

JAIME ROOS OBRA COMPLETA

Crónica de una curaduría: registro y reconstrucción

► GUILHERME DE ALENCAR PINTO, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN: *Los primeros cinco volúmenes de la colección discográfica Jaime Roos obra completa fueron lanzados en noviembre de 2015, en Uruguay. La colección se extenderá durante 2016, hasta completar la totalidad de la discografía de Jaime Roos hasta el presente. La reedición de un producto supuestamente fijo y definitivo como la música grabada mueve delicadas elecciones entre, por un lado, las necesidades y las posibilidades de la comunicación inmediata y, por otro lado, la búsqueda de autenticidad entre el hoy de la recepción y el ayer de la realización. Este relato de primera mano del proceso de concepción y realización da cuenta de ese proceso.*

JAIME ROOS

Nacido en 1953 en Montevideo, el compositor, letrista, cantante, instrumentista, arreglador y productor musical Jaime Roos empezó su carrera como solista en 1977. A partir de la repercusión de su canción “Brindis por Pierrot” (lanzada en 1985, en un álbum que alcanzó el Cuádruple Disco de Platino), que se convirtió en uno de los músicos más exitosos de la historia de la música uruguaya (en ventas de discos, en transmisión radiofónica, en convocatoria a sus espectáculos, en alcance internacional). El éxito fue sostenido con los años y signado por varios otros *hits*, grandes giras nacionales e internacionales y varios Discos de Oro y Platino más.

Ese éxito cuantitativo estuvo aunado con una posición prestigiosa en la cultura uruguaya. Roos nació en el Barrio Sur de Montevideo, uno de los centros de los toques de tambores afrouruguayos que constituyen la base del ritmo conocido como *candombe*. Su formación estuvo pautada por la *beatlemania* y luego por el *candombe-beat* (*rock* en castellano, con un fuerte tenor uruguayo). De esos ámbitos incorporó la actitud “artística” —en su sentido romántico—, entonces novedosa en el ámbito de la canción popular y asociada en primera instancia sobre todo con el *rock* y la canción protesta. Dicha actitud artístico-romántica implicaba énfasis en una expresión personal sincera y con elementos autobiográficos; más los

consiguientes énfasis en factores como originalidad, experimentación, desarrollo histórico y libertad creativa (sobre todo en lo referido a una emancipación con respecto a géneros musicales, que tuvo como resultado obras eclécticas donde conviven diversos ritmos y registros comunicativos). También es inherente a esa actitud romántica un vínculo fuerte con la noción de “pueblo”, signada por la presencia de elementos populares (incluidos los folclóricos) uruguayos y latinoamericanos. Implica también una importancia grande concedida a la conceptualización del quehacer musical, que se manifiesta a nivel social en la existencia de una crítica para ese tipo de música, y en términos personales del artista la articulación de un discurso verbal sobre el propio trabajo¹.

El movimiento del *candombe-beat* fue desarticulado por la dictadura instaurada en Uruguay a partir de 1973. Jaime Roos integra la generación que, unos años después del golpe de estado, recuperó elementos del *candombe-beat* y lo transmitió a las generaciones siguientes, ampliándole enormemente el alcance masivo. Esto contó incluso para difundir importantes antecesores suyos que habían actuado a un nivel subterráneo, como por ejemplo Eduardo Mateo (1940-1990) y Gastón Ciarlo, “Dino”, (1945). Roos fue también el primer músico en traer la murga al ámbito *beat*. Esta categoría carnalera uruguaya solía ser asociada, desde la clase media y en forma prejuiciosa, como un género lumpen y desprovisto de musicalidad.

