de Eduardo Darnauchans y Gastón *Dino* Ciarlo. El primero, en una entrevista que mantuvo con Tabaré Couto en 1993, se muestra abierto a trabajar con los jóvenes rockeros del medio: «Sería interesantísimo. Pero los músicos jóvenes no se animan a pedirle a uno que les produzca un disco» (Couto, 2019, p. 354).

En las conversaciones que Darnauchans mantuvo con Nelson Díaz vuelve a aludir al tema de rockeros y folcloristas:

Ambas son música y una de ellas, el canto popular –que fue tan necesario en tiempos de resistencia– tenía que abrirse y dejar paso a otras formas. (...) los rockeros fueron los primeros en querer mezclarse con otros géneros (2008, p. 99).

En dicha entrevista también da su parecer sobre las fusiones de diversos géneros musicales:

4 Esta cita corresponde a un reportaje que le hizo Tabaré Couto a Alfredo Zitarrosa en 1988 en el cual se le pide su opinión sobre el rock. Allí finaliza su respuesta diciendo: «Y si le preguntás a Yupanqui por qué no toca la guitarra eléctrica te va a contestar que él no es electricista» (Couto, 2019, p. 350).

La *hibridación* es el camino, no los purismos de género (...). Llegado el momento, un género se estanca, si vos no lo cruzas con otro. Hibridación en el sentido de cruza, que la gente reciba algo, entre comillas, nuevo. ¿*¿? qué es una cosa nueva? La sumatoria de una cosa vieja más otra cosa vieja* [cursivas añadidas] (2008, p. 100).

Por otra parte, Gastón *Dino* Ciarlo, en un recital de La Trampa realizado en el Cine Plaza al que fue invitado a cantar con ellos, menciona que «hay solamente dos formas de envejecer: o te transformas en un venerable anciano o pasas a ser un viejo de mierda» (2005). Tanto Darnauchans como Ciarlo se muestran abiertos a una posible *hibridación* musical, lo que hace que se presente una postura más conciliadora a la hora de tocar junto con las bandas emergentes.

Siguiendo con las dicotomías presentadas al principio de este trabajo, podemos afirmar que Alfredo Zitarrosa, quien se erige como un ícono de la canción de protesta en el período dictatorial, un símbolo de lucha y adoración para muchos, para fines de los ochenta se convirtió en un síntoma de estancamiento y tradicionalismo. En cambio, Dino y Darno han sabido abrirse a los nuevos avatares que ofrece la cultura emergente y aceptaron el desafío de actualizarse y unirse a las nuevas voces conciliando con el aperturismo y dinamismo pensado desde la esfera cultural. A los ojos de los jóvenes rockeros de los noventa, tanto Dino como Darno se volvieron ejemplos de apertura, *aggiornamiento* y renovación.

## (Tarón)<sup>5</sup>

Sostuvimos anteriormente que resultaba imperioso a nuestros fines indagar el posicionamiento de La Trampa como totalidad multisemiótica en la década de los noventa por resultar un fenómeno dotado de especificidad propia. Comenzaremos entonces a trazar las primeras líneas.

Genéricamente, La Trampa fue una banda que perteneció al llamado rock nacional y publicó seis discos; si bien la integración de sus miembros ha ido variando con el correr de los años, podemos destacar como núcleo duro las figuras de Garo Arakelian y Sergio Schelleberg, entre estos dos compositores principales comenzó a urdirse La Trampa. Encontramos así, a Garo en guitarra y a Sergio en teclado, secundados por Carlos Ráfols en bajo, Álvaro Pintos en batería y, por último, la voz de La Trampa, Alejandro Spuntone.

Esta banda se comienza a gestar en 1991 en el encuentro ya referenciado y con la idea base de diferenciarse del rock posdictadura y también del coetáneo a través de una premisa primigenia de fusionar tango, rock y folclore: «Hacer canciones que no fueran como el rock uruguayo de ese momento, que no pertenecieran al mundo del canto popular y que fueran medio oscuras, como lo entendíamos nosotros» (Martínez, 2017, p. 41).

