

MARIMBA

UNA REVISTA DE IBERMÚSICAS / ARGENTINA

DISCÉPOLO (foto) // DJAVAN // CANTADORAS COLOMBIANAS // BRNČIĆ // LOS SAICOS // VIOLETA PARRA // PIAZZOLLA // DISCOS // LIBROS // FERNANDO CABRERA // HUGO DÍAZ // ÓPERA DE MANAOS



CONTINENTAL
ORURO
BOLIVIA

100%

Bolivia



Carnaval del Bicentenario

PACE

de la Humanidad





MARIMBA

Una revista de IBERMÚSICAS / Argentina

Editor general

JOSÉ LUIS CASTIÑEIRA DE DIOS

Directores

MARIANO DEL MAZO

GUILLERMO PINTOS

Jefe de redacción

NORBERTO CHAB

Editor

ANDRÉS CASAK

Jefe de arte

CARLOS SALATINO

Escriben en este número

SANDRA DE LA FUENTE

LEANDRO DONOZO

DIEGO FISCHERMAN

MÓNICA MARISTAIN

MARCOS MAYER

MARCELO PAVAZZA

MARTÍN PÉREZ

GUIDO PIOTRKOWSKI

SERGIO PUJOL

RICARDO SALTON

JUAN TRASMONTE

YUMBER VERA ROJAS



Marimba // Año1 // Nro. 1 // Octubre 2013

Una publicación realizada por la
SECRETARÍA DE CULTURA DE LA
PRESIDENCIA DE LA NACIÓN (Argentina)
revista.marimba@cultura.gov.ar





Editorial

Dar a luz una nueva revista es, de algún modo, tirar una botella al mar. Si esa botella, además, debe hacer su camino entre las algas y restos de naufragios diversos que componen el mar de sargazos de la comunicación contemporánea, la propuesta parece aún más azarosa, y la pregunta subyacente -¿llegará a sus destinatarios?-, flota sobre la empresa, siempre acompañada por el agorero síndrome del fatídico único ejemplar número uno.

Pero toda revista nace de una necesidad de comunicar alguna buena nueva, y **Marimba** no es la excepción. En este caso, la noticia que busca su público lector es la de la constitución de un nuevo espacio de promoción para las músicas de Iberoamérica, el continente de la música, “potencia mundial”, según dichos del uruguayo Rubén Rada, en el terreno de la expresión artística sonora.

La marimba, como instrumento, es un poco un símbolo de ese mestizaje cultural y sonoro iberoamericano, donde se mezcla lo africano con lo indígena y con lo europeo, para dar lugar a un instrumento colectivo, que, como los *sikus* andinos, no se toca en soledad sino entre varios ejecutantes. Para componer melodía, armonía y ritmo, hacen falta varios artistas - cuatro, seis-, mancomunados en torno a un proyecto artístico ideal y fundamental: la creación musical.

Y este nuevo espacio que ahora se abre necesita abrir canales nuevos de comunicación, para hacer llegar los mensajes de quienes parecíamos haber sucumbido a las diversas mundializaciones de mercado, y sin embargo reaparecemos, tan frescos, con una producción y una creatividad que asombra y requiere del trazado de nuevos espacios de vinculación, pero también para poner en contacto a esas fuerzas creativas nuevas que puján por expresarse en una región que todos los días pone en evidencia su potencial cultural.

Porque el florecimiento expresivo nos encuentra más separados que unidos. Afortunadamente pudimos escapar a la segunda alternativa que vaticinó Perón a fines del siglo XX (“unidos o dominados”), pero el nuevo milenio nos halla atomizados en muchos aspectos de la comunicación interna entre aquellos que crean y que interpretan y sus públicos potenciales. La radialidad forzosa a la que nos disciplinó la unipolaridad de los 90’ ahora estalla en mil pedazos, pero todavía es necesario volver a unir las partes y escucharnos y conocernos más. Reconocernos.

Ese es el sentido de **Marimba**: resonar con las buenas noticias de la creación musical en el espacio cultural iberoamericano, brindando un ámbito de comunicación para todos los interesados en la música en nuestra región (prácticamente todos), para contribuir a una mayor difusión de lo que más queremos y nos identifica: nuestras músicas.

José Luis Castiñeira de Dios

Músico

Director Nacional de Artes
Presidente de Ibermúsicas



La música de la integración

La creación de Ibermúsicas como programa de cooperación para las músicas -y los músicos- de la región, representa un eslabón más en la cadena de acciones políticas desde los Estados, que está gestando en este nuevo milenio un horizonte siempre soñado y que ahora vemos cada vez más cerca: la integración continental.

Y cabría preguntarse qué necesidad existe de apoyar desde las administraciones públicas de las naciones latinoamericanas, una expresión artística tan viva y tan rica como lo es la música, cuando está tan presente en las experiencias cotidianas de los pueblos. La respuesta es simple: podríamos preguntarnos no tanto qué podemos hacer desde el Estado por la música sino, más bien, qué puede hacer la música por nuestras sociedades.

Y aquí la pregunta cobra sentido, ya que la expresión musical es, junto con la lengua, el lazo de unión más sólido entre los pueblos del continente, a la vez que es un importante elemento de vinculación con las expresiones artísticas de la península ibérica, la civilización de la Atlántida, nuestro nuevo *mare nostrum* que sin duda terminará por incluir, en un futuro no lejano, al continente africano.

El mestizaje que resultó de la fusión de tradiciones tan ricas, terminó vinculando la músicas de los diversos pueblos originarios americanos con los elementos árabe-andaluz transportados por los peninsulares, con la múltiple paleta musical africana, con las creaciones de la música europea, la herencia del canto del templo de Jerusalem, preservado durante un milenio en Bizancio.

Todos estos elementos fundamentales fueron sentando las bases de un nuevo horizonte civilizatorio, expresado en la arquitectura, la pintura y, por supuesto, la música y la danza.

En América, este proceso se va a iniciar en las catedrales y los conventos, o en las "casas grandes" de los ingenios brasileños, pero también se va a difundir en los espacios más populares a través de las tradiciones orales de los copleros y copleras criollos, herederos del mundo poético popular hispano-árabe y de las antiguas tradiciones precolombinas.

Las Misiones jesuíticas y la acción de los continuadores de su obra en todo el continente (franciscanos, dominicos) profundizarán el proceso de mestizaje cultural iniciado a partir de los primeros encuentros, anticipando el desarrollo de nuevas músicas y nuevas danzas que expresan la naciente cultura criolla.

Cuando comienza el período independentista, a comienzos del siglo XIX, la música realiza un aporte decisivo para la construcción del nuevo horizonte de valores republicanos que surgen de los procesos revolucionarios. Las canciones patrióticas y los himnos expresan esa búsqueda de nuevas identidades nacionales que mueven los cambios revolucionarios de las sociedades y ponen en manifiesto la necesidad de definir nuevos símbolos patrios tras los cuales encolumnarse, en la difícil génesis de las naciones latinoamericanas.

Así es como López y Planes escribe un himno argentino promovido por la Asamblea del Año XIII, que

evoca a **La Marsellesa**, pero sostiene los ideales de los hombres de Mayo: la libertad, sentida como rechazo a las formas autoritarias de gobierno, trátense de monarquías o imperios; la igualdad de todos los hombres, incluyendo a los miembros de los pueblos originarios; la fraternidad con los otros pueblos de América.

Y la música está omnipresente en las guerras de la independencia. Cuando Bolívar envía a su lugarteniente O'Leary a convencer al general llanero Páez de que ponga sus fuerzas al servicio de la revolución, lo encuentra sentado en la puerta de su rancho tocando el violoncello, y seguramente interpretando su composición **Escucha bella María**, una partitura que durante muchos años atesoró nuestro Museo Histórico Nacional, hasta que volvió a sus verdaderos destinatarios: el pueblo venezolano.

El mismo José de San Martín, cantor y guitarrero, según el testimonio de diversos cronistas, lleva el himno argentino a lomo de mula con sus Granaderos a Caballo en la campaña libertadora. Así es como el himno de Blas Parera termina por ser coreado por las fuerzas conjuntas sudamericanas que luchan en Ayacucho por la libertad de América.

De brillar en los salones burgueses de las tertulias ciudadanas, la música pasó a convertirse en cronista de los hechos históricos en que se originó, tanto a través de los cielitos patrióticos de Bartolomé Hidalgo en la Revolución de Mayo, como a través de la denuncia social de José Hernández en el **Martín Fierro**, los "cantadores" del *sertão* brasileño, la expresión dramática del tango, el relato de las nuevas urbes del *choro* o el coplero histórico de la Revolución Mexicana, cantada y contada a partir de los poetas y cantores populares. Para los modernos historiadores, esas canciones son testimonios tan valiosos como los documentos oficiales y los tratados, ya que permiten reconstruir el espíritu de una época, la sensibilidad de los pueblos frente a los sucesos de la historia que les tocó vivir.

Música, danza y poesía iluminan con luces propias las vicisitudes atravesadas por las sociedades a lo largo del tiempo, y diseminan por el vastísimo territorio americano el mensaje simbólico de una cultura en el tiempo.

Y hoy le pedimos aún más a la música. Se le pide que contribuya a la inclusión social, como sucede en la práctica coral o los programas infantiles o juveniles de bandas y orquestas. Le pedimos que contribuya a la pacificación social, como en las experiencias desarrolladas en algunas regiones de Colombia asoladas históricamente por la violencia, o como en las favelas cariocas, donde se busca pacificar a través de programas dedicados a la danza o la música colectiva.

Nosotros, desde la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, le pedimos a nuestras músicas y a nuestros creadores, intérpretes, pedagogos e investigadores que sigan representándonos y siendo nuestra ventana al mundo, que nos ayuden a construir una sociedad más justa y solidaria, y que nos acompañen en la construcción de la Patria Grande.

Jorge Coscia

Secretario de Cultura de la Presidencia de la Nación



MARIMBA

Una revista de IBERMÚSICAS / Argentina

Año 1 - Número 1 - Octubre 2013

El corazón que di. El sufrido amor mexicano de Enrique Santos Discépolo con la actriz Raquel Díaz de León, con quien tuvo un hijo, profundizó su tristeza existencial. Por Sergio Pujol | 12

Cuando el río suena. La notable tradición de voces femeninas en Colombia no se detiene. De Petrona Martínez a las más jóvenes, un recorrido tropical. Por Yumber Vera Rojas | 20

Cerca de la revolución. Protagonista cultural en los 60, perseguido político en los 70, el compositor chileno Gabriel Brncić habla de su obra sobre la militancia. Por Sandra de la Fuente | 26

Música, orden y progreso. ¿Existe el progreso en el arte? Por Marcos Maquer | 34

Un hombre en armonía. En una entrevista, Djavan se desmarca del pasado y dice que trata de hacer música mirando el futuro. Por Juan Trasmonte | 8

El perseguidor. Piazzolla vivió buscando su lugar en el mundo. Lo que queda es un Astor para armar: el tanguero, el jazzero, el clásico. Los caminos de un genio. Por Diego Fischerman | 44

Pisco, ceviche y rock and roll. Los Saicos tuvieron una vida fugaz y una sobrevida de bronce. Historia de la banda peruana que anticipó al punk y que volvió al ruedo entre laureles. Por Martín Pérez | 54

Diablo suelto. Ensayo fotográfico de los principales carnavales de América. Por Guido Piotrkowski | 58

Hojas de Parra. La familia Parra marcó a fuego la cultura de Chile. Quién es quién en este frondoso árbol genealógico. Por Marcelo Pavazza | 70

Tierra que anda. El compositor Cergio Prudencio crea, provoca, pinta su Altiplano y es universal. Por Ricardo Salton | 76

“La sociedad no se permite las novedades”. No le canta al mate, ni al fútbol, ni a la murga. Fernando Cabrera soslaya cualquier definición y muestra un sarcasmo implacable. Por Norberto Chab | 84

El sueño de los héroes. La increíble historia de la Opera de Manaus y su epopeya consolidada entre la fiebre del caucho y la lírica. Por Juan Trasmonte | 92

Píntalo de negro. Desde 1994 se realiza en Veracruz un festival que rescata la influencia afro en la música de la llamada Costa Chica mexicana. Por Mónica Maristain | 100

La ola verde. El costarricense Manuel Obregón refiere a su experiencia en el Festival de Chamamé correntino, con su Orquesta del Río Infinito, y cuenta su plan: integrar ecología y música. Por Andrés Casak | 4

“La música es una explicación del mundo”. José Luis Castiñeira de Dios habla del proyecto regional que aspira a tener bases sólidas y sustentables. El sueño de un futuro de desarrollo musical. Por Mariano del Mazo y Guillermo Pintos | 108

El llanto eterno. Lágrimas negras, una historia detrás del bolero de Miguel Matamoros | 116

DISCOS Página 80 // LIBROS Página 98 // WEB Página 116 // MELISMAS Páginas 32, 52, 114





NOTA DE TAPA // Enrique Santos Discépolo: una historia de amor

El corazón que di





Capítulo desconocido en su biografía, Enrique Santos Discépolo vivió en México un agitado romance con la actriz Raquel Díaz de León, 26 años menor que él, con quien tuvo un hijo. Un amorío breve, intenso y lleno de devaneos que inspiró varias letras.

Por Sergio Pujol

Nunca te he visto, Guadalajara/ pero tu nombre en mi alma es una oración/ te conocí en los ojos que más amaba/ vi tu paisaje en su corazón". Así comienza **Yo no te he visto nunca**, un huapango prácticamente desconocido que lleva la firma de Enrique Santos Discépolo. Inspirado en la actriz Raquel Díaz de León, a la que el autor y compositor también le habría dedicado sus tangos **Canción desesperada** y **Sin palabras** –en esto siempre quedan márgenes para la especulación–, el tema suele revolotear silenciosos por algunos sitios poco visitados de Internet. Si bien no se trata de la única canción de Discépolo ajena al repertorio tanguero –su talento también se esparció sobre zambas, valeses, una marcha, una milonga/candombe y un par de fox trots–, los versos más mexicanos de los que fue capaz “el filósofo del tango”, como lo bautizó el poeta lunfardo Dante Linyera, documentan un capítulo relativamente breve pero muy intenso en su vida, y por añadidura en la cultura popular latinoamericana.

Los años mexicanos de Discépolo se extienden entre 1944 y 1947. No conforman un continuo de vida azteca: varios meses de ese período transcurrieron en Buenos Aires o de gira por otros países del continente. Pero la experiencia mexicana, con sus dos movimientos (1944 y 1946), con su historia de amor imposible y su culebrón de tironeo sentimental, fue decisiva en más de un sentido: marcó a Discépolo de modo concluyente –nunca se repondría de aquellos días de vértigo– y puso a circular los mitos complementarios de la maldad ontológica de Tania y la fragilidad bondadosa de su Pigmalión. En el medio, un hijo no reconocido. Y un amor inconcluso. Y la ilusión de hacer cine en México, acaso alentando otra vida, una vida extranjera pero en castellano.