Los intentos de incorporar la murga a la canción popular ensayados por el dúo Los Olimareños y por José Carbajal (1943-2010) hacia 1970 fueron interrumpidos por la dictadura y el consiguiente exilio de esos artistas. El aprovechamiento de la murga en el ámbito de la canción popular de tipo artístico implicó una radical reubicación de los ámbitos sociales de la música uruguaya: las clases medias (y muy especialmente la juventud de esas clases medias) consumidoras de ese tipo de canción artística empezaron a prestarle atención a una música surgida en un ámbito hasta entonces exclusivamente proletario. Ello llevó a que, a partir de 1981 empezaran a surgir murgas carnaleras con muchos integrantes de clases medias y especialmente estudiantes universitarios, que a su vez estuvieron influidas por la canción popular de tipo artístico. Ningún músico contó más que Roos en ese proceso. Además, la presencia en la música de Roos de elementos tradicionales como ser la murga, el *candombe*, el tango y la milonga contribuyó también a una integración de tipo generacional: su música, aunque surgida en un ámbito juvenil, se probó muy comunicativa también entre personas mayores, a un tiempo que reveló potencialidades de esas tradiciones locales para jóvenes hasta entonces concentrados en escuchar y encarar con admiración exclusivamente géneros musicales oriundos de países anglófonos. Así que las canciones de Jaime Roos modificaron profundamente el panorama sonoro y social de la música uruguaya, además de constituirse,

¹ En el caso de J. Roos, ese discurso verbal sobre su trabajo discográfico lo ejerció en algunos artículos publicados, pero sobre todo en entrevistas donde explicita sus premisas creativas y da muestras de la presencia de un pensamiento analítico como parte de su proceso creativo. La bibliografía incluida al final de este trabajo reúne los ejemplos publicados en libros.

debido a su alcance, en un componente importantísimo de la “banda sonora” del país desde entonces; pero, muy especialmente durante la década del 80.

Otro componente romántico que Roos absorbió de la práctica roquera es el *colorismo*, que en música se manifiesta en una importancia concedida al timbre, a la construcción de mundos sonoros envolventes; y que constituyen una parte vital de sus canciones, tanto cuanto lo son las letras, las melodías, las armonías y las figuras de acompañamiento. El surgimiento de la tecnología de grabación multipistas y su generalización internacional en la práctica de grabación de música popular a partir de los años sesenta dejó al Uruguay, durante mucho tiempo, en una posición de obsolescencia con respecto al factor *sonido*: la escasa población del país y la falta de una estructura para exportar su música volvían inviable para los estudios locales adquirir una tecnología puesta al día y, en aquel entonces, especialmente costosa.

Roos se benefició del inicio de una lentísima recuperación de esa brecha, con la instalación en 1976 del primer estudio local de grabación en ocho pistas (Sondor), y en 1983 del primero habilitado para usar 16 pistas (La Batuta). Para los estándares internacionales eran estudios muy mal equipados, pero Roos supo usarlos en forma cuidadosa y creativa para realizar discos que sonaban mejor que el promedio de los discos nacionales y que fueron más lejos que ninguno hasta el momento en su concepto *psicodélico*, es decir, en el manejo de los recursos electroacústicos para generar distintos tipos de climas y efectos. Así, además de la posibilidad de un trabajo cuidadoso para obtener una exactitud de ejecución y de expresión que rara vez es factible cuando se toca en vivo, muchos de sus arreglos están planteados como una escenografía sonora, con un juego entre elementos más o menos fijos y ubicados a distintas distancias, e intervenciones puntuales de apariencia casi accidental. En su música se escuchan voces muy alteradas (para sonar como a través de una radio vieja), superposiciones de una misma voz o instrumento, intervenciones de voces habladas o ruidos, cortes muy calculados que pegan una canción con la siguiente de un mismo álbum para generar la idea de una continuidad conceptual entre ambas, y sobre todo una serie de formas inesperadas de terminar una canción. Por ejemplo: el uso de apagados y prendidas casi aleatorios de pistas en “Hermano te estoy hablando” (1982), la desaparición gradual de capas contrapuntísticas en los finales repetitivos de “Retirada” (1978), “Milonga de la guarda” (1981) y “Parece” (1982); el *fade out* escalonado en “Historias tristes” (1982), los *fade outs* seguidos de un regreso abrupto de un sonido fuerte final en “Desde aquí se ve” (1982) y “Mío” (1986). Entre esos elementos llama la atención la incorporación de sonoridades muy características del paisaje sonoro montevideano, que juegan también con los elementos específicamente musicales de las canciones de Roos: el grito de gol de un conocido locutor deportivo en “Hermano te estoy hablando”, el pregón de un viejo canillita en “Durazno y Convención” (1984), la voz de un borracho frecuentador de llamadas de tambores de candombe en “El

tambor” (1986) y los sonidos del Mercado del Puerto en “Pa'l Mercado” (1995).