Este testimonio no solo funciona como puntapié inicial para la conformación de la futura banda, sino que sienta las bases de un aspecto clave en La Trampa relacionado con el manejo de un concepto del rock y de los diferentes géneros musicales muy específicos que evoca también lo ya referenciado, es decir, lo que Eduardo Darnauchans entendió como *hibridación*. Complementamos esta conceptualización con las palabras que Martínez extrae de Garo Arakelian: «No te convierte en rock un sonido, sino un posicionamiento» (2017, p. 18). ¿Cuál es ese posicionamiento? Nos interesarán aquí principalmente, los tres discos que atravesaron los noventa: *Toca y obliga* (1995), *Calaveras* (1997) y *Resurrección* (1999); aunque si seguimos la línea de razonamiento de Diego Zas en *Relatos de una época bisagra* (2016), podríamos incluir *Caída libre*, de 2002, reconociendo que Zas ubica la crisis socioeconómica de ese año como acontecimiento cúlmine que le da cierre a la década.

Conjuntamente al análisis de las canciones seleccionadas, La Trampa nos impone una óptica de análisis multisemiótico al tratarse de una banda de rock en la que los espectáculos en vivo generan un *pathos* particular con su público, esto implicaría el manejo de varios lenguajes, superando el mero análisis lingüístico, tarea que nos resultaría inabarcable.

Siguiendo la base de conceptos dicotómicos ya enunciada estudiaremos la implicancia de uno de los primeros toques de la banda en 1992, sin disco editado y con diferentes integrantes, a los ya mencionados, pero con la particular participación de Eduardo Darnauchans. Del recital titulado Del Sur a Sansueña existe un invaluable registro gráfico y sonoro facilitado por Garo Arakelian del cual nos serviremos con el fin de bosquejar el marco estético de la banda.

5 (Tarón) es el audio de introducción utilizado por La Trampa para abrir sus *shows* durante años. Tarón es el nombre de una melodía anónima y antiguísima de Armenia.

## «Que yo sé quién soy»<sup>6</sup>

En *Sin miedo a la oscuridad* (2017), Ignacio Martínez señala:

Los seguidores de La Trampa tienen un sentimiento de pertenencia a la banda que también parece salirse de la media del público de la música vernácula. La remera, la bandera, el tatuaje y vaya a saber qué otras formas de rendirle culto; en definitiva, la estrella de cinco puntas (p. 7).

Este sentimiento de pertenencia que señala Martínez, y que converge en el símbolo característico de la banda, puede ser compartido por otras bandas de rock nacional e internacional e incluso se puede observar en el mundo del fútbol. La diferencia radica en que, en la mayoría de estos casos, estas marcas identitarias funcionan como logos sin alcanzar el estatus de símbolo por no resistir un análisis medianamente profundo.



Logo de la banda (Canal Oficial de Youtube)

Pero en el caso de La Trampa es distinto: hay una búsqueda de identificar al público con un símbolo y no con las caras de los integrantes. La estrella de cinco puntas con el ojo en el centro nos remite al *Hombre de Vitruvio* o *Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano*, de Leonardo Da Vinci, inspirado en los escritos sobre arquitectura del arquitecto e ingeniero romano Marco Vitruvio Polión. Linacero (2017) rescata las ideas centrales de Vitruvio extraídas de *Diez libros de arquitectura*: belleza, firmeza y utilidad. A estos conceptos les agregaremos los de ordenación, disposición, euritmia, simetría, conveniencia o decoro y distribución. Linacero nos invita a cotejar estos conceptos con el modo en que son construidas las canciones de La Trampa, ejercicio que realizaremos en parte al analizar la canción *Contrapiso para el alma*; y extiende los conceptos de simetría y euritmia a la puesta en escena de los espectáculos en vivo de la banda. Esto incluye una disposición particular de las luces «conformando vectores en distintas direcciones» (Linacero, 2017, p. 48), así como una suerte de puentes o caminos que permitieron a la banda acercarse al público.

Con respecto a la simbología del pentagrama con forma de estrella hacia arriba, como apunta Linacero, su significación es muy variada culturalmente, nos quedaremos con la asociación mítica como «representación

<sup>6</sup> En referencia a la canción «Yo sé quién soy» de La Trampa, perteneciente al disco *Calaveras*.

del ser humano» (Linacero, 2017, pp. 49-50) y con el vínculo con la escala pentatónica musical si lo pensamos como una sucesión de cinco líneas rectas.

El pentagrama en estrella de La Trampa está a su vez encerrado en un círculo y la «a» que contiene el nombre de La Trampa está marcada por triángulos, por lo que se amplía la simbología geométrica y la multiplicidad significativa del emblema de la banda. Asimismo, en el medio del pentagrama aparece un ojo y su párpado, lo que puede llegar a remitir al uso de simbologías ancestrales, tanto en Occidente como en Oriente<sup>7</sup> (p. 50).