En el reino del bolero

El 20 de mayo de 1944, un avión procedente de Panamá depositó en México a Homero Manzi, Mario Benard y Enrique Santos Dis-

cépolo. Poco después llegaría Tania (Ana Divis), la compañera de Enrique desde 1928. El argentino y la española se habían conocido en un cabaret porteño, cuando ella había interpretado **Esta noche me emborracho**, el primer éxito de él. Juntos habían construido, con pasión intermitente y mucha complicidad tanguera, una pareja pintoresca de la ciudad de Buenos Aires. La cupletista y el dramaturgo y actor; la mujer de la noche y el intelectual; una cancionista en busca de su autor y un autor deseoso de ser interpretado íntimamente hasta el último rincón del más tragicómico de sus tangos: la dupla era imbatible en términos artísticos, aunque bastante fallida desde el punto de vista sentimental.

Cuando a principios de 1944 la comisión directiva de Sadaic –sociedad autoral de los compositores y letristas argentinos– decidió mandar una delegación a varios países de América Latina para intentar firmar convenios de reciprocidad, Tania se las ingenió para sumarse al viaje. No le faltaban razones para su agregación. Eran tiempos de cancionistas exitosas –Mercedes Simone y Azucena Maizani lideraban la superpoblada categoría– y no le resultó difícil conseguir algunas actuaciones en Chile, Bolivia, Perú y México. Para este último destino, Tania tenía contrato para cantar en El Patio, acaso el gran escenario de la canción romántica mexicana. La combinación de trabajo gremial con agenda de espectáculos lucía atractiva: ella actuaría y él tendría reuniones con los principales compositores mexicanos, aunque la verdad era que Discépolín disfrutaba más de la sociabilidad alentada por sus tangos que de las negociaciones en nombre de Sadaic. Esto último recaería en Manzi y Benard, principalmente.

Para Discépolo, México significaba varias cosas a la vez. Por lo pronto, allí había público de sus canciones, auditorios que conocían **Malevaje**, **Yira... yira** y **Cambalache**. Su último éxito, **Uno**, con música del joven pianista y compositor Mariano Mores, sonaba por las radios del Distrito Federal prácticamente desde su estreno en 1943. Se trataba

El corazón que di



▲ Arriba: bendito entre todas las mujeres, entre ellas Tita Merello, madrina de su hijo mexicano. A la derecha: con Tania en Radio Municipal.

(ARCHIVO GABRIEL SORIA)



La lengua popular

La vida de Discépolo estuvo hecha de pequeñas paradojas. Vivió sólo 50 años, pero le sobró tiempo para proyectarse como actor, director de cine y de teatro, dramaturgo y compositor. De todos modos, en ninguna de estas actividades destacó tanto como en el campo de las letras de tango, una disciplina en la que llegó tan lejos que aún hoy su repertorio se ubica como uno de los preferidos entre los intérpretes y sus versos circulan anónimos como parte del habla cotidiana, de la lengua popular. Pero tampoco se podría encasillar su obra en una temática en particular: hizo foco en el amor, en la comicidad, en la nostalgia y en las relaciones humanas con una agudísima visión llena de desesperanza y de estupor, tan ácida que su apellido mismo se convirtió en un potente adjetivo cargado de sentido: la mirada discepoleana. O bien como lo definió el poeta Julián Centeya: “Filosofía en moneditas”.

Huérfano desde muy chico, hermano menor de Armando Discépolo, creador del grotesco criollo, Enrique había nacido el 27 de marzo de 1901. En su vida todo parece transcurrir con velocidad: a los 16 años debutó como actor de teatro, a los 17 escribió su primera obra teatral y a los 25 estrenó su primer tango, **Qué vachaché**. A pesar que no obtuvo repercusión, allí parece estar claramente definida la matriz de sus obsesiones que después llevaría hasta límites insospechados: el pesimismo, el dolor y un humor tan filosófico como agobiante (“el verdadero amor se ahogó en la sopa/ la panza es reina y el dinero Dios”). En total, escribió sólo 36 tangos que son feroces apuntes de la ontología humana, entre los que no pueden dejar de mencionarse **Malevaje, Yira...yira, Cambalache, Canción desesperada, Uno, Tormento, Martirio, Sin palabras, El choclo, Cafetín de Buenos Aires**. Siempre visionario, Carlos Gardel reparó muy pronto en su enorme talento, grabó varios de sus tangos y hasta registró una suerte de videoclip con él de **Yira... yira** en la prehistoria del *marketing*. Como actor, director y guionista –y en algunos casos en forma simultánea– con peso propio, Discépolo participó en los films **Mateo, Cuatro corazones, Caprichosa y millonaria, Un señor mucamo, El hincha y Blum**. Al final de su vida, condujo el programa radial **Pienso y digo lo que pienso**, donde le hablaba a un personaje imaginario Mordiquito sobre las bondades del peronismo, lo que provocó el distanciamiento de varios de sus amigos. Murió el 23 de diciembre de 1951 en el departamento porteño que compartía con Tania.

A.C.

de un tango diferente, en parte por la contribución decisiva de Mores, un inspirado melodista, pero básicamente por el romanticismo desgarrado de un Discépolo muy distinto al sardónico moralista de **Qué vachaché** y **Qué sapa señor**. La letra de **Uno**, excesiva para las formas tradicionales del género, era un monólogo de amor frustrado: “Precio de castigo que uno entrega/ por un beso que no llega/ o un amor que lo engañó... / Vacío ya de amar y de llorar/ tanta traición...”. Ese giro hacia una cuerda más definitivamente amorosa, sostenido por una melodía amplia y cautivante, venía insinuándose desde fines de los 30, con **Desencanto, Tormenta e Infamia**, para alcanzar su pináculo con **Uno**.

En todo caso, no dejaba de sorprender el abandono definitivo del tono crítico con el que Discépolo había irrumpido en la cultura argentina. México lo encontraba entonces en plena etapa de efusividad lírica y el poeta encontraba a México en la apoteosis del bolero. Esta coincidencia no pasaría inadvertida. “En México le ha salido un serio rival al tango”, diría más tarde a la revista **¡Aquí está!** “Es el bolero, la gran creación de la música popular mexicana. Agustín Lara fue el iniciador, y sigue siendo el primero, aunque han surgido algunos compositores jóvenes muy buenos. Lara le dio una formaailable a un tipo de canción que no eraailable. Pero él le transformó el ritmo, y así nació el bolero moderno, que en pocos años se ha hecho tan universal como el tango, la rumba, la conga, el fox y hasta el mismo vals, que es el padre y acaso



el abuelo de los bailes de salón. Entre todos ellos ocupa un lugarcito nuestro tango”.

Curiosa muestra de modestia argentina: los mexicanos agasajaban al gran autor de tangos, y este consideraba que el género rioplatense solo ocupaba “un lugarcito” en el vademécum de bailes de salón. En realidad, la ponderación del bolero, ya por entonces muy conocido en la Argentina a través de las actuaciones de Pedro Vargas, era la expresión metonímica que había encontrado Discépolo para confesar su fascinación por México. Aquel país era Agustín Lara, que lo agasajó ni bien pisó suelo mexicano. Cerca de él, una pléyade de compositores e intérpretes del momento: Mario Talavera, Alfonso Esparza Oteo y Gonzalo Curiel, entre los más célebres. También México era el hogar transitorio de algunos artistas argentinos, como la cancionista Amanda Ledesma y el pianista –luego devenido compositor– Héctor Stamponi. Más tarde, peleada con Eva Perón, Libertad Lamarque iniciaría una rutilante carrera mexicana. Y estaba el cine, claro. Para Discépolo, hasta entonces un cineasta de calidad mediana, el futuro palpitaba en sus proyectos cinematográficos. Con ellos fantaseaba. Le habían dicho –o él lo imaginó, lo mismo da– que los mexicanos, con sus industrias culturales en pleno crecimiento, lo esperaban con dinero listo para producir películas. Que el gran Cantinflas quería filmar con él. Que no sería difícil convencer a Arturo de Córdova para que actuara en uno de sus filmes. Y que no daría abasto con tangos nuevos a estrenar

en películas producidas por Emilio Azcárrega, el zar de Durango, la Hollywood mexicana. Pero la mayoría de esos sueños se desvaneció. Sólo sobreviviría, al menos por un tiempo, la esperanza de un nuevo amor.

Los ojos más bellos del cine mexicano

Si Discépolo dejó correr su fantasía en torno a una consagración total en México, en parte eso fue alentado por el azar, o por una

La experiencia mexicana, con su historia de amor imposible y su culebrón de tironeo sentimental, fue decisiva en más de un sentido: marcó a Discépolo de modo concluyente y puso a circular los mitos complementarios de la maldad ontológica de Tania y la fragilidad bondadosa de su Pígalión. En el medio, un hijo no reconocido. Y un amor inconcluso.

red secreta de hechos y personajes concatenados. También podemos pensar en cómo se entrelazaban en aquellos años la música popular, el teatro y el cine. Eran partes de un mismo circuito. A casi quince años de la irrupción del sonido en la pantalla –**Santa**, de 1931, fue la primera película sonora mexicana, con canción principal de Agustín Lara–, la música popular y el cine se producían en ámbitos similares. En las películas argentinas abundaban los tangos y las canciones folcló-

El corazón que di



La relación de Discépolo con México permite advertir las influencias recíprocas entre el tango y el bolero. Los unía el discurso amoroso, que sin embargo revestía formas diferentes en uno y otro caso. El romanticismo desinhibido de los últimos tangos de Discépolo habla de un giro en la temática y el lenguaje del tango canción en general.

▲ Artista completo. También llegó a tener su propia orquesta típica. En ella participaron músicos que luego tendrían trascendencia, como Héctor Varela.
(ARCHIVO GABRIEL SORIA)

ricas, mientras la pantalla mexicana se llenaba de danzones, corridos y boleros. En ese contexto, la figura de Raquel Díaz de León sería sintomática.

Hija de un militar de la revolución mexicana y amante casi niña de Agustín Lara —ahora el músico salía con María Félix—, Raquel quedó prendada por ese flaco narigón recién llegado

de la ciudad del tango, que se había dejado fotografiar en la escalerilla del avión. Se conocieron pocos días después en el hotel Chulavista, en Cuernavaca, donde Discépolo cenaba con algunos de sus admiradores. Ella lo atrajo de entrada. Según la propia Raquel cuenta en sus memorias (**Uno. Biografía íntima de Enrique Santos Discépolo**), se puso a cantar **Uno** con el expreso propósito de seducirlo. En efecto, Enrique la escuchó, la vio y se entregó sin luchar. Raquel era una joven hermosa. Como tantas chicas de su edad, hacía teatro y aspiraba a convertirse en estrella de cine. Por su parte, Enrique no estaba atravesando un buen momento en su relación con Tania. “Si yo tuviera el corazón... (el corazón que di)”, había escrito en **Uno**. Al principio tolerado por la cancionista, el romance Discépolo-Díaz de León fue levantando temperatura. Tania cantaba con orquesta argentino-mexicana en El Patio y los enamorados andaban juntos de acá para allá. Ella, 26 años más joven que él, lo veía como titán de la cultura argentina (no se equivocaba), y él se perdía en esos ojos negros que pronto serían llamados por la prensa “los ojos más bellos del cine mexicano”. Pero la delegación de Sadaic tuvo que volver a Buenos Aires para informar de los resultados de la misión societaria. Enrique se despidió de Raquel con un “hasta pronto” y se instaló con Tania en su nuevo departamento de Avenida Callao. Más ilusionado que nunca con la conexión mexicana, no bien pisó suelo argentino empezó a imaginar cómo sería su retorno al reino del bolero.

El 10 de enero de 1946, esta vez solo, Discépolo se embarcó en el carguero Río Dulce rumbo a México. Allí lo esperaba Raquel, con la que viviría la segunda y más fogosa parte de su romance. Se mudaron a uno de los De-

Feo, flaco y genial

En 1999, Raquel Díaz de León publicó el libro de memorias **Uno. Biografía íntima de Enrique Santos Discépolo** (Editorial Corregidor), un retrato pasional de su relación con el autor de tangos —a quien le escribe en segunda persona—, acompañado por fotos desconocidas y por las cartas de amor de Discépolín. A continuación, un fragmento del libro con el relato del día en que se conocieron.

“Cuando en el año 1944 llegaste a México en compañía de Homero Manzi y Mario Bernard vi la fotografía de tu arribo a esta capital. Inconscientemente la recorté y guardé. ¿Por qué se me ocurrió hacerlo si sólo eran tres personajes junto a un avión? No lo sé. Después, más tarde, Agustín Lara me comentó que acababa de llegar de Argentina su hermano, ya que eras una copia exacta de él: feo, flaco y genial.

La plana mayor de los compositores mexicanos les dieron una comida en Cuernavaca, y justamente en el lugar que me hospedaba: Chulavista.

Antes de la comida recordarás que quisiste conocer el hotel y te diste una vuelta por éste coincidiendo que pasaras por el baño de mi cuarto, que dispuestos éstos en círculo, los rodeaba un pasillo.

Yo desafortadamente cantaba **Uno** y tú al pasar, te paraste para escuchar mi emotiva y mala interpretación. Al trasluz de los vidrios vi una sombra y pensé que ésta, más que escuchar la canción, buscaba ver la figura desnuda bajo la regadera... “¿Qué ve?”, grité, y me asomé por la ventila de la ventana... Sólo vi tu perfil y espalda. Apresuraste el paso.

Más tarde fuimos al comedor y en una gran mesa presidiéndola... ahí estabas. Desde que entré al salón nos vimos. Nuestros ojos se imantaron... No podíamos dejar de mirarnos, fue tan notorio que algunos compositores que te rodeaban y me conocían como Mario Talavera, Tata Nacho, Gonzalo Curiel, Alfonso Esparza Oteo, al darse cuenta de nuestro “flechazo” creyeron conveniente invitarnos a su mesa.

Primero te habías apropiado de mi alma con **Uno**. Ahora, tu espíritu de singular belleza me seducía con el gracejo, simpatía y elocuencia que revelaba tu gran talento. Me subyugaban t ojos de mirada penetrante e inquisitiva que permanentemente parecían pedirme aprobación a todo lo que expresabas”.



Grandes valores del tango. Arriba, de izquierda a derecha, Alberto Vila, Francisco Canaro, Aníbal Troilo y Discépolo junto a sus esposas. A la izquierda: junto a Ignacio Corsini, Carlos Gardel y José Razzano, entre otras celebridades.

(ARCHIVO GABRIEL SORIA)

partamentos Continental del Distrito Federal y allí planearon un futuro compartido. Menos furtiva que la vez anterior, la pareja frecuentó a pleno la vida cultural y social de México. Raquel actuó junto a Luis Sandrini en **El diablo anda en los choclos** y Enrique profundizó su amistad con Agustín Lara. Según decían en aquel tiempo, ambos autores tenían varias cosas en común, con lo cual Raquel parecía definirse por un tipo de amante bastante particular. Poco agraciados en el aspecto físico, Discépolo y Lara habían logrado reponerse, no gratuitamente, de una infancia triste y algo desamparada, para terminar depositando en la canción popular múltiples expectativas. Al principio, Raquel trató de seducir a Discépolo con los vicios que le

había conocido a Lara: cocaína y alcohol. Pero enseguida descubrió el carácter soñador del argentino, así como su personalidad absolutamente singular.