El trabajo de Jaime Roos contribuyó más que ningún otro a establecer en Uruguay el rol de productor artístico en la grabación de discos, y contribuyó a generar un nivel de exigencia con respecto a la calidad de sonido que estimuló a mejorar el equipamiento de los estudios y la formación de técnicos de sonido y productores.

LA EDICIÓN

El primer CD editado en Uruguay fue una recopilación de canciones de Roos, lanzado en 1989 (*Seleccionado*, Orfeo, CDO 001-2). A partir de entonces todos los nuevos lanzamientos de Roos salieron en formato CD (hasta 1993 en forma concomitante con versiones en LP y casete, luego de eso exclusivamente en CD).

La discografía previa del músico se reeditó en forma incompleta: sus dos primeros álbumes *Candombe del 31* (1977) y *Para espantar el sueño* (1978) fueron editados en forma fragmentaria junto con el tercero (*Aquello*, 1981) en un CD titulado *Primeras páginas* (1993). Los siguientes cuatro discos individuales (*Siempre son las cuatro*, 1982; *Mediocampo*, 1984; *7 y 3*, 1986 y *Sur*, 1987) fueron editados de a dos por CD en 1994, en una serie del sello Orfeo, llamada Súper Doble. Esa primera generación de reediciones se hizo a partir de una transferencia de las cintas originales a DAT², sin mayor tratamiento de sonido que el agregado por defecto de compresión que solía hacer la fábrica argentina donde fueron impresos.

El sello Orfeo fue adquirido por la trasnacional EMI en 1997. En 2000 EMI-Orfeo hizo una nueva tanda de reediciones en CD en seis volúmenes: *Primeras páginas*, que incluyó los mismos súper dobles de 1994; uno más con los álbumes posteriores *Estamos rodeados* (1991) y *La Margarita* (1994); una reedición de *El puente* (1995) con surcos extra; y el compilado *Repertorio*, que repetía algunos de los *hits* de los álbumes anteriores e incluía algunas canciones editadas por fuera de los álbumes. Esta generación 2000 de reediciones se basó en los CDs ya editados, pero los audios fueron masterizados, aprovechando en forma más plena las posibilidades del sonido digital para propiciar una mejor escucha.

El catálogo de Orfeo fue adquirido en 2007 por el sello uruguayo Bizarro. Una vez que las anteriores generaciones de ediciones están agotadas hace varios años y que los únicos fonogramas disponibles con música de Roos anterior a 1995 eran recopilaciones, el sello decidió a fines de 2014 realizar una nueva generación de reediciones, ahora incluyendo su obra completa y siguiendo criterios más actuales (cada álbum en un CD separado, con el arte original). Me tocó el honor de ser asignado para la curaduría y la supervisión musicológica de la edición. Además, la circunstancia excepcional de tener un curador para una reedición fonográfica de un artista popular se corresponde a la peculiaridad de la posición de Jaime Roos

2 Digital Audio Tape. Formato entonces estándar de mini casete digital

en el escenario local, es decir: el alcance popular de su obra, su permanencia, su prestigio, la conciencia de que una buena parte de los consumidores tiene un nivel especial de exigencia y la complejidad misma de la obra reeditada.

El plan de la colección *Jaime Roos obra completa* incluye, en primera instancia, 13 CDs con los materiales del catálogo de Bizarro. Estos CDs incluyen material ausente en las reediciones previas: las primeras ediciones digitales completas de *Candombe del 31* y *Para espantar el sueño*, la primera edición digital a secas del primer disco en vivo de Roos: *Esta noche* (1989), y el disco a dúo con Estela Magnone: *Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón* (1985). El 13^{er} CD reunirá, en forma cronológica, los surcos que no salieron en ningún largaduración original de Roos, sino en simples, ensaladas o antologías. La serie se prolongará con los seis álbumes adicionales que Roos lanzó después de 1995, que fueron editados originalmente por Sony/Columbia (Argentina) y Montevideo Music Group (Uruguay). Todo lo anterior suma 19 CDs, donde se incluirá toda la obra grabada de Roos como titular hasta el presente. Los cinco primeros volúmenes (con los álbumes desde 1977 hasta 1984) fueron lanzados en Uruguay el 20 de noviembre de 2015. Los demás aparecerán en 2016.