Retomaremos una posible simbología del *ojo* en su implicancia metonímica al abordar la canción versionada *De despedida*. La Trampa adquiere, a nuestro entender, una naturaleza próxima al estatus mítico. Carlos García Gual (2017) se hace eco de las palabras de Pavese: «Un mito es siempre simbólico; por eso no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florecencias» (p. 18). El mitólogo complementa esta definición con el poder que le confiere al mito la fuerza de las imágenes icónicas. La Trampa no narra sobre dioses ni héroes. A través de sus canciones persiste en la memoria colectiva de cientos de miles de adeptos unidos por la fuerza de un símbolo identitario. Su epopeya versará sobre la condición del ser humano de los noventa sin olvidar una tradición cultural musical que resignificará.

Otro de los elementos que señalaba Martínez como característicos de la banda consistía en una vestimenta particular. Este rasgo no resulta menor, ya que también enlaza con el concepto de hibridación y entra en relación con la intersección de la conceptualización tradiciónrenovación. Ignacio Martínez indagó sobre este punto que sienta sus raíces en la construcción de una estética afín a la banda, veamos dos versiones que al respecto recuerda Sergio Schelleberg: «Yo fui el que dijo: *Todos nos vamos a vestir de negro y vamos a tomar la imagen de lo que hacían Zitarrosa y los tangueros*. Viene de ahí, no de Bauhaus, ni del punk ni del rock posdictadura». Por otra parte, Garo Arakelian alega: «Zitarrosa era un cantor que estaba solo y tenía cuatro guitarristas atrás, yo no me vestí de negro por Zitarrosa. Si hay una razón, (...) era porque veía a *Traidores* y a los rockeros uruguayos vestirse así» (Martínez, 2017, p. 46).

Resulta novedoso y prolífico que tanto Arakelian como Schelleberg manejen versiones distintas. Una de ellas nos acerca al rock posdictadura, la referencia más cercana desde el punto de vista cronológico, dicho *grosso modo*, los parientes más cercanos en la escala evolutiva. Por otro lado, se señala a la figura de Zitarrosa tendiendo puentes hacia la música popular uruguaya. Debemos tomar ambos testimonios, ya que, en lo que hace a la fisionomía de La Trampa, ambos son válidos.

## Del Sur a Sansueña

Un 16 de setiembre de 1992 en la Sala Verdi se realizó, tal como referencia Martínez (2017, pp. 47-48), un cruce generacional entre un artista consagrado, como Eduardo Darnauchans, y una banda primigenia, que hacía sus primeras armas. Garo Arakelian y Sergio Schelleberg, admiradores de la música del Darno, habían decidido llamarlo, y este respondió afirmativamente. Ignacio Martínez también profundizó sobre cómo Arakelian recordaba el suceso:

Eduardo en ese momento no era ni el Eduardo previo ni posterior: estaba en el olvido, no tocaba. Fue increíble, más que nada porque hoy en día, cuando se cruzan los músicos en el escenario, es porque les sirve el cartel (...). En aquel momento, El Darno se dio cuenta de que lo estábamos tomando en serio, que entendíamos quién era él y que no queríamos colgarnos de las tetas de nadie (2017, p. 48).

7 Para profundizar en el análisis de este símbolo recomendamos la consulta de *Canciones al viento* (Linacero, 2017).



La Trampa, de izquierda a derecha: Carlos Ráfols (bajo), Álvaro Pintos (batería), Alejandro Spuntone (voz) y Garo Arakelian (guitarra).

En una entrevista que mantuvimos con Garo Arakelian nos otorgó nuevos detalles sobre este evento:

No era fácil ser el chiquilín que estaba con el Darno, no era para nada complaciente. Eduardo no te decía cosas para quedar bien, era implacable. En mi caso eso fue uno de los aspectos fascinantes. Eduardo era como un catalejo hacia el mundo de verdad, sin coraza, sin carcasas que ocultaran lo que estaba adentro. Por ejemplo, para el show de la sala Verdi, fue a dos ensayos y nos tuvo una confianza que ni siquiera nosotros nos teníamos. Confió en los chiquilines que no tenían un disco editado. Eso habla de un coraje y una intuición, una temeridad impresionante (G. Arakelian, comunicación personal, 17 de marzo de 2021).

