

Estética de la incomodidad



En febrero de este año Jorge Lazaroff hubiera cumplido 60 años. Su influencia en la música uruguaya está, sin embargo, todavía por estudiarse en profundidad. Mientras se anuncia la inminente realización de un documental y un libro acerca de Los que Iban Cantando –a cargo del joven músico Alessandro Podestá el primero y de Guilherme de Alencar Pinto el segundo– vaya esta nota, que es también un homenaje.

“q’es pa’ los jóvenes

la guitarra”

“De generaciones”, en Dos.

De muy joven escuchaba los ensayos de sus padres, quienes tenían un grupo llamado Las Voces de Solymar. Pero su formación sería en la música culta. Estudió armonía con Yolanda Rizzardini; se destacó en un principio como pianista –instrumento que comenzó a estudiar a los 4 años–, aunque luego optó por la guitarra. Aprendió técnicas electroacústicas y composición con Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, análisis musical con Héctor Tosar, y asistió a algunos de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Fue un fanático de los

Jorge Lazaroff (1950-1989)

Por Martín Cajal

Lunes, 02 de Agosto de 2010 15:49

Beatles y del rocanrol, un hincha incondicional de Danubio (su abuela le puso el nombre al cuadro), un activo docente de música popular, una figura central del Taller Uruguayo de Música Popular (tump), desarrolló una aguda labor crítica en medios de prensa locales, como Brecha, y compuso piezas musicales para teatro.

Este crisol de experiencias explica su interés por concertar un encuentro, un diálogo fronterizo entre la vertiente musical “culta” o “académica” y un lenguaje más “popular”, intento que atraviesa gran parte de su obra y que se intensifica en Tangatos (1985), su tercer disco en solitario. Pero para llegar a la fascinante complejidad de este álbum el compositor transitó antes por algunas formaciones destacadas durante finales de los setenta y comienzos de los ochenta –una etapa de especial fertilidad creativa dentro de la música uruguaya–. En la actualidad, Canciones Para no Dormir la Siesta es quizá el que más le suene a la gente, aunque el pasaje de Lazaroff por este grupo fue fugaz.

HACIA LA FRONTERA. Después de algunos grupos roqueros, como Creación y Testimonio, o Los Vagabundos, su primera experiencia importante fue Patria Libre, conjunto que formó junto a Miguel Amarillo, su amigo de la infancia Jorge Bonaldi, y Raúl Castro, a los que también se sumaría Jaime Roos, primero como instrumentista (junto a Jorge Trasante) y después como miembro, además de otros integrantes pasajeros. En la actualidad La historia de Patria Libre 1972-1975 es la única grabación disponible, reveladora de una propuesta en la que se integraban diversas manifestaciones del folclore latinoamericano con hallazgos de exploración formal.

Actos políticos callejeros, locales sindicales, teatros asociados a la izquierda uruguaya y el circuito universitario fueron algunos de los escenarios de Patria Libre. En 1974 la situación represiva del país se agudiza, y el grupo partirá para España y Francia al año siguiente. Mientras tanto Lazaroff se incorpora a Aguaragua, el fresco e inspirador proyecto que encabezó en ese entonces un joven músico de Fray Bentos: Carlos “Pajarito” Canzani. En este grupo participaron Bonaldi, Jorge Galemire, Carlos da Silveira y luego también Roos y Trasante. Años después la mayoría de ellos serían figuras clave de la música popular uruguaya.

A su regreso, en 1976, retomó sus estudios y se dedicó por entero a la docencia en el contexto de lo que se llamaba canto popular. Conoció a Luis Trochón y juntos fueron al VI Curso

Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Buenos Aires, al que también asistió el compositor Carlos da Silveira. Tres músicos de futuro próximo y común. Lazaroff, por su parte, enseñaba en el Nemus, donde también acudían Da Silveira y Trochón, quienes se cruzaban de vez en cuando en las clases que impartían Aharonián y Paraskevaídis, dos formadores fundamentales de esta nueva generación de autores. Como dijo Da Silveira en una entrevista publicada en la revista Tres hace diez años: “Nos habían hecho entender que la música no era una cosa abstracta desvinculada de la realidad”. Las experiencias de los cursos y las clases del Nemus serán fundamentales para el estímulo renovador que Lazaroff y otros músicos iniciarían años más tarde en Los que Iban Cantando, experiencia donde despuntarían algunos de los elementos más constantes de su obra. En un principio el proyecto lo armó junto a Trochón, Bonaldi y Galemire, quien pronto será sustituido por Jorge di Pólito, remplazado luego por Da Silveira (encargado de los arreglos y multiinstrumentista). También participó Walter Venencio y, en su última formación, el percusionista Eduardo Lombardo.