EL AUDIO

Aunque la primera intención era reeditar los audios remasterizados en 2000, esa vía fue pronto descartada, por los siguientes dos motivos:

1) El DAT tenía una resolución de 48 kHz (es decir, 48 mil muestreos digitales por segundo) y 16 bit (la cantidad de información contenida en cada muestreo). Parece mucho, y de hecho es un poco más que la resolución de un CD (44 kHz, 16 bit). Pero hoy día, en que los aparatos digitales disponen de mayor memoria y velocidad de procesamiento, es posible manejar una resolución muy superior, que implica un acercamiento mucho mayor al audio analógico. Aunque el producto final va a ser el CD (para lo cual el audio deberá ser “bajado” a 44 kHz y 16 bit), la mayor definición y profundidad del audio permite un proceso de masterizado mucho más fino, y la diferencia es audible aun en el CD (de la misma manera como en cine se percibe una diferencia cualitativa cuando se filmó en 35 mm, aunque la proyección luego sea digital).

2) En 1993-1994, cuando se hicieron las transferencias a DAT, no se contaba en Uruguay con los mejores aparatos y la calidad de los convertidores analógico-digitales dejaba mucho que desear.

En otoño del 2015 hicimos las primeras pruebas comparativas en el estudio La Ratonera, del músico y productor uruguayo Diego Azar. Ese estudio cuenta con un grabador cintero Revox B77, casi sin uso previo, y es el mismo modelo con que fueron mezclados varios discos de Roos en la década del 80. Tiene también un muestreador RME que permite transferir los audios a 96 kHz y

24 bit³. La diferencia de calidad de audio con las ediciones previas en CD, aun luego de bajar el audio al estándar de CD, era abrumadora.

Cuando hace casi treinta años escuchamos por primera vez en CD fonogramas que conocíamos originalmente en formatos analógicos, lo más novedoso y gratificante era la ausencia del ruido de púa del LP o del soplo de la cinta de casete. Ahora, ya acostumbrados a las virtudes del sonido digital, podemos distinguir en aquellas primeras ediciones la calidad del sonido como “de plástico”, debido a la deficiencia de la conversión de analógico a digital. La transferencia del audio en alta definición se traduce, en términos generales, en una sensación de comodidad, belleza, suavidad y naturalidad en el sonido. En términos más específicos tenemos una escucha mucho más detallada de las respuestas del ambiente acústico en que la música fue grabada, lo que contribuye a un sonido más “vivo” o “real” (por ejemplo, a tener la sensación como si el músico estuviera presente, a una distancia determinada del oyente y de las paredes que lo circundan). Además, se pueden apreciar detalles de la sonoridad de los instrumentos. Esa mayor claridad, a su vez, facilita la escucha de detalles musicales mezclados a poco volumen y que, aunque físicamente eran audibles, requerían de un oído muy entrenado y de mucho mayor esfuerzo de atención⁴.

En la medida en que decidimos volver a digitalizar todos los audios, nos fuimos percatando en las anteriores reediciones –además del hecho de que no son completas– de otros serios problemas:

1) Varios de los discos habían sido transcritos a una velocidad más rápida (a veces un 2% más rápido).

2) El ángulo del cabezal del lector de la cinta analógica (*azimut*) no estaba debidamente ajustado, resultando en problemas de fase entre los canales y pérdida de agudos.

3) Uno de los discos (*Aquello*) había sido reeditado en mono, no en estéreo. Y no se trataba de una mezcla de ambos canales del original, sino simplemente en uno de los canales duplicado.

LA RESTAURACIÓN

La decisión de volver a digitalizar los audios implicó dificultades de un grado que no sospechábamos a priori. La primera consistió en localizar las cintas originales, desperdigadas en distintos archivos. La mayoría de ellas se encontraba en los archivos de Orfeo/Bizarro, pero algunas cintas se habían traspapelado tras cambiar dos veces de manos el catálogo del sello Orfeo. Unas pocas de esas cintas, por desgracia, no aparecieron y quizá se perdieron para siempre (no fue el caso, por suerte, de ninguno de los discos completos de Roos,

³ Téngase en consideración que el incremento de detalle medido en bit es exponencial, y que cada bit adicional duplica la cantidad de información por muestra: 24 bit implica 256 veces más detalle que 16 bit.