El artículo de *Sábado Show* publicado por *El País* que recogió el toque bajo la pluma de Elbio Rodríguez destacó la fusión o mejor dicho la hibridación:

Quizá lo más interesante (...) es a su manera de hacer aparecer en medio del rock más bien “dark” que practican, unos acentos tangueros y milongueros. Rodríguez complementaba «La fusión del rock con lo tanguero (...) es un utopía desde siempre. (...) Lo más logrado, por ahora, parecen ser las líneas que el inteligente Rudy Mentario traza desde *La Tabaré Riverock*, y esto de *La Trampa* (Martínez, 2017, pp. 48-49).

Al ser preguntado por Nelson Díaz sobre qué sintió cuando *La Trampa* lo invitó a la Sala Verdi, Eduardo respondió:

A mí me pareció una cosa muy natural, porque cuando compongo mis canciones siempre pienso que pueden tener muchas formas. Y que inclusive se le puede cambiar todo. Yo soy un tipo que proviene de una base pop. Además, no me preocupa ningún tipo de puridad en ese sentido, la pureza está en el arte, no está en un género. La única pureza que puede existir es «esto es arte, esto no lo es» (...). Pese a que pertenecemos a generaciones diferentes, habiendo escuchado cosas totalmente distintas, y desconociendo cómo es la formación de la generación de ellos, nos entendemos fenómeno (Darnauchans y Díaz, 2008, p. 101).

De la conjunción de ambos testimonios extraemos una reapertura a debates ya transitados que nos invitan a reflexionar sobre la pureza del arte y de los géneros, en este caso, musicales, pero perfectamente extrapolable a los géneros literarios, así como la búsqueda de una identidad que sepa reconocer un linaje, una pertenencia. ¿Existe realmente el rock nacional? ¿Qué entendemos por la separación de ambos términos? ¿Qué entendemos por identidad? Y ¿a qué concepto de arte adherimos en su proceder sincrónico?

## «Sé que el tiempo matará las penas/También sé que me matará a mí»<sup>8</sup>

«De despedida», originalmente interpretada por Eduardo Darnauchans, presenta características diferentes al versionado por La Trampa. La voz impuesta por Darnauchans le confiere a la enunciación lírica un tono melancólico, adelantado ya a través del título, que a su vez determina el tema de la canción: una historia de amor que concluye o llega a su fin. La música escogida remite a atmósferas medievales que le confieren una tónica especial a la temática amorosa descrita en la letra y posiciona al intérprete como un trovador, papel con el cual se asocia.

La canción está compuesta por tres estrofas centrales, entre ellas se intercala un *leitmotiv* o estribillo de dos versos variable en el segundo. En la primera estrofa ya podemos reconocer hacia quién están dirigidos los versos. El amor recientemente desprendido es caracterizado por una doble metonimia a través de la figura de los ojos: esto es, representan tanto al amor perdido, así como, por contigüidad, también la mirada. Se presenta un juego permanente entre el mirar y el sentir, es decir, esta mirada es percibida por la voz lírica como metálica, se produce toda una cadena semántica respecto al metal donde orbita lo brillante y filoso. Se genera una rima interna en el tercer verso entre «desesperados filos» que encabalga con el último verso de la estrofa «filosos males». Asistimos, entonces, a la delgada línea entre el amor y el resentimiento que emerge cuando el vínculo se corta, lo que nos sugiere también un diálogo de miradas entre la voz lírica y el tú.

Al mismo tiempo, en esta percepción sensorial se conforma una sinestesia que implica sensaciones exteriores que subjetivizan la contigüidad metonímica ya señalada entre miradactato confiriéndole al tú una actitud que pone de manifiesto la herida latente. Lo que hace interesante la canción es que, en términos narrativos, diríamos que la focalización se desdobra permanentemente entre el yo y el tú, desdibujándose, así, los límites.

Si en la primera estrofa los ojos son protagonistas, en la segunda se concreta la transición entre el ver y el sentir en los dos últimos versos: «Pero de despedida/tus manos y el tiempo». Estos evocan al poema «Señales», de Mario Benedetti, en el que el paso del tiempo y la desventura amorosa también se refleja en las manos. Dicho poema es musicalizado por Alejandro Spuntone y Guzmán Mendaro, por lo tanto, melódicamente también nos traslada a la versión de «De despedida» protagonizada por La Trampa en la voz del mismo vocalista.