Cuatro jóvenes que ya desde sus inicios se definían como un colectivo de solistas —o “grupo de trabajo”—, en el que se retroalimentaban talentos creativos, diferentes estilos y un rigor ético y estético afín. Cada uno aportaba canciones pero las trabajaban en conjunto; cada uno perfilaba su propia senda musical durante un mismo espectáculo. Desde su estreno en 1977, en el hoy desaparecido café-concert Shakespeare & Company, quisieron hacer algo más que un recital e incorporaron algunos elementos escénicos para reforzar la comunicación con el público; una tendencia que desarrollarían aun más en presentaciones posteriores. Trabajaron entonces junto a directores teatrales como Jorge Curi, Omar Grasso, Pablo Santamaría y Jorge Denevi —quien propuso el nombre del grupo a partir de un poema homónimo de Circe Maia, que musicalizaba Lazaroff—. Contaron con Osvaldo Reyno para los aspectos escenográficos y con Hugo Leao para la iluminación, Víctor Cunha supervisaba las letras y Miguel Marozzi se encargaba del asesoramiento musical. Esta tropa acompañaba el proceso creativo de este grupo de músicos que, por su parte, cumplía una dinámica de ensayos bastante disciplinada, a veces de ocho horas diarias, en los que se revisaba cada detalle, se discutía obsesivamente cada arreglo o recurso empleado, con un oficio propio de los talleres de música donde algunos de sus miembros habían participado.

Como si se tratase de una obra de teatro, las presentaciones se fueron reiterando durante tres meses. La asistencia de gente fue reducida, a veces eran apenas una docena de personas, otras llegaban a setenta, pero la convocatoria sería cada vez mayor, lo cual justificó su pasaje al Teatro Circular con un segundo espectáculo que se mantuvo más de cuatro meses en cartel.

EL IMPULSO DE UNOS FRONTERIZOS. En una entrevista de la época, Trochón explicaba uno de los aprendizajes que habían recibido de la formación culta: “Queremos borrar la imagen del músico popular como un individuo despreocupado, que se abandona a la espera de musas inspiradoras; este es un trabajo profesional como cualquier otro, necesita estudio, práctica, y

una imperiosa necesidad de estar continuamente informándose”.

En *Los que Iban Cantando* confluía una vasta cantidad de referencias que abarcaban desde los Beatles, Caetano Veloso y Chico Buarque, hasta cantores rioplatenses como Atahualpa Yupanqui y Viglietti; desde Bach y Chopin hasta otros músicos del área culta pero contemporánea –aquella que despunta a finales del siglo xix y se extiende a partir del siglo xx–, como los europeos Schoenberg, Anton Webern, Luigi Nono, otros más recientes como el español Carles Santos, y también varios latinoamericanos como el brasileño Gilberto Mendes y los argentinos Óscar Bazán y Eduardo Bértola.

De la vertiente popular retomaban formatos como la milonga, el candombe, el tango y algún elemento murguero, a través de canciones propias y versiones, pero ésas y otras sonoridades se adoptaban para un provecho distinto, bajo el carácter y las opciones creativas de cada uno de los músicos. A la vez, privilegiaban cierta austeridad musical, orientada a depurar elementos sobrantes y a trabajar con lo esencial desde el punto de vista expresivo. Se caracterizaron por usar enlaces de acordes no convencionales, una marcada “desprolijidad” guitarrística –sobre todo en Trochón y Lazaroff–. Solían emplear un sonido acústico, sin amplificación, formado por guitarras, charangos, distintas flautas –traverseras, sikus, pincullos, quenas– y varios accesorios de percusión, que se intercambiaban entre los músicos, además de una concepción relativa de la afinación y una frecuente exploración de las posibilidades sonoras de los instrumentos. “Yo le ponía clips a las cuerdas y generaba un sonido medio latoso. Usábamos muchos instrumentos latinoamericanos, pero nos interesaban por su potencial tímbrico, no para tocar como un instrumentista peruano o venezolano”, recuerda Trochón. También manejaban el “ruidismo” y exploraban las posibilidades musicales de cualquier objeto –desde cajas de fósforos hasta xilofones hechos con tubos de Redoxón–, con una especial atención en el aspecto textural del sonido y el provecho del silencio como material expresivo, como presencia y no como ausencia.