⁴ Un caso así es la guitarra tocada por Jorge Galemire en “Durazno y Convención”, pero vale también para la mejor apreciación de los *delays* y reverberaciones aplicados a voces o instrumentos en todos los discos.

pero sí de algunas de sus grabaciones sueltas, que hubo que rescatar de DATs o de copias de seguridad analógicas).

Luego había cintas que no estaban debidamente identificadas, y hubo que evaluar a oído cuál de ellas podría ser el máster. También estuvo la dificultad de la falta de práctica en el manejo del audio analógico. Diego Azar tuvo que adquirir (en mi caso tuve que readquirir) la manualidad en el manejo de las cintas y del Revox, y acomodarse a las vicisitudes de un aparato que, a diferencia del audio digital, se maneja con un motor y depende de ajustes mecánicos. Eso implica que no se podía dar por sentado el ángulo del cabezal y la velocidad. Ambas cosas supuestamente se miden con las señales sinusoidales de referencia que eran emitidas por la consola de grabación y solían estar presentes al inicio de los rollos de cinta armados por los técnicos más prolijos. Pero constatamos que esas frecuencias que deberían servir de referencia distaban de ser exactas: uno tenía por ejemplo tres señales (a 200, 1.000 y 10.000 Hz), y cuando ajustábamos la velocidad en función de una de ellas (midiéndola con precisión, con *software* de análisis digital) resulta que las demás podían tener una diferencia considerable, con lo cual era imposible saber cuál era la buena. Es decir, aquellos osciladores no eran para nada exactos, y no hubo un caso en que esas señales de ajuste nos hayan servido como referencia confiable para la velocidad. Tuvimos que usar otro parámetro. La afinación de la música no sirve tampoco, porque antes de los años noventa no se solían usar afinadores digitales. En música popular no se solía usar diapason, tampoco. Lo que se usaba era afinar con el piano del estudio, pero ¿cómo saber cómo estaba afinado el piano de cada uno de los estudios? La solución más aproximada a la que llegamos fue la velocidad de los vinilos originales, confiados de que todos fueron chequeados por Roos en su momento y a pocas semanas de la mezcla, y cuya velocidad se puede medir en un tocadiscos equipado con un regulador de afinación (por suerte, contamos con uno). Ésa fue nuestra referencia para la “velocidad correcta” de las cintas.

Pero el problema más grave fue otro: el deterioro de las cintas magnéticas. Aunque en todos los casos las cintas fueron preservadas con cuidado, ningún sello uruguayo está en condiciones de almacenar sus cintas en forma realmente ideal (una cámara deshumidificada con temperatura constante y moderada). Cada una de las cintas con que trabajamos tenía, en mayor o menor medida, problemas de oxidación⁵, humedad⁶, hongos⁷ y desprendimientos (*drop outs*⁸).

5 La oxidación tiende a llevar a un desprendimiento de óxido cuando se pasa la cinta, que ensucia el cabezal de lectura del grabador.

6 El efecto principal de la humedad (aparte de propiciar oxidación y hongos) se da sobre el lado inerte de la cinta, que tiende a pegotarse, trancando el giro del rollo de cinta. Esto perjudica la homogeneidad de la reproducción y ensucia el mecanismo del cintero.

7 El efecto de los hongos es un tenue ronquido irregular y grave en el audio de la cinta. Es un efecto casi inaudible salvo que se reproduzca a un nivel fuerte. Pero luego, en la etapa de masterización, con el trabajo dinámico que da mayor audibilidad a los sonidos más tenues de la grabación, esos ronquidos se hacen muy notorios en los puntos en que no hay otros sonidos que los enmascaren (fragmentos de voz a capela, silencios, *fade outs*).

8 Los *drop outs* (desprendimientos) implican directamente un “agujero” en el audio. La información en ese caso no está deteriorada, sino perdida en una superficie de algunos milímetros.

De los nueve álbumes de Roos mezclados originalmente en cinta, hubo tan sólo un puñado de canciones en que la cinta estuviera tan deteriorada que no valiera la pena usarla (en esos casos, para la edición, se recurrió al DAT).