En la tercera estrofa, los ojos vuelven a tomar protagonismo, pero el foco cambia, lo que se percibe no es ya el exterior, es decir, la mirada del otro, sino una interioridad propia del sujeto: «Y te quedas profunda/Y detenida/Tus ojos miran tierras de todavía». Las «tierras de todavía» nos remiten directamente a un dicho popular: «donde hubo fuego, cenizas quedan»; estas cenizas todavía permanecen incandescentes, por lo tanto, la ruptura es muy reciente.

En los estribillos intercalados donde varía el segundo verso, nos encontramos con una noción que trasciende el dolor físico producido, por ejemplo, por una herida. Prevalece la causa por el efecto, donde la consecuencia sufre un proceso de generalización hasta desembocar en la vida misma: «Duele el amarte/duela lo lejos/duela la vida». Este proceso acompaña el tono melancólico y uno de los temas centrales en la poética de Eduardo Darnauchans.

En el toque ya referenciado Del Sur a Sansueña en la Sala Verdi, Eduardo Darnauchans acompañó a la banda entonando la misma canción. En esta versión invaluable, archivada por Garo Arakelian, podemos reconocer cómo la capacidad interpretativa de Darnauchans lo lleva a oscilar, muchas veces, de verso a verso entre un tono melancólico y otro contestatario, más agresivo. Es decir, si anteriormente apuntábamos que el tono general de la canción le confería una atmósfera de cierto duelo por el amor desprendido, en esta ocasión encontramos momentos en los que la voz lírica se intercambia con la mirada del tú, aparece por momentos cierto rencor. Si asociamos el ojo ubicado en el centro de la estrella de cinco puntas e identificamos cada vértice con un miembro de la banda, desde el núcleo asoma ahora la mirada serena pero dolida, melancólica pero contestataria del propio Darnauchans como protagonista.

8 En referencia a la canción «Nada pasa todo queda» del disco *Toco y obligo* (1992).



La Trampa con Eduardo Darnauchans, 16 de setiembre de 1992, en Sala Verdi. (Fotos cedidas por Garo Arakelian)

Este proceso lo realiza enfatizando ciertos términos, por ejemplo en «reconociste ver/tan solo tiempo», «duele lo lejos», que se podría enmarcar incluso entre signos de exclamación, «tierras de todavía». La versión finalizará con el cantautor uruguayo tarareando el patrón rítmico final.

Casi diez años después de esta versión, La Trampa, ya con su núcleo duro de integrantes, hizo un recital en vivo que se transformaría en disco, denominado *Frente a frente*, en el que además de «De despedida» aparecen otros temas versionados como «Arma de doble filo», de Gastón Ciarlo, lo cual reafirma esta veta trampera que, ya desde su génesis, sin tener todavía un disco editado, comenzaba a dejar bien marcada.

La guitarra de Garo y la batería de Alvin toman protagonismo transformando definitivamente el clima de la versión. Sin embargo, podemos observar también un respeto sacro a la línea marcada por el propio Darnauchans en el toque de la Sala Verdi. El timbre de voz de Spuntone se manifiesta reflexivo, ensimismado, *aggiornándose* al tema de la canción y respetando también los tiempos marcados, la melancolía no puede desaparecer completamente.

Si pensamos esta versión en la coyuntura de los noventa e incluso en los primeros años de los 2000, el desprendimiento amoroso cede ante una coyuntura social y nos habilita otra línea interpretativa. En la versión de 1991, evocando el dualismo que hemos establecido como tradiciónrenovación, nos encontramos despidiendo una tradición cultural como lo fue el canto popular ya en estertores, pero también el rock posdictadura. La mirada hacia el pasado no puede interpretarse en términos paricidas, muchos menos en lo que refiere al posicionamiento de La Trampa en el rock nacional, de allí que apelemos a una línea interpretativa enmarcada bajo el concepto de hibridismo.

La mirada dirigida a las «tierras de todavía», dentro del terreno político social, recuerda la latencia permanente de las razias sobre una coyuntura que el Uruguay democrático, desde el primer gobierno de Sanguinetti y el posterior de Lacalle, aún no había podido resolver. Por supuesto, esta mirada se asocia mucho más a la esbozada en la primera estrofa, a la mirada «metálica», cuya escenografía está rodeada de instrumentos musicales metálicos que imponen un sonido dinámico para nuevos tiempos.