“Durante la dictadura los cantores de acá adentro –no los que estábamos en el exilio, sino los que vivieron, escribieron e interpretaron dentro del país– compusieron una nueva canción con sus propios cambios de lenguaje y con el oxígeno limitado que podía circular entonces”, dijo en una ocasión Viglietti, quien además bautizó a este nuevo impulso de cantautores como “generación Lazaroff”.

En su momento, el carácter novedoso y exigente de *Los que Iban Cantando* inspiró a varios músicos jóvenes que concurrían a sus espectáculos y encontraban una ruta compositiva interesante para sus propósitos. De hecho, Laura Canoura, Mauricio Ubal –dos alumnos de Lazaroff que en 1979 formarían el conjunto Rumbo– y Fernando Cabrera asistieron a algunos

de los ensayos del grupo. Incluso Lazaroff le aconsejó en un momento a Cabrera volcarse al terreno de la canción, cuando éste pensaba dedicarse a la música instrumental. Poco tiempo después lo apoyaron con Bonaldi –dos caras en ese momento visibles–, al presentarse en un mismo ciclo junto con Montresvideo, el primer grupo que Cabrera integró con Daniel Magnone y Gustavo “Pacho” Martínez. Un gesto similar tuvo con Ubal cuando debutó como solista en el teatro La Candela, donde también tocarían Los que Iban Cantando, en ese entonces ya conocidos. Lazaroff también estimuló a su amigo Raúl Castro a que formara una murga, la hoy emblemática Falta y Resto. Roos, por su parte, confiesa: “Lo que sabía de música y lo que me enseñó a mí estando junto a él... Durante años, en el momento de grabar canciones nuevas, me venía la misma sensación: ‘¿Qué opinaría Lazaroff si estuviera escuchando esto?’. Entonces me trataba de poner en su lugar, pensar si le gustaría o no. Tenía una gran capacidad crítica. Además, teníamos largas discusiones, enojarnos por un acorde, que un acorde es fascista, ¿cómo un acorde va a ser fascista? Se planteaban ese tipo de polémicas”.

UN NARRADOR SONORO. En 1979 Lazaroff lanza *Albañil*, su primer disco solista, donde reaparecen varios ingredientes de aquella experiencia colectiva. El repertorio incluye textos de Mercedes Rein, Víctor Lima, Víctor Cunha, Roos, Nicolás Guillén, Higinio Mena, entre otros autores que el compositor encara desde un personal estilo interpretativo, a través del particular uso que le otorga a su voz áspera y grave. Hay algunas composiciones de gran fuerza evocativa, como el tema “El afilador”, donde construye un acorde de guitarra intrincado y de ritmo intermitente, mientras alterna el canto con un singular juego simultáneo entre voz y silbido (procedimiento que llamará “silbichiflido”); elementos que parecen dibujar su avance solitario, con su flauta, en la bicicleta, haciendo girar la piedra de afilar. La guitarra, más que un mero acompañamiento, actúa como protagonista, como un cómplice sonoro de lo que su autor canta y sugiere. Aquí se encuentra uno de los principales fuertes de Lazaroff, el conferir un valor idéntico a los textos, a la música y a su interdependencia.

Por aquel entonces Los que Iban Cantando generaban un interés creciente. En el Teatro del Centro ofrecieron el ciclo de actuaciones *Juntos* (ya sin Di Pólito), que se mantuvo durante 18 semanas y dio motivo a otro álbum.

Pero en 1982 conviene separarse y continuar sus caminos solistas –Bonaldi y su personal tratamiento del tango (sus denominadas “tanguetes”), o los vuelos más experimentales pero de fuerte comunicación que lograban Lazaroff y Trochón–. En éste, por ejemplo, ya se insinuaba su empleo de la voz como instrumento, que mientras canta va creando diferentes personajes dentro de una misma canción, preferencia que tendrá una mayor concreción en su trabajo *Barbucha*; o ese juego fronterizo entre la palabra cantada y hablada, opción que exploraría en su disco a capela *Movimiento*.