Se pudo atenuar el problema de la humedad y de los hongos dejando las cintas que estaban en estado más crítico durante varios días en una cámara deshumidificadora destinada a microcircuitos (cortesía de un ingeniero electrónico amigo). Algunas de las cintas hubo que pasarlas por el grabador, de un lado para otro, repetidas veces. También se las limpiaba con un algodón (para limpiar el óxido desprendido y los residuos de la humedad). Aun así, las que estaban más pegoteadas a veces había que transcribirlas de a pocos segundos, interrumpir el trabajo, limpiar la cinta y el cabezal, y cada tanto desarmar el grabador y limpiarlo de los residuos acumulados en el cabezal y en los engranajes, volver a armar todo y seguir.

Luego todos esos fragmentos transcritos había que empalmarlos digitalmente. Los huecos sonoros resultantes de los *dropouts* hubo que emparcharlos a partir de copias de seguridad de las cintas, de las copias en DAT de 1993-1994 o de la anterior edición en CD. Hubo casos en que pasamos un fragmento de cinta una vez, nos percatamos de que podríamos mejorar algún factor (como ser la limpieza del cabezal o el ajuste del *azimut*), pero al pasarla de vuelta había surgido un *dropout* que un minuto antes no existía. En un caso así, nuestra primera imperfecta pasada fue la última transcripción posible en alta definición de esa fracción de segundo de música: constatábamos en forma contundente y muy concreta el proceso de deterioro definitivo de la cinta. En algunos casos tenemos la sensación de que el trabajo de recuperación se hizo casi que en el último momento posible. Aunque dentro de algunos años dispongamos de tecnología y capacidad de memoria digital apta para una transcripción incluso más fiel que la que hicimos ahora, es muy probable que el deterioro ulterior de las cintas contrarreste cualquier ventaja.

Los nueve discos de Jaime Roos, más una decena de surcos sueltos, que fueron mezclados en cinta analógica entre 1977 y 1989, suman poco más de seis horas de música. La restauración cuidadosa de esos audios insumió casi trescientas horas de trabajo. En algunos casos ello sólo fue posible gracias a que había una transcripción previa en DAT y una generación de copias de seguridad analógicas realizadas hace más de veinte años, cuando las cintas se encontraban en mejor estado.

LA MASTERIZACIÓN

La *masterización* es el procesamiento global del audio para ajustarse al medio en que será reproducido. Aparte de ciertos retoques básicos (que el volumen de reproducción de las canciones sea parejo y que sea el más fuerte posible sin ocasionar distorsión de la señal), el masterizado se convirtió en la era del CD

en toda una especialidad; un proceso en que muchas veces, para bien o para mal, se modifica sustancialmente el carácter de la mezcla.

La masterización de la colección se está haciendo en dBestudio, del técnico Daniel Báez (1961), siempre con la participación del propio Jaime Roos. La premisa básica viene siendo la de potenciar al máximo la calidad de sonido en función de las posibilidades del CD, pero sin alterar el carácter ni la estética de cada disco y de la época que ese disco refleja. Es decir, no hay ningún tipo de homogeneidad impuesta al audio de la colección (incluso discos diferentes tienen a veces volúmenes promedio diferentes). Sólo en un puñado de surcos se aplicó compresión⁹ de sonido, y muy moderada.

Pero es un error suponer que una transcripción neutral de la cinta original constituye la versión más auténtica posible de la música tal como se hizo en su momento. Hay que tener también las siguientes consideraciones: que el monitoreo de los estudios uruguayos cuando se hicieron los primeros discos de Roos era precario y había cosas que no se oían, y que tampoco lucían demasiado defectuosas en los vinilos y cassetes (también de mala calidad) que se producían en el país. Al reproducirse en un CD, luego de una transcripción en alta definición, y con el volumen potenciado por el uso de limitadores, se escuchan características del sonido que nunca se pretendió que se escucharan.

Entonces también en esa etapa hubo que recurrir a una importante dosis de subjetividad, como en todo lo que atañe a la autenticidad en música: por supuesto que no es lo mismo lo que pretendía Jaime Roos hace treinta años que lo que reconstruye Jaime Roos actualmente sobre lo que pretendía. Pero es el más fidedigno acercamiento posible.

Hay casos en que la imposición de la estética del Jaime Roos actual sobre el del momento de grabar es ostensivo, y aunque mi rol como curador viene siendo pujar por el máximo de autenticidad, en algunos casos prima la potestad de decisión autoral del propio Roos, especialmente en el caso de algunos surcos que él prefirió abreviar (son los casos del inicio de "Para espantar el sueño", de 1978, y de los finales de "Te quedarás", de 1980, y de "La hermana de la Coneja", de 1986. La edición es necesariamente una mediación entre un mensaje enviado en un punto del pasado y los oyentes que lo recibirán en este momento presente.