El romance terminó de la peor manera posible. Enterada a través del chismoso profesional Alejandro Guzmán de que su Discépolín estaba nuevamente con Raquel y que en esta oportunidad estaba decidido a profundizar la relación, Tania cayó en México en junio de ese año. Ensayó un número de *grand guiñol*, con amenaza de suicidio incluida, y presionó a Discépolo para que abandonara a Raquel definitivamente, aún sabiendo que la joven estaba embarazada. Así fue. El 21 de abril de 1947, sin otra compañía que una partera, Raquel dio a luz a Enrique Luis Discépolo Díaz

El corazón que di

Cómo hice: Emilio Del Guercio investigó la pista mexicana para su programa de televisión y para un documental. En el Distrito Federal entrevistó a Enrique Luis Discépolo Díaz de León y a su madre Raquel.



Contacto en México

La pista de Discépolo en México es el punto de partida para un documental que está en pleno proceso de filmación. El alma mater del proyecto es Emilio Del Guercio, uno de los fundadores de los históricos grupos de rock Almendra y Aquelarre. En los últimos años se abocó a la televisión, a través de la conducción del programa **Cómo hice** (Canal Encuentro), que pone en foco el proceso de composición de canciones que terminaron siendo clásicas. En esa sintonía, seguir la huella de Discépolo fue ideado como un telefilm, pero finalmente llegará a la pantalla grande.

El documental tiene imágenes de las entrevistas que realizó Del Guercio en el Distrito Federal de México a fines de 2011 con las dos personas clave en esta historia: la actriz Raquel Díaz de León y el hijo que tuvieron ella y Discepolín, Enrique Luis Discépolo Díaz de León. A los 86 años, luego de una agitada vida como actriz y periodista, Raquel vive en una modesta casa en una de las colinas de la capital azteca, cuidada justamente por su hijo. Él tiene 65 años y dos hijas, se desempeñó en la universidad y sueña con que finalmente se lo reconozca en la Argentina como el hijo del gran poeta.

Durante diez días, la cámara registró los lugares donde se fue construyendo la historia sentimental: el hotel Chulavista en que se conocieron en Cuernavaca, el departamento en que convivieron, los lugares que frecuentaban. También están las cartas epistolares que Discépolo le enviaba a Raquel. Y a través de las entrevistas, el film hace eje en los sentimientos que guardan madre e hijo hacia el hombre que murió hace ya más de 60 años. Además, aparece la otra campana de esta historia: el testimonio del sobrino de Tania, Luis Luciano, que fue el albacea de la cantante y tuvo un cargo clave en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, quien sostiene que ella jamás mencionó los años de Discépolo en México en los diálogos que mantenían. La película sigue en proceso de rodaje con la realización de más entrevistas y el relevamiento de imágenes de archivo.

A.C.

de León. Sus padrinos fueron los argentinos Luis Sandrini y Tita Merello. Desde Buenos Aires, ya sin volver a salir nunca más de la Argentina, Discépolo sólo supo de su hijo a través de cartas. En los primeros meses, se preocupó por enviar dinero a Raquel. Y también palabras de enamorado: “Me hablas de mi hijo, ¡amor! ¡Qué tremendo instante de profundidad resuelta! ¡Qué tremendo dolor de lejanía insensata! Bésalo con tu boca como si fuera la mía. Apriétalo contra mí, en tu pecho. Y escíbeme siempre. Procuraré entender quién se cobra venganza retrasando mis giros a ti. No tardaré en saberlo. Corro ya hacia el teatro. A hacer el payaso. Con teatros llenos y sin ti. Te tengo abrazada y lloro” (Buenos Aires, 19 de mayo de 1947).

Habituado a mezclar los datos de su biografía con las letras de sus tangos –la operación lo había convertido en una suerte de personaje viviente, arlequín de la sociedad porteña–, Discépolo repitió la operación con **Mensaje**, tema inconcluso que terminaría Cátulo Castillo: “Hoy que no estoy me da pena/ no estar a tu lado/ cinchando con vos...”. ¿Le hablaba a su hijo? Tal vez creyó que en sus últimas creaciones podría expresar lo que socialmente terminaría callando para siempre. El 23 de diciembre de 1951, famélico y mortalmente atravesado por los conflictos políticos de la Argentina, el hermano menor de Armando Discépolo moría con la mirada extraviada sobre la ventana de la avenida por donde hubiera podido visualizar las columnas de simpatizantes de Perón que marchaban hacia la Navidad celebrando la reelección de su líder. La adhesión al peronismo, expresada en la invención de Mordisquito para el programa de radio **Pienso y digo lo que pienso**, le había sumado a Discepolín demasiados enemigos. Pero en un plano más privado, él terminó siendo su peor enemigo, al no poder superar los miedos al inexorable escándalo que hubiera generado el reconocimiento del hijo concebido en México con Raquel Díaz de León.

Bitácora de viaje

Las tribulaciones mexicanas de Enrique Santos Discépolo pueden ser evaluadas de muchas maneras. Para una historia privada del tango, aquel viaje dejó a Discépolo como “una hoja enloquecida en el turbión”, para decirlo con uno de sus versos más conocidos. Al regresar a la Argentina, debió convivir con la certeza de que se había comportado cobardemente. Por otra parte, la relación con Tania, tan decisiva unos años antes, se fue desgastando hasta un grado por debajo de la convivencia respetuosa. Algo distanciado de su hermano, su compromiso con el gobierno de Perón terminó por sepultar algunas de las amistades que más había intentado resguardar.



dar, en un país polarizado entre peronismo y antiperonismo. Desde esta perspectiva, los años mexicanos cobran un aspecto fatalista, como si fueran los principales responsables del comienzo de una debacle.

Seguramente, en un balance más imparcial, o menos atado a la totalidad biográfica, la estadía en México no careció de algunos resultados positivos. Finalmente, con Arturo De Córdova, Discépolo filmó **Yo no elegí mi vida**. Con los años, dos guionistas mexicanos con los que había trabajado en 1946, Efraín Huerta y Edmundo Báez, llegaron a ser bastante famosos en México. Además, su tango **Canción desesperada** fue cantado por Libertad Lamarque en el film homónimo, mientras el proyecto frustrado de filmar con Jesús Gabaldón al menos dejó como saldo el tema **Fangal**, estrenado después de la muerte de su creador. Desde mediados de los 40, la popularidad de Discépolo entre los mexicanos creció exponencialmente. Es posible que este inventario tenga sabor a poco, pero no cabe duda de que un Discépolo menos afectado por razones afectivas hubiera podido hacer un balance más matizado, incluso albergando expectativas de retomar más adelante algunos de los proyectos iniciados entre 1944 y 1947.

Más ampliamente, está claro que la relación de Discépolo con México permite advertir las influencias recíprocas entre el tango y el bolero. Más allá de lo que el propio Discépolín vertió sobre la preponderancia de la canción mexicana, lo cierto es que ambas especies gozaban de una amplísima popularidad. Las unía el discurso amoroso, que sin embargo revestía formas diferentes en uno y otro caso. El romanticismo desinhibido de los últimos tangos de Discépolo habla de un giro en la temática y el lenguaje del tango canción en general. Finalmente, las culturas populares de uno y otro país estrecharon distancias, contra el lugar común que dice que los argentinos



▲ Arriba a la izquierda: Con el cantor Enrique Campos y el pianista y director de orquesta Francisco Rotundo en la radio. A la derecha: el mundo del espectáculo, hablando con Santiago Arrieta en una foto junto a Pedro Quartucci, Fernando Borel y Ebe Bedrone, entre otros actores y directores. (ARCHIVO GABRIEL SORIA)

“bajaron de los barcos” y que por lo tanto nunca se sintieron parte esencial de América Latina. En definitiva, no sólo las personas se enamoran y seducen más allá de las fronteras nacionales. También suelen hacerlo las músicas que más fielmente los representan.

TRADICIONES // La vigencia de las cantadoras colombianas

De Petrona Martínez a Totó la Momposina, la rica tradición de cantantes en Colombia se extiende en nuevas generaciones de mujeres. Un fenómeno musical y social en permanente movimiento.

Por Yumber Vera Rojas



Cuando el río



Contraria a la definición argentina, de origen lunfardo, y que inicialmente se utilizó para denominar a los prostíbulos y más tarde a todo lo que se transformara en un lío o desorden, en Colombia, así como en otros países de Sudamérica en los que la influencia cultural africana es notoria, el quilombo era un término *quimbundo* (idioma angoleño aún en uso) que se empleaba para describir las concentraciones políticamente organizadas de los negros esclavos rebeldes, en lugares con fuente de agua y cuevas, y con alcaldes que ejercían su autoridad en el interior de las mismas.

A partir de la revolución detonada en el siglo XVII por el líder de los cimarrones, Benkos Biohó, estas sociedades, también llamadas palenques, comenzaron a esparcirse en el municipio de Mahates (departamento de Bolívar), y su importancia en la historia del continente es de tal trascendencia que el Palenque de San Basilio es considerado el primer pueblo libre de América. Desde entonces, el asilamiento le permitió particularmente a este corregimiento –declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco, en 2008–, conservar un sinnúmero de tradiciones de África, entre ellas la musical, en la nación cafetera.

Además de servir para satisfacer necesidades básicas como el baño o la alimentación, el arroyo es un lugar de suma relevancia en la cultura palenquera. Invocando una costumbre que pareciera haberse suspendido en el tiempo, allí las mujeres todavía lavan la ropa redimiendo la usanza legada por sus antepasados. Ya sea a mano o apeándose del

suenas

Cuando el río suena



manduco, una suerte de garrote de madera fuerte con el que se suele golpear las prendas contra las piedras del riachuelo, y que recrea una técnica que se remonta a la época colonial, madres, hijas y nietas amenizan el quehacer hogareño a través del canto. Justamente de esa forma, literalmente con las manos en la masa, en 1984, Petrona Martínez fue descubierta por alguien que pasaba cerca de la orilla del río al que siempre iba a fregar su vestimenta y buscar arena que después vendía para la fabricación de material de construcción. Eso permitió no sólo revelar al mundo su maravillosa voz, sino compartir un rico repertorio y una ancestral tradición que inició su bisabuela Carmen Silva, y que le fueron transmitidos por su abuela Orfelina Martínez y su tía Tomasita Martínez: el de las cantadoras colombianas.

La era de la madurez

A sus 74 años, Petrona Martínez es uno de los principales bastiones de los bailes cantaos de Colombia, movimiento que, al igual que como sucediera en el medioevo en Europa con los trovadores o en la cultura africana con los griots (juglares que a través de la prosa y del kora, instrumento que está a medio camino entre el arpa y el laúd, se transformaron en guardianes de la historia de su pueblo), tomó la canción para convertirla en un medio de expresión y en una fuente de transmisión oral del conocimiento. Así que mediante palmas y los tambores afrodescendientes que manufacturaron los esclavos que fueron llevados a la patria bolivariana (dentro del sinnúmero de variantes que existen en esta familia de instrumentos, sobresalen el llamador

o yamaró, el alegre y la tambora), estas mujeres, portadoras de una cualidad patrimonial, sin establecérselo concienzudamente ayudaron a preservar el heraldo de su pueblo al describir los acontecimientos sociales por intermedio del canto. Por eso, especialmente en las últimas dos décadas, el aporte femenino ha sido reconocido como fundamental al momento de poner sobre el tapete las costumbres y tradiciones populares del país.

A pesar de que los pueblos de la región caribeña de Colombia, eje folklórico del territorio donde el mestizaje alcanzó su máxima expresión y se tornó en el principal identikit cultural del país -al menos puertas afuera-, reconocen a las cantadoras como las mujeres que poseen la sapiencia y la historia, la realidad es que su relevancia ocurre tras superar la madurez, pues la tradición oral que les fue enseñada durante la infancia la deben cultivar a lo largo de muchos años.

Luego del auge de la world music en la década del ochenta, etiqueta que estableció la industria musical anglosajona para mercadear estilos sonoros autóctonos de diversas zonas del mundo (gracias al universo de alternativas estilísticas que despertó el pop en esa década, a causa de la migración de los colonos hacia sus antiguas metrópolis europeas junto con su mochila cultural, y, posiblemente en el fondo, por el sentimiento de culpa que el imperialismo todavía denostaba ante la barbarie que causaron sus otrora líderes en siglos anteriores, descomponiendo y aniquilando sistemas sociales y a sus integrantes), estas exponentes abrazaron la fama internacional cuando en su terruño todavía eran desconocidas por el gran público.



“Me he destacado como una gran cantante, aunque mi sencillez es la misma -le afirmaba Martínez, a este redactor, poco antes de su primera actuación en Buenos Aires, en 2010-. Sigo siendo trabajadora doméstica en mi casa, que compré en la entrada de Palenque, y siembro mis matas de yuca. Lo que sí no hago es recolectar arena porque hace mucho tiempo que me lo prohibió el médico por cuestiones de salud, pero mis nietos continúan con eso”. Además de la exponente originaria de San Cayetano (municipio situado en el departamento de Cundinamarca), Etelvina Maldonado -quien falleció en 2010 a los 75 años- y Totó la Momposina se tornaron en las cantadoras colombianas universales por antonomasia. La primera, al igual que Petrona, fue descubierta fortuitamente, mientras trabajaba de doméstica, por el músico Stanley Montero, que la puso en contacto con el que luego fuera su productor, Rafael Ramos. Desde ese instante, la artista nativa de Santa Ana (departamento de Bolívar), y que siempre destacó que lo que más hizo en su vida fue cantar, lavar y planchar, desarrolló una tardía carrera cuyo álbum debut solista, **Canto y repique de tambor** (2006), vio la luz cuando ésta ingresaba en las siete décadas de existencia.

De Mompox a la Sorbona

Sin embargo, de las tres cantadoras, la que obtuvo mayor reconocimiento mun-

1. Petrona Martínez fue descubierta hace tres décadas por alguien que pasaba cerca del arroyo donde lavaba la ropa golpeando prendas contra las piedras de la orilla del río. Eso permitió dar a conocer al mundo su maravillosa voz y su legado.

2. Fallecida a los 75 años en 2010, Etelvina Maldonado se erigió en la cantadora colombiana universal por antonomasia. Fue descubierta mientras trabajaba de doméstica. Grabó su álbum debut solista en 2006.



dial fue Totó la Momposina. Aunque también pertenece a la Costa Caribeña, al igual que Petrona y Etelvina, y la tradición sonora forma parte de su heraldo familiar, la artífice más célebre de la música colombiana -superada tan sólo por Shakira- es la manceba del grupo, la que inició una trayectoria profesional cuando apenas era una adolescente (a fines de los sesenta), y la que posee, al mismo tiempo, una formación académica, gestada en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, y profundizada en la Universidad de la Sorbona, en París, en los ochenta. No obstante, antes de su instalación en la capital francesa, la intérprete parida con el nombre de Sonia Bazanta sorprendió con su voz al mundillo tanto musical como intelectual al acompañar a Gabriel García Márquez, con un espectáculo, durante su recibimiento del Premio Nobel de Literatura, en 1982. A pesar de que no se trataba de su estreno internacional, pues había actuado en Ecuador, Europa del Este y en el Radio City Music Hall de Nueva York (donde asegura que se presentó en más de 300 ocasiones), fue su primer show de envergadura.