La despedida del grupo fue en el club Atenas ante una multitud de asistentes. Un año después Lazaroff y Di Pólito se reunieron con Daniel Magnone y Rubén Olivera para hacer algunos espectáculos –Vale 4 y Milongas–, pero sin dejar una obra fonográfica editada. En esa época Lazaroff grabó su segundo trabajo en solitario, Dos, una obra mayor y un preámbulo de la descarga creativa que será Tangatos. En él echa mano a una multiplicidad de recursos atípicos, como percutir sobre un tanque, usar el sonido de papeles al romperse, apretarse la nariz al cantar, instrumentos preparados –tambores tapados con papeles, guitarras con cuerdas flojas–, y hasta interpreta relatos de tipo futbolístico, avisos publicitarios y voces de niños cantores de la lotería en medio de una canción. En este material hay un interesantísimo surtido de juegos de palabras en gran parte de las letras –algunas de su autoría, otras coescritas junto a Raúl Castro–, y el formato típico de estrofa y estribillo se halla alterado, como en “Ley de probabilidades”, composición articulada en prosa. De ahí que en varios de los temas desafíe los esquemas rígidos de métrica y rima.

El trabajo lo presentó en el teatro de la Alianza Francesa; un espectáculo en el que Lazaroff interactuaba, discutía y cantaba a dúo consigo mismo filmado y proyectado sobre una pantalla. En él desgranaba autocríticas, comentarios satíricos sobre la situación del canto popular y algún palo para los responsables de la difusión. “Laza” y “Choncho” eran los personajes sobre el escenario. En un momento el de carne y hueso le decía a su interlocutor: “Agarrar una viola y ponerte a hacer de entrada una melodía repetida más o menos hasta el cansancio por todo el mundo, utilizando sin sentirlo en lo más mínimo fórmulas de acordes y de enlaces que han perdido todo su contenido sensible de tan gastadas..., eso no es ser espontáneo, ni sencillo, ni popular, ni nada. Eso es ser totalmente cómodo”. Toda una declaración de principios que se corresponde con la extrañeza que produce gran parte de sus composiciones y con la diversidad de rumbos que ensayó en su carrera; fruto de un intento continuo y audaz por ofrecer una expresión propia, que fuera reflejo de un sentir suyo y no ajeno.

EN LA FRONTERA. En 1984 Lazaroff y Leo Maslíah ofrecieron el ciclo de funciones Irrestricto. Presentado en Montevideo y Buenos Aires, el espectáculo consistía en una reflexión desopilante en la que desmitificaban ciertos supuestos que rodean al creador, a la identidad musical latinoamericana –entre otras interrogantes–, a través de extensas divagaciones y de ingeniosas formas de hacer interactuar música y texto.

En Irrestricto, después de que Lazaroff canta un tema de su disco Dos, “Ahí mar nomás”, Maslíah lanza: “Hay una parte que no me convence cómo está resuelta armónicamente”. Y le propone una alternativa, pues esa mezcla de acordes “no se usa”, “además la tocás muy trágica” y “el ritmo está un poco dislocado, trabajalo”. Él le responde: “Sí, es un ritmo irregular”. “Y bueno, ¡regularizalo!”, le sugiere su amigo. Acepta el consejo, reintenta y la canción muta hacia un patrón rítmico de rocanrol clásico. Maslíah finaliza: “Ahora sí, se parece a algo... Aparte ahora me sugiere al mar. Vos sos medio marino, ¿no?”. “Bueno, sí. No sé si te acordás

de que yo he hecho ciertas manifestaciones hace un tiempo sobre mi calidad de músico de balneario, por mis raíces con la arena y todo eso”, contesta.

Se trataba de una broma que repetía en varias ocasiones para referirse tangencialmente a su relación con Solymar, y directamente a esa divisoria absurda entre música urbana y rural. También se burlaría del límite artificial entre música popular y culta, una barrera que explorará a fondo en Tangatos; elección compositiva comparable a la de Frank Zappa en el caso estadounidense, o al ejemplo más próximo del brasileño Tom Zé, compositores con los que comparte una habitual predisposición a mutar las diversas tradiciones de las que parten.