La tarea de masterización se complicó enormemente por la necesidad de complementar la tarea de restauración: la solución del problema de los hongos se dejó para esta etapa. Hubo que sustituir todos los momentos en que se sentían los ronquidos, por fragmentos de copias analógicas o digitales del mismo fragmento, lo cual implicó además mucho cuidado en emparejar la velocidad, la afinación y la sonoridad del parche con la transcripción básica.

⁹ La compresión consiste en disminuir la diferencia entre los sonidos más fuertes y los más tenues, y permite que toda la música, en bloque, suene más fuerte, pero también reduce los contrastes, distorsiona las sonoridades de los instrumentos y tiende a reducir la sensación de "silencio" y de "espacio".

La estética roquera en que se formó Roos implica concebir cada disco como un álbum, es decir, un ciclo coherente de canciones, destinado idealmente a ser escuchado como un todo continuo, una macro-obra (el disco) integrada por obras más chicas (las canciones). A tal efecto es fundamental respetar el tiempo exacto entre una canción y otra. También tomamos la medida de dejar un tiempo más extenso (aproximadamente ocho segundos) entre la última canción del lado A y la primera del lado B, en los discos concebidos como LP, una vez que esa articulación central para cambiar el lado del disco es una parte inherente a la concepción de los mismos: hay un final provisorio, una respiración, un reinicio.

LA GRÁFICA

Esa concepción del disco como obra implica la importancia de la gráfica de los discos. No solían ser un mero ornamento o paquete atractivo para la música, sino que formaban parte de un producto global audiovisual y fueron pensados para ambientar (y por lo tanto condicionar, encauzar) la recepción. En casi todos los casos Jaime Roos intervino activamente en la concepción gráfica de sus álbumes (la excepción relativa fue *Para espantar el sueño*, editado originalmente en Francia, en que el sello Atmosfera obró con autonomía y Roos tan sólo dio el aval). En la enorme mayoría de los casos las ideas guía de la gráfica fueron suyas, y hubo casos en que el título y la idea de carátula existieron antes de que el disco se empezara a grabar o que la totalidad de sus canciones estuvieran concluidas.

Asumimos entonces el principio de que estas reediciones deberían contener todos los elementos gráficos de las ediciones originales (los primeros nueve álbumes en LP, y en CD a partir de allí). Al mismo tiempo la serie debería tener elementos unificadores. Esos aspectos fueron trabajados por el diseñador gráfico (también músico) Sebastián Pereira, por la revisora editorial Natalia Bottaioli, y por mí, siempre con la supervisión y aportes de Jaime Roos.

También aquí tenemos el conflicto entre una concepción mecánica de autenticidad y la necesidad de adaptación. En forma análoga a lo que ocurre con el audio, las tapas tal como salieron impresas en su momento casi siempre distaron de corresponder a las intenciones de Roos y de sus diseñadores y fotógrafos. En muchos casos las imprentas eran malas y el trabajo accidentado. El caso más notorio debe ser el de *Mediocampo*, en que Roos aparece en la tapa con la camiseta del club Fénix de fútbol. El color violeta de la camiseta nunca se reprodujo debidamente en las ediciones en vinilo (salió en distintos tonos de azul, según la partida). Optamos en esos casos, y siempre que fue posible, en vez de remitir a la carátula tal como salió, buscar o realizar la versión que debería haber salido. Siempre que dispusimos de las fotos y del arte original, partimos de ellos para reconstituir la carátula (en los demás casos no hubo más

remedio que escanear un ejemplar de la tapa original que estuviera lo mejor conservado que fuera posible, y restaurarlo pacientemente en la computadora). Siempre con el criterio de que la edición debe “respirar el aire” de la gráfica original, en algún caso nos pasó que la reconstitución se sintió “demasiado perfecta”, es decir, delataba la realización con tecnología digital de un trabajo que originalmente tenía el sabor rústico del armado “en frío”. Tuvimos que buscar cuáles detalles subliminales pero concretos generaban esa sensación y emular los “defectos” necesarios a una sensación de época (siempre teniendo que decidir cuándo un “defecto” es un sabroso dejo de humanidad, y cuando es, efectivamente, algo a corregir).