Aunque Totó se ganó el derecho a participar en la investidura del periodista y escritor de Aracataca en Estocolmo, pues éste había hecho explícito su deseo de recibir su premio al son de la cumbia, la artista de 65 años, si bien es una de las mejores intérpretes del géne-



ro, también destaca por incluir en su repertorio otras expresiones del acervo folklórico colombiano entre las que despuntan el bullerengue, la gaita, la chalupa, el sexteto y el mapalé. Se trata de danzas o “bailes cantaos” que, en casos como el del primero, de patente palenquera y que simboliza la fecundidad femenina a partir de una suerte de ritual que pudo haber tenido connotaciones fúnebres en tiempos coloniales, o del último, donde se representa el encuentro entre el hombre y la mujer, se basan en ritmos principalmente africanos, en el que pueden colarse, por supuesto, elementos indígenas y europeos. Un claro ejemplo del mestizaje cultural que envuelve a Colombia, y más aún del tinte que distingue a la Costa Caribe. Considerando las variantes que pudieran saltar a la luz, de las que se rescatan la introducción del bolero, del son de tambora, del fandango de lengua, del porro y de la puya, los estilos invocados por estas divas del jolgorio son prácticamente los mismos.

Si bien la exponente que le debe su apellido artístico a la isla de Mompox, en el Río Magdalena (principal arteria fluvial del país), es catalogada la “Reina de la Cumbia” -lo que dejó por sentado en ese manifiesto convertido en canción, **Yo me llamo cumbia**-, el resto de las cantadoras pareciera inclinarse más por el bullerengue (su conjunto rítmico lo conforman el bullerengue sentao, el porro o fandango y la chalupa), que también se toca en la provincia panameña de Darién y que tiene en la población colombiana de Puerto Escondido (departamento de Córdoba) su festival más importante. A Petrona Martínez, el diario El

Universal de Cartagena le achacó la etiqueta de “Reina del Bullerengue”. Desde ese momento, supo llevar bastante bien semejante título nobiliario.

Sin embargo, hay otras heroínas, la mayoría anónimas, que no corrieron con la misma suerte, pero que igualmente se ocuparon de mantener viva parte de la tradición folklórica de esa superficie sudamericana. Eustiquia Amaranto, Eloisa Garcés, Eulalia González, Graciela Salgado, y Ceferina Banquez son algunas de estas mujeres que permitieron que más de medio

Al describir los acontecimientos sociales por medio del canto, las mujeres contribuyeron a preservar la tradición de su pueblo. A través de su vestimenta recrean la manera en que se expresaban sus ancestros: usan pollera, pollerín, camisola, pulseras, collares, cabello recogido, pendientes y flores en la cabeza.

siglo después la cultura africana siga latiendo en Colombia.

“La música de Palenque es muy bonita, muy acogedora, pero yo no soy palenquera, sino sancayetanera, y muchos me confunden -detalla Petrona-. También ahí hay cantadoras, aunque ellas tienen su repertorio y yo el mío. Además de que lo hacen en una lengua que yo no sé”. La artista se refiere la lengua palenquera, que es una dialecto criollo basado en la mezcla del español con germanías autóctonas del continente africano, sobre todo de la familia bantú, y en el que se interpreta, conjuntamente con el castellano, bailes cantaos como el bullerengue, la chalupa, el son de negros, la

3. Totó la Momposina sorprendió al mundo musical y académico cuando en 1982 acompañó a Gabriel García Márquez, al recibir el Nobel de Literatura. Además de la cumbia, en su repertorio incluye el bullerengue, la gaita, la chalupa, el sexteto y el mapalé.

4. Lina Babilonia proviene del Grupo Tradicional Kambakua. Además de cantar géneros ancestrales, como el bullerengue, se dedica a la investigación musical y a formar cantadoras.

Cuando el río suena

chalusonga y el son palenquero. A través de composiciones de su autoría o acudiendo a los clásicos instalados en el imaginario colectivo, la selva, la pobreza, la vida accidentada de las sociedades, el amor, el ritual lavandero, la loa a santos católicos o los ronroneos para la cuna constituyen el universo temático de estas divas.

“Cállate Estebana, no llores más, mira que te coge el pájaro cucú, curucucú Estebana, curucucú Estebana”, fue la canción que Ceferina Banquez le compuso a su hija cuando no podía dormir, al tiempo que la ya fallecida Martina Bal-seiro, a sus 95 años, reconoció que a los 12 empezó a cantar creaciones similares a ésta: “La mujer que se enamora, alisé, alisé, de la ropa y no del hombre. Alisé, alisé, tiene varios pensamientos, porque la ropa se rompe”.

Presentación en sociedad

El próximo 10 de setiembre de 2013 se cumplirán los 20 años de la aparición de **La candela viva**, de Totó la Momposina, álbum editado por el sello Real World, del cantautor inglés Peter Gabriel. Este presentó ante la cultura pop la existencia de las cantadoras y desató una revolución sonora no sólo en el público, sino en la gente que trabajó en él, como el también británico Richard Blair, quien tras fungir de productor e ingeniero de sonido del disco viajó a Colombia, en lo que inicialmente eran unas vacaciones, y nunca más regresó a su país, pues quedó tan cautivado con el folklore local que se animó a crear un laboratorio sonoro en el que éste se da la mano con la modernidad electrónica: Sidestepper.

“Llegué hasta Peter porque él sabía que había una señora colombiana cantando en los bares, en el metro, en el Pompidou, y quiso que estuviera en la primera edición de su festival WOMAD, le contó la estrella colombiana a quien suscribe esta nota, antes de su visita a la Argentina en 2011, para actuar en el Teatro Gran Rex-. Pero no soy artista de discos, sino de escenarios. Encuentro una gran afinidad con Tina Turner porque nadie puede decir que canta y baila feo”.

Antes de la publicación de este álbum, Totó tuvo que esperar 20 años para la grabación de su primer disco, *Colombia. Música de la Costa Atlántica. Totó la Momposina y sus tambores* (1989). Sin embargo, gracias a **La candela viva** la cantante logró salir de esa categoría marginal en la que la situó la industria,



un limbo sin posibilidades comerciales que básicamente sostenía un encaramiento documentalista, suerte que pareciera haber corrido un buen tajo del folklore latinoamericano. Al tiempo que le sirvió para tender un puente con las

En el acervo folklórico colombiano se destacan el bullerengue, la gaita, la chalupa, el sexteto y el mapalé, danzas o “bailes cantaos” surgidos en la costa del Pacífico. Se basan en ritmos principalmente africanos, que incorporan elementos indígenas y europeos.

raíces de su cultura. La propia artista evocó que durante un recital en Japón interpretó un tema que aludía al manducó, lo que llamó la atención de Remmy Ongala, gran figura del soukous (uno de los géneros musicales más importantes de África), porque el desaparecido artífice tanzano, luego de terminar el show, se le acercó emocionado para contarle que se parecía a lo que le cantaban de niño. Algo similar le sucedió a la martiniqueña Valérie Louri, en una visita a Barranquilla, pues explicó que el bullerengue le recordaba los viejos cánticos que las abuelas realizaban como parte de las tradiciones del campo de la isla caribeña, cuya población es mayoritariamente de ascendencia esclava.

Pese a que la Costa Caribe colombiana, conocida igualmente como Atlántica, es en la que históricamente se identificó el

desarrollo de la tradición de las cantadoras, desde 2008, en la Región Pacífica del país, funciona la organización Red de Cantadoras del Pacífico Sur (programa creado por el Ministerio de Cultura), que fue creada para defender y divulgar la tradición de las cantadoras en esa área de Colombia (fundamentalmente en los municipios de Buenaventura, Guapi, El Charco y San Andrés de Tumaco). Guardianas de una preciada tradición, entre sus ritos o ceremonias descuellan el arrullo (culto a los santos), el alabao (velatorio para adultos), el chigualo (velatorio para niños), el currulao o baile de marimbas (empleado en festejos y celebraciones), y el bambuco viejo (variante del currulao, cuya antigüedad, que data del siglo XVIII, se tornó en un heredero de los bambucos de supervivencia africana que bailaban los esclavos en la época colonia). No obstante, este tipo de iniciativas son, en parte, una consecuencia del reconocimiento que dio la Constitución política de 1991 a la naturaleza multiétnica y pluricultural de la Nación.

En 2002, salió a la venta el disco *Cantadoras*, producido por el músico Leonardo Gómez, que compilaba los cantos de dos representantes del Caribe, Etelvina Maldonado y Martina Camargo, y dos del Pacífico, Gloria Perea y Benigna Solís (de acá se desprendió el grupo Alé Kumá). El título de esta producción causó reacciones en contra en Colombia, pues confundió la manera de denominar a estas mujeres maduras y veteranas que conservan la tradición cancionera de ambas regiones del país con la de definir a las cantantes de flamenco. Posteriormente, la falta fue repetida en el nombre de un concierto tri-

1. Gracias a intérpretes como Eustiquia Amaranto, la tradición africana se mantiene vigente en Colombia.
2. Benigna Solís tuvo una inmediata popularidad a partir de su participación en el disco *Cantadoras*, editado en 2002.



3. Considerada la reina del bullerengue, Eloísa Garcés falleció en febrero de 2009. Era la voz del grupo Palmeras de Uraba de Necoclí, Antioquia.
4. La veinteañera Carmen Antolínez surgió como intérprete cuando trabajaba en una fundación para personas carenciadas. El año pasado intervino en el reality La voz Colombia.

buto a Petrona Martínez, y se expandió debido a que la prensa continuó amplificando el error. Sin embargo, el revoltijo se produjo a causa de la escasez de registros bibliográficos que existen acerca de las cantadoras hasta la aparición, en diciembre de 2008, del libro **Cantadoras afrocolombianas de bullerengue**, firmado por Samuel Minski y Claudia Ríos. A lo que se adhiere que, y esto salta de una investigación del periodista David Lara Ramos, Patricia Iriarte, autora del libro **Totó, nuestra diva descalza**, dedica la publicación “a las cantadoras, cantadores y cultores de la música tradicional colombiana”.

Ciertamente, los hombres han tenido una participación activa en el bullerengue y otros bailes cantaos. A pesar de que principalmente actúan en calidad de instrumentistas o interviniendo ocasionalmente en algún estribillo, también existen los cantadores o “cantadó”, como Petrona Martínez llama a su padre, Cayeto Martínez. No obstante, el arte de la canción sostenida por voces y percusión, que comienza a capella, a la que le siguen coros, y a la que inmediatamente se suman el llamador, el alegre, las maracas y los totumos, es cuestión de mujeres. Pero al momento de la danza, ahí sí es terreno compartido. Ellos, amén de los tradicionales pantalón y camisa campesinas, se ponen el sombrero de arrocero. Mientras que ellas se producen un poco más: pollera, pollerín, camisola, pulseras, collares, cabello recogido, pendientes y flores en la cabeza las engalanan. Existen hasta las que se distinguen por ir más allá al simbolizar casi al calco la manera en la que se expresaban sus antepasados. Tal es el caso de Totó,

quien fue bautizada la “Diva descalza” porque no usa zapatos. “A lo sumo me pongo la babucha, que es el calzado que usa la gente del campo -confiesa-. El tacón es un invento del hombre”.

La nueva generación

A diferencia de los años en los que fueron descubiertas, en las que el azar jugó un papel determinante, Totó y Petrona ayudaron a revelar y sostener una manifestación artística que evidencia cada más a exponentes jóvenes con carreras promisorias. Al igual que varias veteranas, algunas de las nóveles cantantes también provienen de agrupaciones que las respaldan, lo que no impide que lleven adelante su emprendimiento solista. Lina Babilonia (integrante del Grupo Kambakua), Carmen Antolínez, Martina Camargo y Diana Hernández son nombres a tomar en cuenta esta avanzada, especialmente el de la última, pues rápidamente, con el álder ego de María Mulata, se alzó como la *enfant terrible* de las cantadoras colombianas. Con apenas 30 años de edad, es llamada la sucesora de la propia Petrona y de Etelvina Maldonado, su maestra cuando se inició en los misterios del bullerengue. Caso curioso éste, pues, aunque su corazón es negro, la piel de esta chica, proveniente del municipio de San Gil (departamento de Santander), ubicado en la Región Andina del país, es blanca. En 2013 pondrá a la venta su nueva producción discográfica, **De cantos y vuelos**. Simultáneamente, desde la Región Pacífico, se suma a esta progenie la poetisa y docente Elcina Valencia Córdoba.

La influencia de las cantadoras ya no se remite nada más que a una escena,

sino a todo un continente. Aparte de que figuras del pop y de las vanguardias sonoras del terruño cafetero, del temperamento de Juanes y Bomba Estéreo, han admitido el peso de la de San Cayetano en sus respectivas obras, la de Mompo

Los hombres actúan principalmente en su condición de instrumentistas, y en forma ocasional como estribillistas. El arte de la canción sostenida por voces y percusión, que comienza a capella, es esencialmente una cuestión femenina.

fue invitada por Calle 13 para colaborar en 2010 en uno de sus grandes éxitos recientes, el tema **Latinoamérica**, reconociendo su trascendencia en la cultura de la región. Y es que luego de trajinarla durante décadas, estas mujeres, enormes íconos de la cultura regional, contribuyeron al gran momento que atraviesa la música popular local, repeliendo ese imaginario con dejó a Pablo Escobar que corroía a todo lo que fuera sinónimo de colombiano, e impulsando el diálogo entre tradición y modernidad que han impulsado manifestaciones como la cumbia. De forma que, constatando la advertencia que hiciera hace un tiempo el francés Bernard Batzen -un duro en la gestión cultural global que incluso llegó a ser manager de Mano Negra-, al prever que Bogotá y Estambul serían las próximas capitales musicales, Colombia ya empieza a disfrutar lo que sucedió a Brasil o a África en décadas pasadas, en las que se transformaron en fuente inagotable para los arqueólogos del ritmo. Y es que no menos se podía esperar.

GABRIEL BRNČIĆ // Mucho más que un compositor

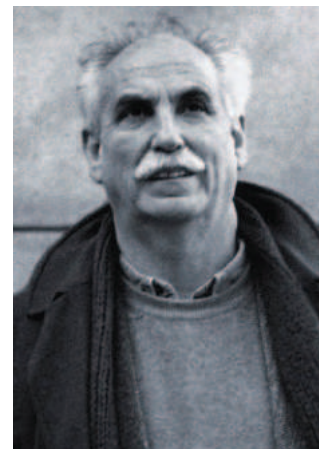
Con poco más que su cálido saludo, el compositor Gabriel Brnčić delata que su biografía, como la de tantos artistas de América del Sur, los jóvenes de espíritu revolucionario durante los años 70, ha estado signada por la migración.