Una extraña construcción de acordes predomina en gran parte de las composiciones de este penúltimo álbum. Las armonías son de una elaboración tan compleja como personal y no responden a los criterios formales de la tradición occidental. “Un día le presté un libro de un músico brasileño que hizo un diccionario de acordes, y me lo devolvió garabateado a los costados. Entre otras cosas, subrayaba: ‘Bueno, ahora que usted aprendió esto, puede armar bellas progresiones de acordes’, y él escribía: ‘¿¡Bellas qué!?’ ¿Por qué una sumatoria de sonidos tiene que ser una armonía y no un racimo, o una mancha, que sería por ejemplo meter la mano abierta en el piano y generar determinado clima?”, recuerda y explica su colega Rubén Olivera. Como el propio Lazaroff dejaba entrever, la armonía es un elemento expresivo que el compositor puede adaptar en función de las necesidades de su propia creación, antes que una colección teórica de reglas de validez universal y aplicación obligatoria. Una tendencia propia de muchos autores pertenecientes a la música culta contemporánea, como también lo es la búsqueda de lenguajes no discursivos, presente en la mayor parte de estas anticaciones.

En los temas de Tangatos aparecen especies populares como la zamba, rastros de milonga, secuencias rítmicas con aires de tarantela o infiltradas de ambiguas señas musicales de otras latitudes, además de sonoridades ajenas a las clasificaciones corrientes. Pero estos y otros géneros no siguen un curso lineal, hay un comportamiento musical de cambios frecuentes, a veces hasta radicales. El discurso melódico se quiebra y no continúa su desarrollo, se va ramificando en modos melódicos diferentes, en pasajes sonoros que se extienden, dan lugar a otros, y que en ocasiones funcionan como sutiles acotaciones de lo que se va cantando. O puede que retorne el discurso inicial pero regresan las interrupciones, los giros inesperados, las deformaciones. Se emancipa de la forma estrófica, hay una construcción más abierta, más amorfa. No surge el solito de guitarra infaltable, tampoco la batería siempre presente que marca desarrollos rítmicos perseguibles; de repente su participación es acotada a momentos específicos. Y los estribillos, cuando los hay, no suelen seguir la lógica habitual, no tienen una reaparición predecible.

No ceñirse a un formato estándar de canción parece permitirle un lugar más holgado para la sugerencia musical de ciertos pasajes de las letras, para interponer una serie de gestos sonoros que interpretan a su modo el contenido de ciertas palabras o expresiones. Hay una situación escénica latente, que sólo se oye; una suerte de dramatización del lenguaje musical, una exploración del potencial teatral de lo sonoro, que se encuentra en ese tipo de participación necesaria, casi de reparto, que juegan los instrumentos durante algunos fragmentos, y en ese dramatismo coral heredado de las óperas (quizá de las de Mussorgsky) o en esa intervención prepotente y desfachatada más propia de los cuplés de murga.

Antes que canciones, podría hablarse mejor de montajes compositivos, o sketches musicalizados, cuya referencia parece encontrarse en la (des)estructura casi teatral de los textos –por primera vez todos de su autoría–. De ahí que Roos las defina como “bandas de sonido de un cómic” y que Trochón, por su parte, señale: “Las imágenes eran muy importantes en su música. Él fue un claro ejemplo de lo que podría llamarse un ‘cineasta musical’”.

En su momento este material no obtuvo una recepción satisfactoria. De hecho, él era consciente de a qué jugaba. “El propio Lazaroff me reconoció que lo que hizo durante cierto tiempo de popular no tenía nada, el pueblo no escuchaba eso. Pero eso no le quita valor a lo que hizo. Simplemente estamos hablando de estilos. Había un sector que burlescamente llamo ‘canto intelectual’, que eran tipos que hacían una música muy sofisticada con letras comprometidas, que no podía ser entendida por cualquiera. El que inventó eso fue Jorge Lazaroff”, opina Roos.

EL BUFÓN ENFADADO. Conviene explicar ahora lo que tanto se remarcó acerca de Lazaroff: su riesgo creativo. Escuchen Tangatos, imaginen la cantidad de horas, el proceso inmenso y arduo que tuvo que atravesar su autor para concretarlo, la creatividad propia no tanto del genio como de quien considera la composición una actividad estética que conlleva una inevitable responsabilidad sobre el otro.