Pero el trabajo conceptualmente más arduo fue la adaptación del arte de los LP (cuadrados de 30×30cm) al formato Digipak que se eligió para los CDs de esta colección (los folletos o librillos deben poder doblarse en cuadrados de 12×12cm). Una mera reducción de los elementos originales no permitiría que se leyera todo lo que estuviera escrito en letra más o menos chica, tampoco permitiría apreciar detalles de las fotos. Partir esos elementos en varias superficies quitaría el sentido del armado global. Decidimos proceder buscando respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo sería esta edición si fuéramos el diseñador original del LP, si estuviéramos en la época del LP, y recibiéramos el encargo de producir una versión alternativa del arte en Digipak (de la misma manera como en otros tiempos los diseñadores presentaban un arte para el LP y su adaptación para casete)? En todos los casos lo que se hizo entonces fue una recomposición de la gráfica, que busca dar una impresión similar al original. No es, por lo tanto, una copia reducida, sino una adaptación que busca respetar cada uno de sus criterios, o al menos encontrar el compromiso que menos afectara el aire del original o la apreciación de sus componentes: tipografía, versificación, jerarquías, interlineados, colores, fotos, disposición en el espacio, etcétera.

No falta ni uno de los elementos presentes en las ediciones originales: algunos son información vital, otros son curiosidades y otros ambientan el clima de la época. Pero esto entraña también dificultades: algunos datos de la edición original que no queríamos omitir son conflictivos con la presente edición: se acredita, por ejemplo, la imprenta en que se editó la tapa original, que no es la imprenta que imprime esta reedición. Lo que hicimos fue generar dos mundos diferenciados en el paquete: el contenido del librillo o folleto incluido en el Digipak es todo “entrecomillado”, es decir, se refiere al contexto de la edición original del disco. El espacio del cartón del Digipak, cuando se abre, se refiere al ahora (incluye los datos de la presente edición). La tapa siempre es una reconstrucción de la carátula original. Y la contratapa del Digipak es una zona mixta, que busca recuperar elementos de la gráfica original, pero con datos vigentes de ésta.

Un último elemento de la edición es de mi exclusiva responsabilidad: cada disco está acompañado de una breve reseña que relata el contexto donde se realizó y se lanzó el álbum original.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE JAIME ROOS

- Alfaro, M. (1987). *Jaime Roos. El sonido de la calle* (entrevista a Roos por la autora, precedida de breve introducción, incluye discografía.). Montevideo: Trilce.
- Cipriani, C. (1994). *Todo un país/Viajando con Jaime Roos*. Montevideo: Ediciones de la Pluma.
- Lissardy, A. L. (2013). Jaime Roos: el río inevitable. En *Contra viento & marea*, pp. 85-130. Montevideo: Aguilar.
- Peraza, N., Lamolle, G. & Pinto, G. de A. (eds.) (1998). *Cancionero para guitarra. Jaime Roos* (3ª ed.). Montevideo: Ediciones del TUMP.
- Pinto, G. de A. (2013). *Los que Iban Cantando. Detrás de las voces*. Montevideo: Ediciones del TUMP.
- Pinto, G. de A. (2015). *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya* (4ª ed.). Buenos Aires y Montevideo: La Edad de Oro y Perro Andaluz.
- Rivero, E. & Núñez, J. “Deco” (1998). Jaime Roos: “En el liceo me decían Lady Madonna” (entrevista). En *Los Beatles en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Traverso, J. (1992). Tulipanes en el tren. En *Primera línea/Catorce entrevistas y un recorrido por un mundo de sueños*, pp.195-212. Montevideo: Fundación Banco de Boston.

REFERENCIA DE LOS VOLÚMENES YA EDITADOS DE LA COLECCIÓN

- Roos, J. (2015). *Candombe del 31* (vol. 1, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Para espantar el sueño* (vol. 2, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Aquello* (vol. 3, CD). Montevideo: Bizarro Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Siempre son las cuatro* (vol. 4, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Mediocampo* (vol. 5, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.

..... GUILHERME DE ALENCAR PINTO

Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay. Además es investigador, músico y crítico de música y cine. Autor de los libros *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya* (1994) y *Los que Iban Cantando. Detrás de las voces* (2013).