Todavía se filtra algo de ese suave canto chileno en su porteño coloquial. Y a poco de hablar, aparecen algunos localismos ibéricos. Es que Brnčić nació en Santiago, en 1942, y vivió en Chile hasta el año 1965 cuando fue admitido como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) junto con otros jóvenes llegados desde diferentes puntos de América Latina —Chile, Ecuador, Uruguay, Brasil, Colombia, Bolivia y Guatemala, entre algunos argentinos— con su misma avidez intelectual, entre los que recuerda a Alicides Lanza, Rafael Aponte-Ledée, Eduardo Kusnir, Graciela Parskevaidis, César Bolaños, Ariel Martínez, Miguel Letelier, Alejandro Núñez Allauca, Mariano Etkin, Jorge Sarmientos, Coriún Aharonián, Jorge Antúnes y Joaquín Orellana. Él mismo califica su formación académica en Chile como muy buena y explica las razones: “Los actores principales de la cultura provenían de la brillante generación del 38 y del período presidencial de Pedro Aguirre Cerda, un momento particular del país en el que se crearon las principales fuentes de extensión cultural. En ese estado de democracia bastante real la discusión política era corriente en los centros estudiantiles. Y más aún, esa discusión era motor del perfeccionamiento de la docencia”.

La atmósfera de progreso también se respiraba en Buenos Aires, su lugar de residencia desde 1965. A partir del momento que el CLAEM abrió sus puertas, Brnčić pasó a integrar un movimiento de una amplitud cultural inédito en América del Sur, y protagonizó una experiencia de intercambio lamentablemente nunca reeditada, con algunos de los más grandes compositores e intelectuales europeos y estadounidenses: Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Luigi Dallapiccola, Aaron Copland, Cristóbal Halffter, Ricardo Malipiero, Gilbert Chase, John Vincent, Maurice Le Roux,

Mario Davidovsky, Umberto Eco y Vladmimir Ussachevsky, entre otros.

Buenos Aires pudo haber sido para Brnčić la ciudad donde desarrollar todo su potencial si la Alianza Argentina Anticomunista, la facción armada de ultraderecha que operó entre 1973 y 1976, no hubiera salido a su caza, como a la de cualquiera que hubiera mostrado un mínimo compromiso político con el ideario de la izquierda revolucionaria. Y Brnčić se había convertido en un blanco fácil desde el momento en que el su obra **iVolveremos a las montañas!** fue censurada bajo pretexto de que se había colocado una bomba en el teatro donde se estrenaría, nada menos que el Colón. Era el año 69, y los músicos de la orquesta ya habían llegado al momento del ensayo general. Las partes estaban listas, Brnčić había escuchado ese último ensayo y volvió satisfecho a su casa. Nada podía salir demasiado mal. Sin embargo, por la noche, al regresar al teatro, se encontró con una larga fila de patrulleros que cerraban el paso. Desalojaban el teatro por una amenaza de bomba. Poco tiempo después, él supo que la bomba nunca existió, que la dictadura de Juan Carlos Onganía levantó la función apenas recibió la denuncia de que en el Colón se estrenaría un panfleto político. Seguramente, por obra y gracia de esa denuncia la Secretaría de Investigaciones del Estado abrió una carpeta para recopilar datos de la vida, la obra y la familia del compositor chileno. “Sin duda todo este episodio hizo que fueran mucho más cruentos la persecución y el secuestro que sufrí en los años posteriores”, reflexiona Brnčić. Estuvo preso en el 70 y en el 74 la Triple A fue a buscarlo a su domicilio y simuló su fusilamiento. La pesadilla concluyó cuando pudo salir del país para exiliarse en Barcelona con su mujer y sus dos hijas, de tres años una, y de dos meses la otra. Afortunadamente,

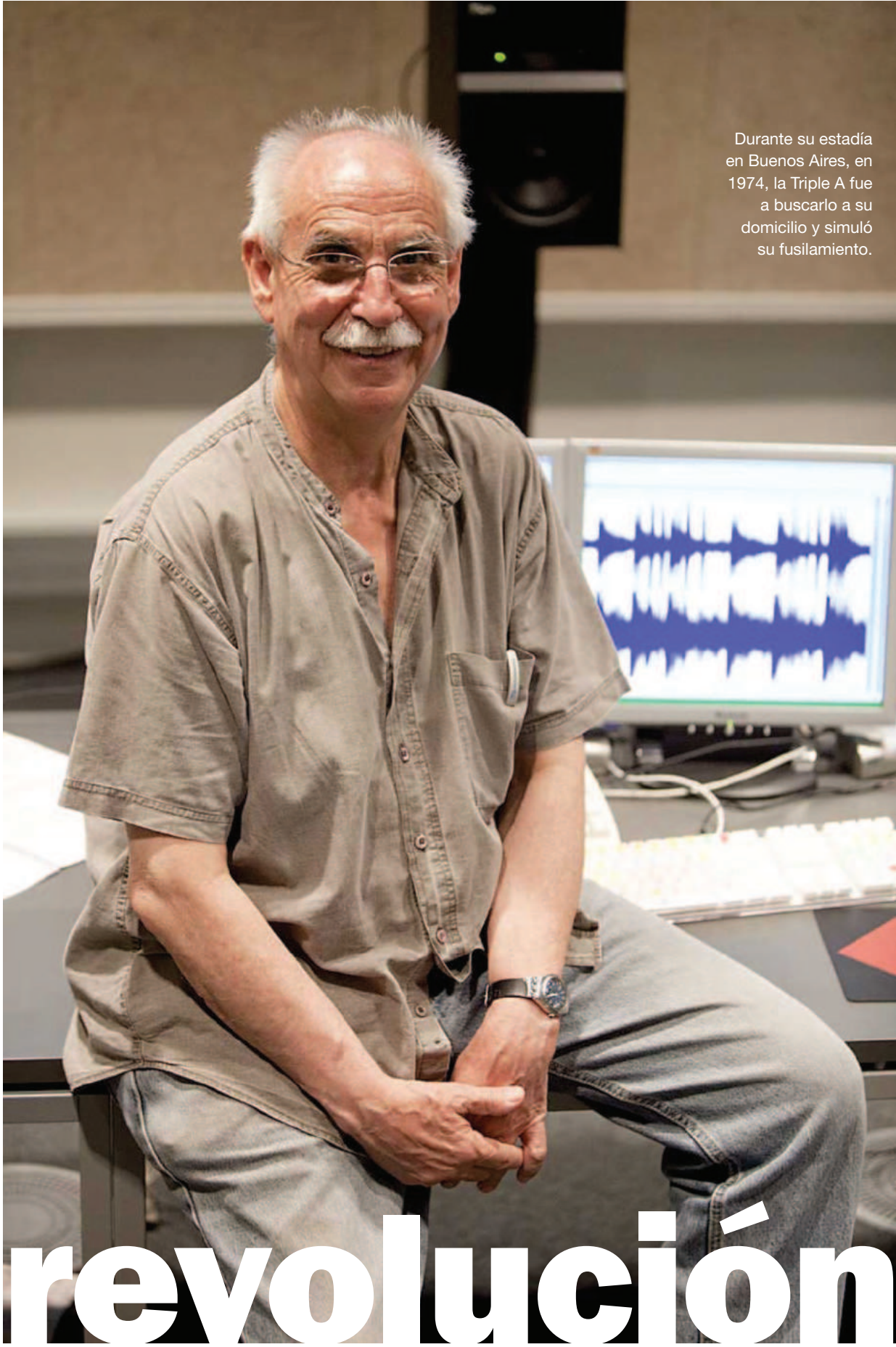


El músico chileno fue un protagonista clave del debate intelectual de los años 60.

“¡Volveremos a las montañas!”, su obra alrededor del Che Guevara, pone en el tapete las contradicciones de ciertos facilismos ideológicos. Reniega del término vanguardia, “una palabra militar”, y apuesta por la crítica y el progreso.

Por Sandra de la Fuente

Cerca de



Durante su estadía en Buenos Aires, en 1974, la Triple A fue a buscarlo a su domicilio y simuló su fusilamiento.

la revolución

Cerca de la revolución

¡Volveremos a las montañas! está muy lejos de tributar al colectivismo que la guerrilla revolucionaria promovía y que el socialismo sostiene. Por el contrario, de principio a fin la pieza se oye como la exaltación de la libertad individual por sobre cualquier tipo de pensamiento uniformado.

Barcelona supo capitalizar la formación del compositor y pedagogo que hoy dirige uno de los mayores centros de música en la Fundación Phonos.

El título **¡Volveremos a las montañas!** está tomado del manifiesto que los seguidores de Ernesto Guevara hicieron conocer poco tiempo después del asesinato de su líder. El panfleto proclamaba el regreso de la lucha armada y la consagración final del régimen socialista en América Latina. El manifiesto circuló por todo el cono sur y, por supuesto, también por Buenos Aires.

El vocabulario de Brnčić expresa todavía hoy solidaridad con el ideario político de aquellos años. Pero el contenido de **¡Volveremos a las montañas!** está muy lejos de tributar al colectivismo que la guerrilla revolucionaria promovía y que el socialismo sostiene.

Muy por el contrario, de principio a fin la pieza se oye como la exaltación de la libertad individual por sobre cualquier tipo de pensamiento uniformado. Ese **¡Volveremos a las montañas!** significa, desde su particular perspectiva, insistir en una metodología, en un criterio; no cesar la búsqueda jamás.

Esa búsqueda es tan musical como social. Cada línea orquestal de **¡Volveremos a las montañas!** suena independiente de las demás. Cada sonido carga con un detalle de matiz y articulación que lo convierte en un cuerpo sonoro fluyendo en un amplísimo espacio, en el que la voz de cada músico, de cada instrumento, tiene su momento de protagonismo. Ningún timbre se impone, pero al mismo tiempo ninguno se supedita a imitar el lenguaje de otros, “no hay una masa orquestal o una corte aduladora”, puntualiza Brnčić. Son más de ochenta voces que dialogan, convergen, se interrumpen, se silencian y también se superponen creando un conjunto de una enorme espacialidad. La metáfora de la orquesta como organismo social pero también como la concentración de la energía que aporta lo particular de cada ser humano. Nada queda de convencional en esas voces. Los metales más graves, por ejemplo, no transmiten el aire marcial tan característico sino un quejido doloroso, por momentos lúgubre. Los metales más agudos no incitan a una lucha triunfal, sino que, en combinación con las cuerdas, crean una textura novedosa, envolvente y única. Inevitablemente, la pieza se escucha como crítica a los dogmas socialistas antes que como la exaltación del Che Guevara, uno de los líderes que los sostuvo con mayor fuerza, incluso con la prepotencia de las balas. “Elegí el título de forma directa, sin pensarlo dos veces. Es un título romántico y tiene ramificaciones literarias. Pero sin duda en la obra se representa el ideal democracia y colaboración”, confirma el compositor. “Nunca pensé que el fin justifica los medios. Y desde luego, siempre hubo crítica. Creo que abandonar la crítica es entregarse a lo que sea, como si estuvieras dispuesto a aceptar la tortura”.

No es menos claro que el lenguaje de **¡Volveremos a las montañas!** está en las antípo-

Quién es

Gabriel Oliverio Brnčić Isaza (6 febrero de 1942, Santiago de Chile). Estudió violín y oboe en el Conservatorio Nacional de Chile y luego composición con Gustavo Becerra-Schmidt en la Facultad de Artes Musicales de la Universidad de Chile. Cursó materias en ingeniería, que lo orientaron al campo de la música electroacústica y la composición con algoritmos.

En 1965 fue becario del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) del Instituto Di Tella de Buenos Aires. Estudió composición y música electroacústica con Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini.

En 1966 comenzó a trabajar con Fernando von Reichenbach, director técnico del laboratorio de música electroacústica del CLAEM.

Entre 1967 y 1970 fue profesor adjunto de la cátedra de música electroacústica del CLAEM, bajo la dirección de Francisco Kröpfl.

Entre 1971 a 1973, fue director del Laboratorio de Sonido y Música Electroacústica del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT) de Buenos Aires.

En 1974 se exilió en Barcelona. Fue profesor del laboratorio Phonos, que dirige desde el 93.

Es miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes de Chile y recibió premios internacionales por su obra instrumental y electroacústica (Primer premio del Concours Internationaux de Musique et d'Art Sonore Electroacoustiques del IMEB de Burgos, Francia, en 1984; Premio Ciudad de Barcelona, en 1985; Medalla del Consejo Chileno de la Música, en el 2003). **Clarinet-tres**, para viola e interacciones electroacústicas en tiempo real y cinta, **La casa del viento IV** para trombón alto y electrónica, **Violoncello-Concert a Joan Miró y Bass clarinet-Concert for Harry Sparnaay**, ambas para violoncelo y electrónica son algunas de sus obras.

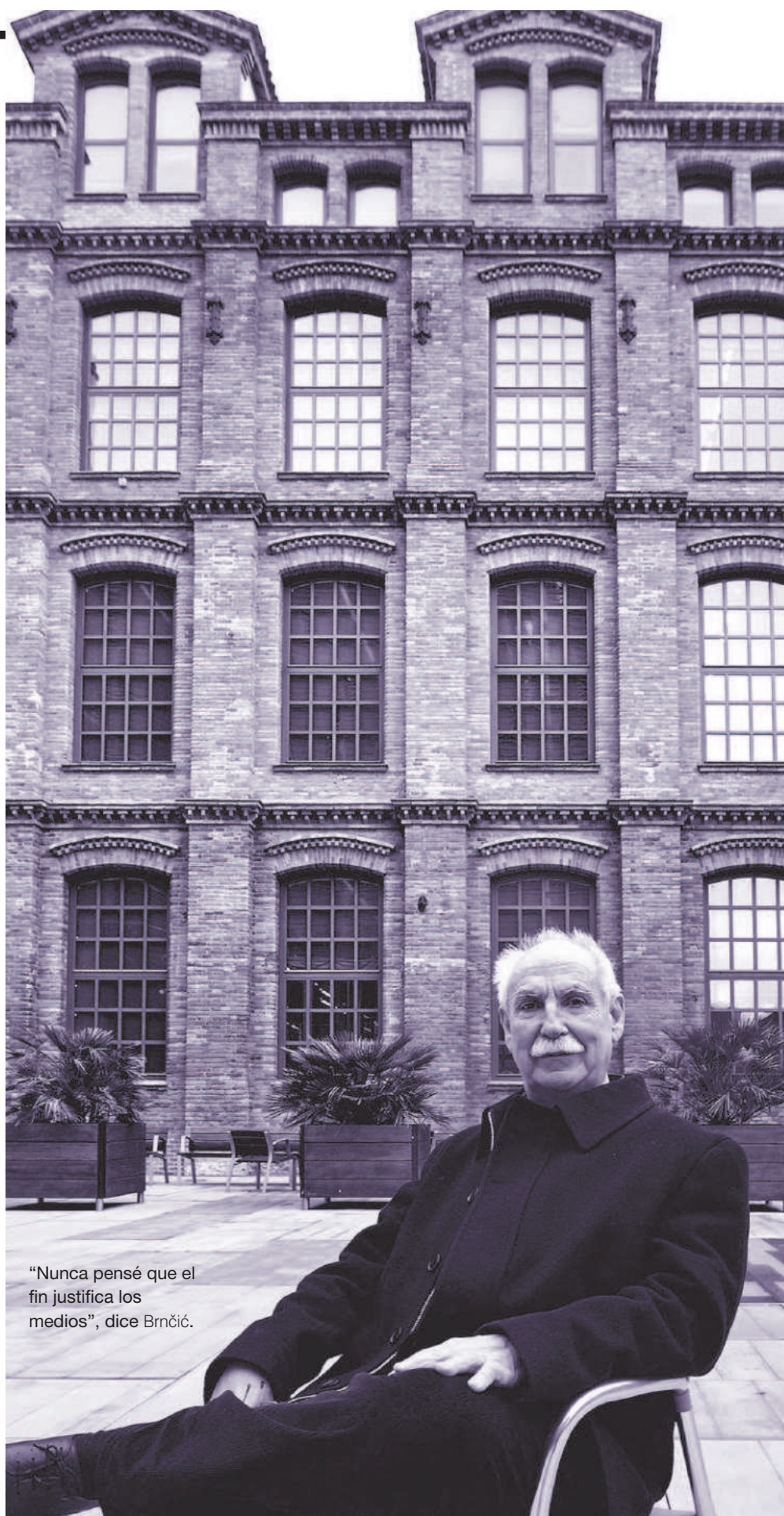
das de aquel ideal estético que el socialismo imponía: las canciones del pueblo socialista son de fácil digestión: melodías simples, armonías básicas; lo importante es el mensaje. Stalin les había impuesto esas premisas a los compositores soviéticos. Dimitri Shostakovich, el compositor de la revolucionaria **Lady Macbeth del distrito Mtsenk** fue aplastado

Un estreno tardío

La partitura orquestal original de **¡Volveremos a las montañas!** nunca volvió a las manos de Gabriel Brnčić. Se había perdido junto con la posibilidad de escucharla estrenada en el Colón, aquel fatídico 22 de septiembre de 1969. Con gran trabajo, el compositor pudo reescribirla a partir de las partes instrumentales que sí le fueron devueltas. Y un poco más de cuarenta años después de aquel suceso, Brnčić volvió a entregarle la obra a un director.