Como se referenció previamente ante el testimonio de Alfredo Zitarrosa: «Y si le preguntas a Yupanqui por qué no toca la guitarra eléctrica te va a contestar que él no es electricista», los artistas debieron enfrentarse ante la tradiciónrenovación estancándose o actualizándose. Cantautores como Eduardo Darnauchans y Gastón Ciarlo cambiaron las cuerdas de nylon por cuerdas metálicas. Su mirada podrá vagar muchas veces entre la nostalgia, pero solo como inercia que posibilite nuevos modos y recursos expresivos.

En definitiva, en los versos «de todavía/Cantando van/Canción de anocheada» que refieren al oficio de trovador encontramos un interesante juego, en el que «cantando van» configura sintácticamente una perí-

frasis verbal y retóricamente un hipérbaton; el gerundio, auxiliado por el verbo conjugado, confiere la habilidad del canto y el verbo destaca el movimiento, todo bajo la prolongación de la acción propia de esta forma verbal, que a su vez se relaciona semánticamente con el adverbio *todavía*, asignando aletargamiento. Así, en «y te quedas/profunda y detenida», la doble adjetivación de este segundo verso que introduce la tercera estrofa contrasta con una suerte de movimiento suspendido que ofrece la perífrasis ya destacada. Conceptualmente transitamos, entonces, entre los dos puntos del puente dinamismo-estancamiento.

Finalmente, *Canción de anochecida* puede ser interpretada también de forma metonímica, donde *canción* alude a «música», *música* a un «conjunto de géneros y estilos»; *música*, en definitiva a «arte». Aquí la pluralidad del verbo *van* quizás conglomere al conjunto de artistas, tanto los *aggiornados* como los estancados bajo una mirada nostálgica.

En el inevitable ejercicio de comparar y hallar intertextualidades, nos resulta ineludible hacer dialogar esta canción con «Contrapiso para el alma», perteneciente al disco *Resurrección* (1999). Sobre este disco Martínez apunta: «Fue una reafirmación del estilo hard rock del grupo, de ritmos pesados, con ribetes más densos de metal clásico y algún guiño punk» (2017, p. 81). Por lo tanto, si lo comparamos con *Toca y obliga*, en el que los coqueteos con el tango, la milonga y el canto popular eran más explícitos, *Resurrección* nos trae un estilo más pesado. De allí que podamos leer la canción como una suerte de respuesta o superación hacia lo expresado en «De despedida». El tema de la canción es el mismo, cabría entonces preguntarnos ¿cómo reacciona la voz lírica ante el desprendimiento y el final de la relación amorosa? Frente al «Tus ojos miran tierras/De todavía» se opone un «Cuando mires atrás seremos solo un/recuerdo»; delante de «Duele la vida/Duele la vida» surge «La vida no es el problema/el problema es la idiotez». Es decir, en palabras de Linacero, reconocemos un «sentirse dichoso de haber superado esa etapa» (2017, p. 188). Con el dolor y la melancolía que cantaba Darnauchans, tono que Alejandro Spuntone también respetaba, ahora existe, por momentos, cierta mofa, donde la superación también apunta hacia un *carpe diem*.

Ese extraño regodeo que se puede llegar a sentir en el dolor y la tristeza, ahora dan lugar a una fortificación de un *Contrapiso para el alma*, una «capa protectora para el espíritu del hombre» que nos recuerda así mismo a las ideas de Vitruvio (Linacero, 2017, p. 186).

La apoteosis de esta radical diferencia queda de manifiesto al comparar el «Pero de despedida/Tus manos y el tiempo» *darnauchamiano* con «La morfina de la pena, la anestesia del dolor/Una mano en el bolsillo y otra que te da el adiós». Si aún a esta comparación le agregamos el esquema conceptual de estancamiento/dinamismo propio de los noventa, la voz lírica *darnauchamiana* demuestra un estancamiento en la pena y un regodeo en la soledad. En definitiva, una concepción del tiempo aletargada, en la que la mirada hacia el pasado no recuerda la experiencia amorosa como prolífica, sino que selecciona el dolor de la ruptura y la tristeza de la despedida. En cambio, la «despedida» trampera avanza hacia un dinamismo de superación, en el que el recuerdo sirve de «morfina», de «anestesia del dolor». Este estado del sujeto ya es denunciado en el tema que abre *Toca y obliga*: «Nada pasa todo queda».