Perciban la inventiva y encanto melódico de temas como “Chichita del Iguazú”, agucen el oído y escuchen la cantidad de detalles sonoros; la carga expresiva que obtiene con tanta austeridad de materiales en canciones como “Etcétera”. Escuchen “El ojo”, piensen en el esfuerzo humano y hasta físico que supone interpretar esta pieza en la que registra con terrible expresividad la deshumanización, la autodestrucción psíquica y moral de un hombre encerrado en un aljibe. La guitarra parece condenada a una cadencia monocorde, se impone un clima de opresión creciente a través de un violento manejo de la tensión rítmica que alcanza momentos de gran agresividad, y una risotada siniestra (emitida desde el diafragma) irrumpe cada tanto, funcionando como un material rítmico más dentro de la pieza. Intenten formarse una impresión

de la complejidad de “Dame un mate”, composición electroacústica de más de 14 minutos formada por diversas “escenas sonoras” en las que su autor formula numerosos planteos: desde la colonización de la cultura propia hasta algunos dardos contra la tendencia complaciente en la composición musical. “Emite muchas opiniones. El ‘Choncho’ estaba siempre cuestionando, hasta último momento seguía preguntando: ¿En dónde carajo estamos? ¿Qué estamos haciendo? ¿Para dónde vamos? No me gusta por dónde estamos yendo”, apunta Da Silveira acerca del tema de mayor duración en la carrera de su colega.

No hay en Tangatos una estética sonora que pueda asociarse al concepto (occidental) de lo bello. Tampoco una reproducción de esquemas musicales de efectividad garantizada, de pegada masiva, ganadora de aplausos inmediatos, de retornos económicos más certeros. Su sacrificio consistió en conducirse por terrenos compositivos diferentes y de resultado incierto. Abriría quizá un campo fértil que otros podrían explorar, continuar, pero que exigiría antes nuevos códigos de recepción.

Hoy, como hace veinte años, su escucha supone un desafío de exigencia. Lazaroff privilegia, en ocasiones, lógicas de ofensa antes que la hermosura, el entretenimiento o la sobriedad musical. Trata la tragedia de los desaparecidos o torturados durante el régimen militar desde un humor que juega con el absurdo, que roza por momentos el cinismo, lo aparentemente morboso. En este abordaje, próximo a lo que podría llamarse “caricatura musical”, subyace la mueca de indignación y patetismo que le generaba al autor la hipocresía, el olvido cómodo o la indiferencia de muchos en aquel entonces; o la que le provocaban aquellos cantores desvinculados de su entorno cotidiano, no involucrados con el hombre y las realidades que lo comprenden, afectan, conforman. Lazaroff emplea un género de ironía que actúa como una forma extrema de solidaridad, como un aguijón capaz de desconcertar primero y descolocar inmediatamente al oyente, para que aflore en él la reflexión autocrítica, el replanteo no agradable del que resulta una conmoción, la posibilidad de una modificación en quien escucha, por la vía de la incomodidad. Camino que volverá a pleno en el reencuentro de Los que Iban Cantando.

En 1987 los integrantes de Los que iban... se reúnen –sin Da Silveira, sustituido ahora por “Pitufo” Lombardo–, realizan espectáculos y graban su último álbum, Enloquecidamente, que no obtendrá la recepción de otros años. En teoría, vendrían otros tiempos, pero estos cuatro músicos prosiguen con la batalla estética. Hay una actitud de rabia casi roquera. Vuelven a mostrar su versatilidad para la rotación de instrumentos, desde guitarras, sintetizadores, piano, batería y flautas, a campanas, armónica y cornetas, recursos que son aprovechados con una sutileza de gran resultado expresivo. De verdadera increpación al escucha.

Jorge Lazaroff (1950-1989)

Por Martín Cajal

Lunes, 02 de Agosto de 2010 15:49

En 1989 aparece el cuarto y último trabajo de Lazaroff, Pelota al medio, su intento más cercano a la canción popular del momento, aunque sin relegar por completo sus usuales obsesiones compositivas ni sus habituales dardos. El álbum tiene un himno futbolero, milongas de gran refinamiento, y destacados más experimentales como “Llorando Estela”, imponente testimonio en el que hace un original uso de la voz, sometida a una prolongación que probablemente no tendrá el hecho que aquí retrata: el homicidio de un joven en Solymar del que “los diarios hablan apenas, y no volverán a hablar”. También está su famoso “Cuplé de la gente”, fruto de su colaboración con Castro, con quien también hizo “Pepe Revolución”, cuplés que formarían parte del repertorio de Falta y Resto y que serían premiados en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas en 1988 y 1989. Demostró entonces una efectiva capacidad para componer materiales más accesibles, sin renunciar por ello a búsquedas y procedimientos musicales propios. Murió ese mismo año, a causa de un linfoma. Tenía 39 años.