Finalmente, **¡Volveremos a las montañas!** fue estrenada en Buenos Aires, el 24 de junio del 2011, dentro de la programación de **La música en el Di Tella. Resonancias de la modernidad**, el festival internacional que organizó la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Nación para celebrar los 50 años de la fundación del CLAEM, interpretada por la Sinfónica Nacional y dirigida por el guatemalteco Jorge Sarmientos, en el Auditorio de Belgrano. Como en aquel 22 de septiembre de 1969, Brnčić asistió nuevamente al ensayo general de su obra. A diferencia de lo que había sucedido aquel día, esta última práctica no lo satisfizo completamente. Escuchó desajustes que lo hicieron dudar. Se sintió incómodo, no quería que su obra se escuchara mutilada. Se lo comentó al mismo director quien hizo lo posible por tranquilizarlo. Lo posible no fue suficiente y Brnčić salió del ensayo con ese desagradable nerviosismo que trae la resignación ante lo inevitable.

Sin embargo, contra todo presagio, la Sinfónica interpretó **¡Volveremos a las montañas!** con una concentración asombrosa. Ese título rescatado de un panfleto político se reveló en esa noche como una auténtica alabanza a la libertad del individuo, la frágil y preciosa madre de todas las libertades.



“Nunca pensé que el fin justifica los medios”, dice Brnčić.

por esa presión del Estado y terminó componiendo uno de los musicales más espantosos que se puedan oír, **Ciudad Cereza**, una publicidad del plan de viviendas socialistas, que recorrió los teatros de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, una pobre imitación a la rusa de un musical de Elvis Presley sin el calor y la gracia de aquella estrella. Brnčić también expresa sus diferencias en ese sentido y aunque no habla del realismo socialista, de sus siguientes palabras podría deducirse una clara aversión a las decisiones tomadas por una burocracia que se cree iluminada, en nombre de un supuesto pueblo: “Vivimos una especie de dictadura o una represión organizada a través del arte ‘que se supone que le

gusta al público’. Unos gestores de cualquier pelaje atribuyen al ‘público’ un poder soberano”.

Brnčić no sólo ignoró la receta stalinista de la música para el pueblo sino que, con el tiempo, se constituyó en uno de los más grandes referentes de la composición electroacústica, tal vez el medio que más resistencia produce incluso entre las audiencias habituadas a las salas de concierto. Es que en la composición por medios electroacústicos ya no se trata de la liberación de la disonancia o de un reemplazo de un material por otro, sino de un cambio completo de modelo de creación y audición, donde el músico compone en su laboratorio y presenta sus obras a través de parlantes. Los pocos rasgos de sensibilidad decimonónica que la música del siglo XX había conservado, incluso en la experiencia radical del serialismo integral, parecen diluirse en la producción electroacústica. Sin embargo, Brnčić sostiene que para él la música sigue siendo, “contrariamente a ciertas teorías musicológicas perversas, vehículo de opinión y significado. No puedo pensar en términos de contradicción. Nunca me sentí alejado de la problemática social por el hecho de estar en el CLAEM, hacer música electroacústica o pertenecer a la insondable clase media. Los problemas de la composición musical siguen siendo sociales”. Y es cierto que en sus obras, en las escritas para medios mixtos pero incluso en las electroacústicas compuestas con lo que él define un encuentro de arte y ciencia, perdura el fondo romántico, el afán por transmitir un estado de ánimo un tipo de sensibilidad particular. Por supuesto, a diferencia de muchos compositores actuales, reniega completamente del término vanguardia. “Es una palabra militar”, dice y se llama a silencio cuando se le pregunta si su obra podría ubicarse dentro de esa esfera o se le habla de la vanguardia que integró junto a los becarios del CLAEM. “Existen unas estéticas musicales latinoamericanas, cambiantes y evolutivas, con saltos y continuidades”, explica. “Es que según las modas unas vanguardias son peores que otras. No me refiero tanto a las músicas, sino a las corrientes de opinión que llegan a generar a través del *marketing*. Como se trata de un eterno retorno, algunos compositores, de tan rápidos que son, terminan fusionados con la retaguardia”.

El documental

El grito revolucionario cobra un nuevo significado en el documental que filmó Andrés Di Tella. **¡Volveremos a las montañas!** es una incitación a regresar a esa meca cultural que fue Buenos Aires para los becarios del CLAEM, en los años 60. La meca latinoamericana que, desde la mirada ideologizada de algunos de estos becarios, dio vuelta el mapa cultural del mundo: por primera vez una ciudad de Latinoamérica era el punto de encuentro para la construcción de una vanguardia distinta a la europea y a la estadounidense, un movimiento de reivindicación de lo puramente latinoamericano.

Las imágenes de época, en blanco y negro se juxtaponen con las nuevas imágenes que recogió de Di Tella en los días de celebración por los 50 años de la fundación del CLAEM. El brillo de aquellos nuevos equipos que estrenaba el instituto, se contraponen con multicolor abandono de las instalaciones ahora opacadas por el polvo y las telas de araña. Nada parece haberse movido de su lugar durante todos estos años: escritorios, sillas y grabadores permanecen en su sitio. Da la impresión de que quienes salieron de allí por última vez no fueron avisados de que jamás regresarían.

En pocos minutos, Di Tella no sólo consigue captar las emociones de cada uno de los becarios que regresaron para la celebración sino también el pulso de la ciudad actual, caótica, deteriorada.

El guatemalteco Joaquín Orellana, aparece obstinado en encontrar esa esquina de Viamonte y Leandro Alem que permanece en sus sueños pero que hoy ya no logra reconocer. Le siguen Graciela Paraskevaidis, Coriún Aharonián, Gerardo Gandini, Mariano Etkin, Alberto Villapando, Alcides Lanza y Gabriel Brnčić. El tiempo de la vanguardia latinoamericanista, los años en los que la Introducción a la Música de Nuestro Tiempo de Juan Carlos Paz era literatura de cabecera de los aspirantes a compositores, los retratos autografiados de cada uno de los compositores que fueron maestros del CLAEM, la siempre polémica relación de la vanguardia con el teatro Colón, los años en que el Florida Garden era lugar de encuentro del mundillo intelectual, el siempre eterno subterráneo, el primero de Latinoamericana y hoy el más abandonado, y la música, fragmentos de ensayos de las obras que dirigió Marcelo Delgado en el Festival hasta el demorado estreno de **¡Volveremos a las montañas!**, la satisfacción de haber recuperado la libertad.

"Vivimos una especie de dictadura o una represión organizada a través del arte 'que se supone que le gusta al público'. Unos gestores de cualquier pelaje atribuyen al 'público' un poder soberano".



Cubatón caliente

La polémica estalló a fin del año pasado, cuando el presidente del Instituto Cubano de la Música, Orlando Vistel Columbié, anunció que tanto el reggaetón como otros géneros que “utilizan expresiones vulgares, banales y mediocres” dejarían de escucharse públicamente en Cuba.

Fue una situación particularmente caliente para los artistas caribeños, porque si bien el funcionario alegó que algunas de las letras utilizan a la mujer “como grotesco objeto sexual en un entorno gestual aun más grotesco” y que “nuestra identidad nada tiene que ver con lo chapucero”, aludiendo a un género que actualmente encuentra miles de adeptos en la isla, la declaración podía sonar a censura.

El reggaetón cubano –o cubatón, como lo rebautizó un proyecto musical de una compañía discográfica de Suecia, aunque los isleños no lo reconozcan así– ganó las calles y desplazó de las preferencias populares a sus pares puertorriqueños. El magro vuelo poético de las letras abrió el espacio para el debate. Osmani García “La Voz”, uno de los ídolos de la juventud (que adoptó el reggaetón y dejó de lado el hip hop, porque esailable y permite un contacto más cercano y sensual con su pareja), estuvo en el ojo de una tormenta (tropical) en septiembre de 2011, cuando el videoclip de su tema **Chupi chupi** fue nominado a los premios Lucas –que distingue a las producciones audiovisuales– e inmediatamente después, dado de baja. Las razones se explican en la letra, cuyo estribillo expresa: “Dame un chupichupi, que yo lo disfruti/ abre la bocuti/ dame un chupichupi/ dale ponte cuqui y apaga la luqui/ que se formó el balluqui (orgia)”, que, para espanto de los puristas del idioma, fue furor en bailes y discos y corea gran parte de la juventud cubana.

La adrenalina provocada por este tipo de manifestaciones literarias no baja. El reggaetón –un híbrido que incorpora sonoridades de guaracha, merengue y son, y que como su hermano mayor puertorriqueño utiliza teclados, tumbadoras y vientos– es capaz de crear un ambiente de caliente atmósfera sensual, donde confluyen nuevos devotos exonerados de la nueva trova, el rock, la timba, la salsa o el rap. Otros exponentes de la nueva escena musical cubana, que usufructúan este momento de popularidad, son Gente de Zona, Elvis Manuel, El Insurrecto, Baby Lores, El Chacal, Kola loka o Candyman.

Aunque ninguno de ellos logró las alturas de Reynier Casamayor Griñán, conocido como El Médico. Nacido en Santiago (donde aun vive), concilió su carrera de medicina –se recibió en 2002– con la formación de un grupo rapero a comienzos del siglo. Al virar hacia el reggaetón, convirtió su tema **Chupa chupa** en un suceso, en Cuba como en España. Una productora sueca convirtió su vida en película. Así protagonizó el cuasi documental **El médico: la historia del cubatón**, estrenada en 2011.

La fiebre del cubatón está presente en las calles y los parques cubanos. Lo repiten los niños aun sin entender si los contenidos son poco edificantes o directamente groseros. Aun así, en la propia prédica de Vistel puede vislumbrarse un camino: el funcionario también reconoció que “ni la vulgaridad ni la mediocridad podrán mellar la riqueza de la música cubana”. Con eso alcanza.



BEATLES PARA TODOS

Al cumplirse cincuenta años de la fecha de su grabación, **Love me do** y **P.S. I love you**, los dos temas que integran el primer single de The Beatles, dejaron de



pertenecer al sello discográfico EMI y desde el 1 de enero último pasaron a dominio público, de acuerdo con la legislación de la Unión Europea. En buen romance, significa que ambas versiones pueden ser reproducidas, replicadas y puestas a la venta por cualquier compañía discográfica (de hecho, la empresa Digital Remasterings los incluyó en un compilado), sin solicitar autorización ni rendir tributo a la empresa donde fueran grabadas las versiones en 1962. Este parece un hecho menor comparado con lo que ocurrirá a partir del 1 de enero de 2014. Ya que The Beatles grabaron dos LP en 1963 (**Please please me** y **With The Beatles**), las 26 versiones (a éstas se les agrega **Love me do** y **P.S. I love you**), editadas en ambos discos también podrán ser comercializadas por cualquier particular sin que ello implique riesgos legales.

Las multinacionales discográficas desde hace años vienen presionando para prolongar sus derechos fonográficos sobre los catálogos. En Estados Unidos, se logró extender esos dominios hasta 95 años de la fecha de grabación. Los miembros del Parlamento Europeo votaron la extensión hasta los 70 años de publicada la obra, pero la medida recién entraría en vigencia en 2014. Al no ser retroactiva, todos los contenidos fonográficos grabados hasta 1963 podrán ser utilizados libremente desde el primer día del año próximo.

En cuanto a los derechos autorales, se conservan hasta cumplidos 70 años de la muerte del último de sus participantes, sea intérprete, letrista o compositor.

En la lista de hits de The Beatles que serán “liberados” a partir de 2014 figuran **I saw her standing there**, **Twist and shout**, **All my loving** y **Roll over Beethoven**.

LECTURAS

EL TANGO DE LA GUARDIA NUEVA

De Arturo Pérez-Reverte



El tango, explicó Max, era confluencia de varias cosas: tango andaluz, habanera, milonga y baile de esclavos negros. Los gauchos criollos, a medida que se acercaban con sus guitarras a las pulperías, almacenes y prostíbulos de las orillas de Buenos Aires, llegaron a la milonga, que era cantada, y por fin al tango, que empezó como milonga bailada. La música y la danza negras fueron importantes, porque en esa época las parejas bailaban enlazadas, no abrazadas. Más sueltas que ahora, con cruzados, retrocesos y vueltas sencillas o complicadas. -¿Tangos de negros? -Armando de Troeye parecía de veras

sorprendido-. No sabía que hubiera negros allí. -Los hubo. Antiguos esclavos, naturalmente. Los diezmó a finales de siglo una epidemia de fiebre amarilla. Permanecían los tres sentados en torno a la mesa dispuesta de la cabina doble de primera clase. Olía a cuero bueno de baúles y maletas, agua de colonia y trementina. A través de una amplia ventana se veía el mar azul y apacible. Max, vestido con el traje gris, camisa de cuello blando y corbata escocesa, había llamado a la puerta cuando eran las doce y dos minutos; y tras unos primeros momentos en los que el único que parecía

hallarse a sus anchas era Armando de Troeye, la comida -consomé de pimientos dulces, langosta con mayonesa y un vino del Rhin muy frío- había discurrido en conversación agradable, casi



toda al principio por cuenta del compositor; que tras referir algunas anécdotas personales había interrogado a Max sobre su infancia en

Buenos Aires, el regreso a España y su vida como animador profesional en hoteles de lujo, balnearios de temporada y transatlánticos. Prudente, como siempre que de su vida se trataba, Max había resuelto el asunto con breves comentarios y vaguedades calculadas. Y al cabo, con el café, el coñac y los cigarrillos, a demanda del compositor había vuelto a hablar del tango.