Podemos aplicar, incluso, el mismo proceso de interpretación historicista que en «De despedida». El sujeto toma un posicionamiento frente al pasado, pretende superarlo, no así olvidarlo, ya que el recuerdo siempre está presente, la cuestión está en el tratamiento que se le dará a ese recuerdo/pasado. Los noventa impusieron una nueva concepción del sujeto que vive y siente con una desidia particular (Arakelian, 2021).

## La comunión de los disidentes

Los noventa dieron paso a una serie de cuestionamientos sobre la dirección del canto y la cultura nacional. Por distintas vías, cada banda partió en la aventura de la búsqueda de un lenguaje propio, de una voz que diera conciencia de identidad genuina. La apertura democrática habilitó la conformación de bandas emergentes de la epidermis juvenil, voces que venían a cuestionar instituciones englobadas en el canto popular. Apagada la euforia del punk de los ochenta, la nueva década se encontraba en un gran estanco generalizado.

La heterogeneidad es el síntoma del canto de los noventa, el «hambre artística» (Aguilera, 2019) generó nuevas propuestas híbridas, como el caso de La Trampa. La banda liderada por Garo Arakelian buscó mecanismos de hibridación que lograron una propuesta diferente, propuesta riesgosa que ganó seguidores, pero también recibió grandes críticas. En el camino de la hibridación se abrieron a otros rumbos disidentes de los esperados por los puristas del rock. En esa disidencia ya había otros cantores que lograron consagrarse, el caso

que nos convoca, Eduardo Darnauchans, es ejemplo claro de esto, por diferentes estrategias este trovador se mantuvo en los laterales del hegemónico canto de protesta que caracterizó a aquel momento oscuro de nuestra historia nacional.

Sin abandonar un posicionamiento, el tacuareboense buscó otras formas de pronunciarse y otros acompañamientos no tan «puros» desde el punto de vista del género. La apertura y el *aggiornamento* le permitieron convertirse en «familia» para las nuevas bandas que venían haciendo su propio camino en los noventa. La Trampa mantuvo contacto estrecho con este artista, compartiendo escenarios y nutriéndose de su experiencia.

Salvando las distancias y las preferencias, se puede observar en la versión de «De despedida» una señal de respeto, afecto y apropiación de los caminos ya recorridos. Sin tomarlo como padre, sin ánimo de superarlo, esta banda otorga matices a las viejas canciones, renovándolas sin perder su esencia original. *El eslabón perdido* (Arakelian, 2021) que conforma Darno se ha vuelto menos lejano gracias a la labor de La Trampa.

## Referencias bibliográficas

- Aguilera, G. (2019). *Mal de la cabeza: historias del rock nacional*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Arakelian, G. (9 de abril de 2012). Eduardo Darnauchans y La Trampa, De despedida. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zwpV4tNvST4>
- Caetano, G., y Rilla, J. (2004). *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al siglo XXI*. Montevideo: Claeche-Editorial Fin de Siglo.
- Couto, T. (2019). *La era del casete: escritos del rock uruguayo 1985-1995*. Montevideo: Ediciones B.
- Darnauchans, E., y Díaz, N. (2008). *Memorias de un trovador: conversaciones con Darnauchans*. Montevideo: Planeta.
- García Gual, C. (2017). *Diccionario de mitos*. Madrid: Turner.
- Levi, P. (1986). *Los hundidos y los salvados*. Madrid: Ariel.
- Linacero, D. (2017). *Canciones al viento: la arquitectura en la poética de La Trampa 1991-2008*. Montevideo: Autor.
- Martínez, I. (2017). *La Trampa: sin miedo en la oscuridad*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Méndez Vives, E. (2014). *Cinco siglos: lo esencial de la historia de Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Nazabay, H. (2013). *Canto popular: historia y referentes (ensayo)*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.
- Pérez, D. (2020). *¿Quién escupió el asado?: subcultura y anarquismos en la posdictadura, Uruguay 1985-1989*. Montevideo: Alter Ediciones.
- Peveroni, G. (2005). Rock que me hiciste mal. *Almanaque del Banco de Seguros del Estado* (pp. 166-175). Montevideo: BSE.
- Zas, D. (2016). *Los 90: relatos de una década bisagra*. Montevideo: Ediciones B.