-Los blancos -siguió contando-, que al principio sólo miraban a los negros, adoptaron sus bailes haciendo más lento lo que no podían imitar y metiendo movimientos del vals, la habanera o la mazurca... Tengo en cuenta que, más que una música, el tango era entonces una manera de bailar. Y de tocar.

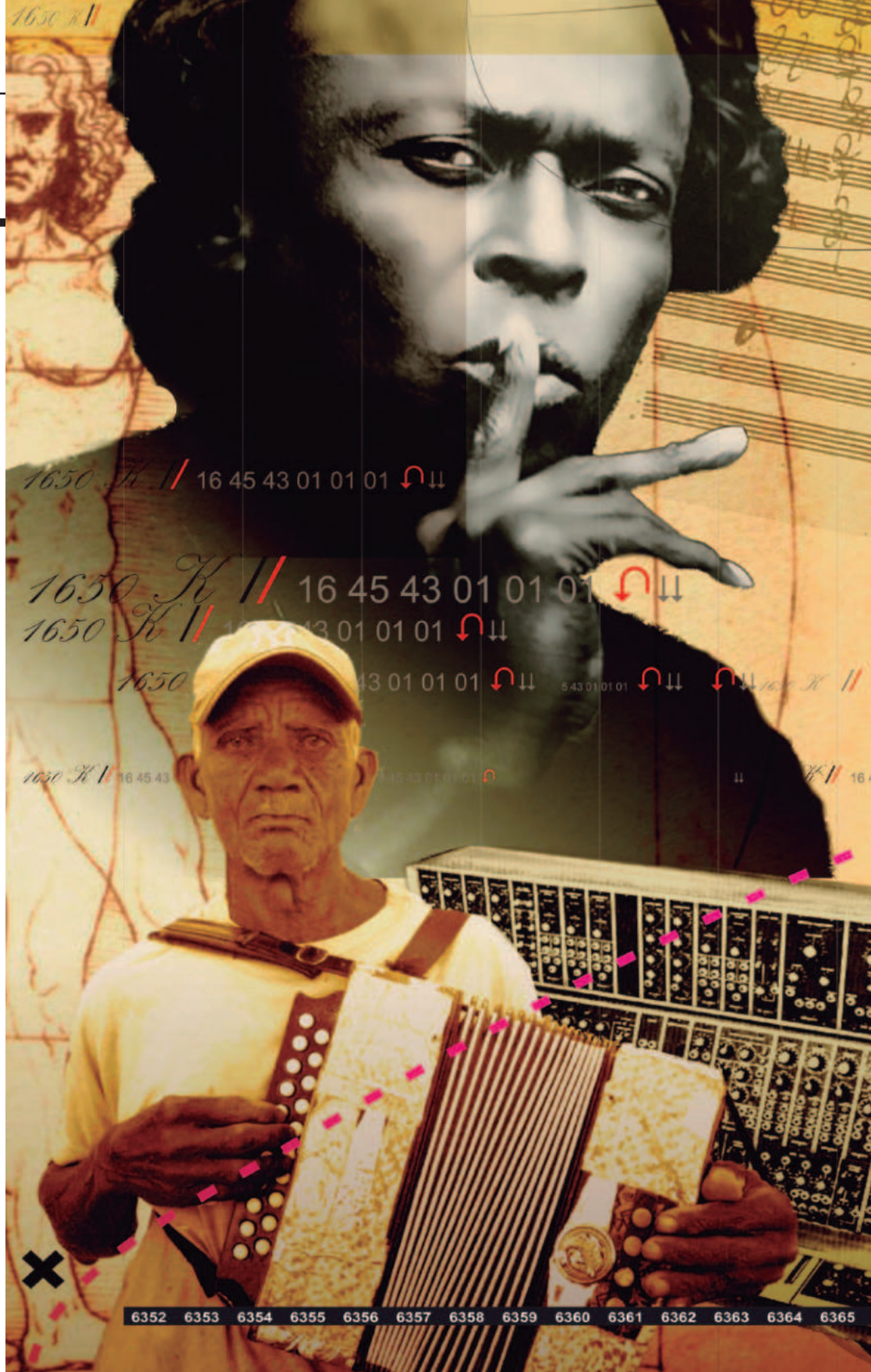
Arturo Pérez-Reverte, nacido en Cartagena (Murcia) en 1951, fue reportero de guerra y es actual miembro de la Real Academia Española. Es autor, entre otras obras, de *El maestro de esgrima*, *Territorio Comanche* y la serie histórica *Las aventuras del capitán Alatriste*. En 2013 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo Pedro Antonio de Alarcón en Granada.

IDEAS // De Louis Armstrong a Miles Davis, de Elvis a Yes

¿Existe el progreso en el arte? ¿Hay músicas bajas y músicas altas? No existe una respuesta unívoca. Marcos Mayer plantea un posible debate donde chocan los conceptos de vanguardia, los avances tecnológicos y dudosas legitimaciones.

Abundan las definiciones de la música. Pero todas tienen algo en común: su carácter abarcativo. Establecen un universo en el que no hay diferencias y que no deja nada afuera, ni épocas, ni géneros, ni estilos, ni formas de difusión y tampoco las técnicas diferentes de arreglos instrumentales. Desde esta perspectiva amplia, la cuestión del progreso carece de sentido, es irrelevante. Se podría aplicar aquello que alguna vez advirtió Ernesto Sabato: "Creo peligroso hablar del progreso en el arte. ¿Es un progreso la aparición de la perspectiva o es, simplemente, una diferente manera de ver el mundo? ¿Es acaso superior la escultura griega a la egipcia?". El autor de **Hombres y engranajes** era un experto en estilizar cierto sentido común. En efecto, si un progreso implica pasar de un estado a otro mejor, ¿en qué argumentos podría sostenerse la idea de que Beethoven implica un paso adelante respecto de Mozart, que Miles Davis es una superación de Louis Armstrong o que el tango de Piazzolla es un estadio más alto que el de Aníbal Troilo? La cuestión queda atrapada en el universo subjetivo de las valoraciones estéticas.

Pero puede pensarse que la música no es sólo un espacio de sonidos sino un valor. Quienes producen y consumen música consideran que las expresiones que no les gustan no son música, carecen del valor de tal, ya sea por simplicidad o complejidad, por inclusión o no de disonancias y arreglos audaces, por sus canales de difusión, o por otro sinfín de razones. Parafraseando a Borges, se podría decir que una sociedad se puede definir por la música que se escucha en ella. Hay sonidos que se aceptan como



musicales y otros que se rechazan por considerárselos simplemente ruidos, parte del barullo ambiente o no más que su torpe remedo. Cuando entra en juego la idea de valor, la cuestión del progreso se plantea como un interrogante seguramente insoluble pero sin dudas interesante.

De algún modo, la idea de progreso en el arte llega de la mano de los movimientos de vanguardia. Las vanguardias irrumpen en el

universo artístico de fines del siglo XIX y principios del XX proponiéndose romper con formas de percepción instaladas y hasta entonces no cuestionadas. Lo que los hoy recuperados formalistas rusos definían como *ostranenie* (extrañamiento). Es decir una serie de procedimientos que pusieran fin a ciertos automatismos que en definitiva alejaban al arte de la verdad. Automatismos que, por otra parte, sometían a los consumidores de arte a los po-



Música, orden y progreso

Por Marcos Mayer

deres del régimen social del que eran víctimas. Los surrealistas sostenían que la realidad era presentada sólo parcialmente en la medida en que en su representación se dejaba afuera a lo onírico, lo inconsciente, a lo aparentemente falto de sentido. Los cuadros cubistas de Picasso incluyen las distintas perspectivas con las que puede verse una figura humana. El arte debía ampliar el horizonte de nuestra experiencia, exigiéndole que no se resigne a lo consa-

bido y nunca debía aceptar ser el encargado de confirmar lo previsible, que es su forma específica de ser reaccionario.

Colocado en el horizonte de la verdad, de la autoimpuesta y programática obligación de no tergiversar la realidad (cualquiera sea la dimensión que asuma), la cuestión del progreso se revela más productiva y polémica. No se trata ya del relativismo de cualquier valoración (como en la fórmula de Sabato) sino

de un mayor o menor acercamiento a la verdad. El arte no debe aceptar ya ser una impostura, ni un embellecimiento de la realidad circundante incorporándole aditamentos de los que esa realidad carece, como podrían ser el equilibrio o la armonía de las formas.

En el territorio de la música en el cual, salvo excepciones poco interesantes como el uso de sonidos onomatopéyicos, la relación con el sentido es poco evidente, hablar de cuestiones

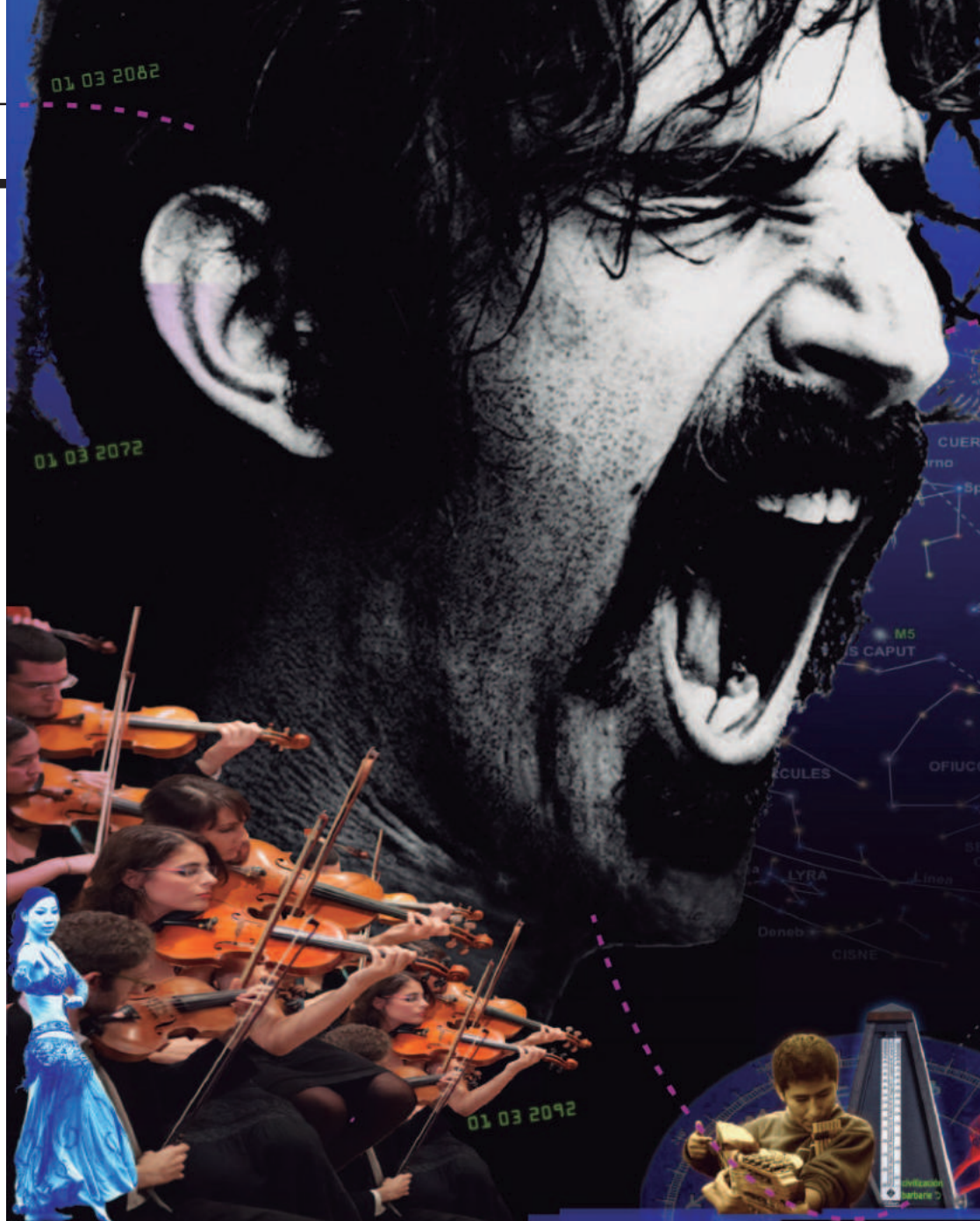
Música, orden y progreso

Se podría aplicar aquello que alguna vez advirtió Ernesto Sabato: "Creo peligroso hablar del progreso en el arte. ¿Es un progreso la aparición de la perspectiva o es, simplemente, una diferente manera de ver el mundo? ¿Es acaso superior la escultura griega a la egipcia?".

como verdad o transmisión de ideologías de dominación resulta bastante más complicado.

Sin embargo, para un seguidor del dodecafonismo como Theodor W. Adorno eso no termina de ser un obstáculo. Vale la pena detenerse en su ensayo sobre el jazz, incluido en su libro **Prismas**, de 1955: "La música sería —el adjetivo se las trae— desde Brahms produjo por sí misma todo lo que llama la atención en el jazz, y no se quedó ahí". Donde el jazz supuestamente se ha detenido hay formas de la música que han seguido buscando la forma de no repetirse, de resistir a su uso, cualquiera que fuese. "Lo evidente de la función actual de la obra de arte es carecer de toda función", con esta frase se abre su obra más ambiciosa, **Teoría estética**. En el análisis de Adorno sobre el jazz se hace hincapié en la forma como el modo en que se transmite la ideología y la música termina por doblegarse ante las exigencias de la industria cultural, la gran bestia negra del teórico alemán. El uso de la síncopa sería la manera de transmitir la repetición de una determinada estructura social y de inculcar la renuncia a cualquier forma de rebeldía en sus oyentes. El jazz sería una forma antagónica del progreso.

Resulta evidente que lo que fracasa en Adorno es una manera de acercamiento a la música popular y que permanece ajena a todas las revoluciones que experimenta el jazz en el momento en que está escrito su trabajo, en 1955, desde el bebop hasta las primeras experiencias en el jazz modal que lleva adelante Miles Davis. Evidentemente, esta sordera no deja de estar vinculada a la idea de progreso, ya no como cambio dentro del mismo universo sonoro (como estaba ocurriendo por entonces dentro del jazz) sino como una irrupción abrupta de una nueva forma musical que se presentara como carente de más función que poner en evidencia su ruptura absoluta con el universo de lo social. Schönberg, a quien Adorno admiraba profundamente, llegó a decir que, en una sala de conciertos, el público formaba parte de la acústica. Coherente con esta idea, rechaza un millonario contrato en dólares que le propusieron en Hollywood porque se le



impedía incorporar los diálogos y los sonidos ambientes a la banda sonora de un film. La música suena más allá de dónde y quien la escucha, es válida por sí, no requiere ni aceptación ni rechazo, se limita a ser y transcurrir. En la medida en que entra en el circuito del mercado su rechazo a cumplir una función se doblega ante otros elementos que terminan por ser más importantes que la propia música. De manera paradójica, en las ideas de Adorno, la música sólo progresa en la medida en que nadie pueda reconocer su progreso.

Por su parte, el jazz, en tanto género musical, siempre avanza dentro de un espacio aunque con el paso del tiempo, y de acuerdo a lo que plantea el crítico argentino Diego Fischerman: "En algún sentido, y a pesar de haber perdido primero su primacía como lengua viva, el jazz terminó quedándose con el cetro que el rock le había disputado durante unos años: el del lenguaje de tradición popular evolutivo por excelencia".

Este es un aspecto del problema, el progreso que emprende la música en su propio devenir.

Hay otras ideas de progreso que prescindir de la idea de pureza. Es más, la contradicen. Y se presentan bajo dos formas que tienen puntos en común. Por un lado, el llamado rock progresivo, por la otra un movimiento menos fechado y más presente en la música que es el contacto entre las zonas de la cultura "alta" y la "baja".

Entre fines de la década de 1960 y 1970 aparecieron las primeras manifestaciones de lo que se conoció como rock progresivo. Como todas las denominaciones, abarca elementos heterogéneos, que van desde la psicodelia abstracta de grupos como Soft Machine o Gong a grandilocuencias a puro sintetizador como las de Yes o Emerson, Lake and Palmer. Se trató de tomar una música más o menos salvaje como fue el rock en sus inicios e incorporarle elementos provenientes de otras tradi-



ILUSTRACIONES: GUILLERMO PINTOS

En el análisis de Adorno sobre el jazz se hace hincapié en la forma como el modo en que se transmite la ideología y la música termina por doblegarse ante las exigencias de la industria cultural, la gran bestia negra del teórico alemán. El uso de la síncopa sería la manera de transmitir la repetición de una determinada estructura social y de inculcar la renuncia a cualquier forma de rebeldía en sus oyentes. El jazz sería una forma antagónica del progreso.

ciones, sobre todo de la música clásica, pero también de diversos folklores y hasta del jazz. La influencia de esta ideología progresiva se extendió más allá de las fronteras de rock. Se puede ver su marca en producciones de grupos de raíz folklórica como Los Jaivas o ese intento de “elear” la música andina interpretando a Bach con quena, como en las propuestas de Raúl Mercado o de Uña Ramos. La concepción de progreso es que esos géneros que parecían haber llegado a un determinado límite o cuyo eje no era la variación, recibieran una inyección revitalizadora originadas en otras tradiciones musicales. Cuando Keith

Emerson presenta un Concierto para piano y orquesta que le debe casi todo a Rachmaninoff y casi nada a la tradición rockera, revela uno de los riesgos de esta alianza entre tradiciones, que una acabe por devorarse a la otra. Y ese fue un punto de llegada para muchos de los que intentaron estas formas de fusión, que debieron abandonar para retornar a las fuentes.

Hay otras formas en las que se propone la idea de progreso y están vinculadas a los avances tecnológicos, tanto en la forma de producción de música como en su manera de registrarla.

En una entrevista, el pianista y compositor

La influencia de la ideología progresiva se extendió más allá de las fronteras de rock. Se puede ver su marca en producciones de grupos de raíz folklórica como los Jaivas o ese intento de “elear” la música andina interpretando a Bach con quena, como en las propuestas de Raúl Mercado o de Uña Ramos.

Manolo Juárez sostenía que: “Los músicos disponemos de los instrumentos tradicionales con un tratamiento electrónico, como es el caso de la guitarra eléctrica o los electrónicos en sí como los sintetizadores”. Con la incorporación de estos “nuevos” instrumentos, evidentemente se ha ampliado la paleta de sonoridades posibles. No parece tan evidente que eso haya significado un progreso. Los sintetizadores reemplazan muchas veces las grandes orquestas pero sin resultados demasiado diferentes. Aunque se podría rescatar los notables trabajos con teclados electrónicos de Joe Zawinul, en Weather Report y en sus grabaciones solistas, sus últimos trabajos revelan un estancamiento de ese camino de diversificación sonora. Hay efectivamente una incorporación de perspectivas estéticas nuevas es en la guitarra eléctrica que ha traído nuevas formas de tocar y sonidos no escuchados hasta su aparición. Y es un instrumento que sigue siendo indagado por sus intérpretes.

Donde se vienen produciendo variaciones importantes es en el campo de las grabaciones. Dado que una parte importante de la música se difunde a través de reproductores portátiles como el mp3 o el i-pod se requiere la generación de un sonido que compita con el ruido ambiente de calles y medios de transporte. Eso requiere técnicas diferentes de ecualización, con una presencia más en primer plano de la percusión. Se hace en nuevos registros y también en la remasterización de viejas grabaciones. Por ahora esos cambios, del mismo modo que los nuevos micrófonos que son llevados como un aditamento pegado a los cantantes no modifica las modulaciones de la voz, no parecen ir más allá de lo puramente tecnológico, como sucede en otros ámbitos. Son parte de una industria en proceso de permanente innovación y de incansable competencia por el mercado que trata de diferenciar su oferta sin afectar el ámbito de lo artístico.

En este estado de cosas, aunque no siempre resulte pertinente hablar progreso y pese a muchas visiones apocalípticas, la música (o los músicos, para decirlo de manera menos abstracta) vienen encontrando caminos para no estancarse y para que la canción no sea siempre la misma.

Predicador de la autogestión y enemigo de la nostalgia, después de cuatro años de silencio el músico brasileño viene de girar con un disco de canciones de su autoría. Con sello propio y a contracorriente de las leyes del mercado, volvió a confirmar lo que siempre fue: una máquina de hacer canciones.

Por Juan Trasmonte

El chico de cabellos *encaracolados* era una promesa de las divisiones infantiles del Centro Sportivo Alagoano, el principal club de fútbol del estado de Alagoas, en el nordeste brasileño. Mediocampista con panorama y toque sutil, era observado de cerca por los dirigentes del equipo conocido como *Azulão*. Pero así como correr atrás de la pelota significa para el fervor infantil devorarse el mundo, Djavan también solía correr hasta la casa de un compañero de escuela cuyo padre tenía “todos los discos del mundo” y, por si fuera poco, un equipo de audio cuadrafónico, verdadera rareza en una ciudad del interior a fines de la década del cincuenta. Todavía no lo sabía, pero el futbolista iba a perder por goleada con el artista que habitaba en él.

Primero fue el cantante. Tarareaba todo lo que escuchaba y cuando la canción estaba memorizada, se quedaba con su propia versión. La casa era humilde, alcanzó para la guitarra, pero no para el profesor. Las revistas de formato pequeño que traían letras de canciones populares y acordes básicos fueron la segunda academia (la primera había sido aquella audición de una enorme acuarela rítmica en la casa de su amigo).

A los 18 años el fútbol ya era apenas una excusa para encontrarse con los amigos y la música la tímida fuente de los primeros ingresos. Cantando en los bailes de la ciudad descubrió que su voz necesitaba palabras propias y poco después, como tantos nordestinos, emprendió el viaje a Río de Janeiro. No podía fallar una ciudad cuyo mayor símbolo tiene los brazos abiertos.

En Río consiguió trabajo como cantante de clubes nocturnos, un recurso que no estaba nada mal para un joven de veinticuatro años. El fútbol apareció de nuevo, esta vez como paradoja. La primera gran mano se la

tendió el relator deportivo Edson Mauro, un coterráneo que alguna vez había desandado el mismo sendero. A través de él conoció a João Mello, productor fonográfico del sello Som Livre, que la red Globo había fundado básicamente para poder editar las popularísimas bandas sonoras de sus telenovelas. Así, Djavan comienza a multiplicar su voz en todas las repetidoras de la poderosa cadena de televisión, cantando clásicos de otros autores que enmarcaban escenas de pasión.

Más familiarizado con los estudios, aprovechó los momentos libres para componer. En rigor, ya tenía los bolsillos llenos de canciones propias cuando el tema **Fato consumado**, consagrado en uno de los clásicos festivales televisivos de entonces, le abrió las puertas para grabar su primer disco. Y lo hizo con la venia de Aloysio de Oliveira, nada menos, el hombre que había producido las bandas sonoras de los films de Disney con Carmen Miranda; el mismo que había sido responsable de la edición del primer disco de João Gilberto; el que había fundado el sello Elenco por donde pasaron las más rutilantes figuras de la bossa nova; el que había compuesto junto a Jobim las canciones **Só tinha de ser com você** y **Dindi**, entre otras. Ese fue el hombre que también vio la palabra futuro estampada en la frente de Djavan.

Matices de la composición

Más de treinta y cinco años y veintitrés discos después Djavan estuvo en enero en Buenos Aires para presentar **Rua dos amores**, su última obra. Sin pertenecer a ningún movimiento, sin atarse a ninguna corriente, sigue siendo un artista indómito y uno de los más originales compositores de Brasil.

Como dice su bellísima canción **Açaí** “la pasión es puro afán”, de modo que en la conversación el presente está mucho más

presente que la historia.

-Sos el autor de todos los temas de *Rua dos amores*, pero también el arreglador y productor. ¿Existe ahí un deseo de reflejar la obra exactamente como fue concebida?

-Eso es recurrente en mí. No es nuevo. Yo compongo, canto, toco, hago los arreglos, produzco. Esa es la manera que yo encontré de mostrar mis ideas musicales de manera íntegra, completa.

-Pasaron más de cuatro años desde *Matizes*, tu último disco autoral. En el medio hiciste *Aria*, tu primer disco con repertorio de otros artistas ¿Cómo fue ese tiempo? ¿Continuaste componiendo?

-El disco *Aria* era un proyecto antiguo que tenía en la cabeza, un proyecto en el que yo pudiera reeditar el inicio de mi carrera, cuando yo era *crooner* en las boites y cantaba solamente temas de otros autores. Entonces para hacer ese disco yo tuve que dejar de componer. Porque el impulso de componer me llevaba a hacer una canción, después otra y otra y cuando me quería acordar ya tenía un disco listo. Entonces el método fue dejar de componer. Y fue bueno, porque yo estuve distanciado del acto de la composición. Entonces no hice una canción desde *Matizes* hasta el año pasado, cuando hice *Vive* para el disco *Oásis* de María Bethânia, y que después terminé grabándola yo también para *Rua dos Amores*.

-Ese tiempo sin escribir, escuchando canciones de otros ¿alimentó de algún modo tu trabajo autoral?

-Puede ser. En realidad fueron reaudiciones porque yo conozco el cancionero brasileño desde Villa-Lobos hasta los músicos actuales, pero tal vez volver a escucharlos haya servido también como una actualización para mí y me haya influenciado. Es posible.

Un hombre en armonía



Un hombre en armonía



En este nuevo disco, el brasileño es intérprete, autor, compositor, ejecutante, arreglista y productor. Esa es la manera que encontró para mostrar sus ideas musicales de manera íntegra y completa.

-Otro dato interesante de Rúa dos Amores es que reuniste a tu banda después de quince años: Torcuato Mariano, Paulo Calasans, Carlos Bala. Hoy son todos músicos muy prestigiosos ¿Cómo fue ese reencuentro?

-Fue una convergencia de deseos. Yo sentí muchas *saudades* de ellos en este período. Un día escuché por casualidad en la radio una canción de aquellos tiempos y sentí una gran nostalgia y el deseo de convocarlos. Entonces los invité para grabar este disco y hacer la gira de presentación. Y todos ellos me dijeron que también estaban con *saudades*. Entonces nos reunimos y la pasamos muy bien en la grabación y ahora en el escenario, para mostrarle este disco a todo el mundo. La reunión nos encontró con más experiencia, más capacitados, todos evolucionamos. Cada uno fue una gran contribución al conjunto. Y fue un trabajo realizado con mucha alegría.

Por las calles del amor

-El amor como asunto atraviesa todo el disco. Pero el abordaje tiene diferentes formas.

-En realidad yo uso la cuestión del amor como un eslabón para hablar de sensaciones. El amor en la juventud, en la adolescencia, el amor platónico, el de la madurez... Hablo de la inseguridad en el amor, de la incompatibilidad intelectual o de caracteres. Hay una canción que habla del encuentro con mi mujer (**Quinze anos**), otra que habla de un período de mi adolescencia. Entonces es el amor ligando diferentes sensaciones. Hay una excepción, que es una canción que habla de política, de un tema muy actual (*N. de r.*: La canción se llama **Pode esquecer**, expresión traducible como **Olvidate** y que se

refiere al llamado *mensalão*, resonante proceso judicial que involucró a políticos de alto rango del gobierno de Lula. En un fragmento Djavan dice: "Si alguien tuviera que arbitrar, sólo podrá contar con el delirio de un cantor. Lo que pasó, pasó. Prescribió").

-¿Qué música escuchabas en tu infancia en Alagoas?

-Mi infancia estuvo poblada por la diversidad. Yo siempre destaco en mi formación esta diversidad. Yo quería saber cómo se hacía la salsa, el bolero, el vals, el tango, el samba, la música del nordeste de Brasil, la música africana, el flamenco, la música negra de Estados Unidos, el jazz. Entonces la diversidad siempre fue mi gran interés. Desde muy chico trataba de escuchar todo eso. Yo acostumbro decir que los extremos de mis influencias son Luiz Gonzaga, que es el gran baluarte de la música nordestina de Brasil, y los Beatles. En ese espectro yo transito por todos los otros géneros. La música que yo hago proviene de ahí, de la particularidad de cada género, de cada ritmo.

-Es curioso porque mientras los Beatles buscaban el acorde perfecto, la bossa nova buscaba la disonancia.


-Exactamente. Esa diferenciación también está en mi música. La diferencia mía con los bossanovistas es que yo me interesé por la bossa nova, pero también por la postura del acorde perfecto. Los Beatles le enseñaron al mundo a usar el acorde perfecto con elegancia, al contrario de la gente de la bossa nova, que creía que el acorde perfecto era algo menor. Yo siempre estuve encantado por el acorde perfecto y también por la disonancia y hasta hoy uso los dos en mi música.

La base de la composición

-Los músicos con los que uno habla, al expresar su admiración por tu obra siempre

► En Rúa dos amores, utiliza la cuestión del amor en sus distintos matices para hablar de sensaciones.





En 2004 creó Luanda, su propio sello discográfico, para escapar de lo previsible y porque quería completar un circuito que ya comprendía un estudio de grabación, una editorial, una productora y una oficina con personal a cargo.

Un hombre en armonía

No es muy afecto a revisar su pasado ni a buscarlo como una referencia. Cree que escuchar un disco viejo es perder el tiempo y que no tiene nada para aprender allí. Prefiere pensar en el futuro, en lo experimental, en lo que está por descubrir.

destacan especialmente las armonías. ¿Cuál es el secreto?

-Yo siempre tuve un apego, un interés muy grande por la armonía. Es la base de la composición. Es la base de la música. Si tomás una melodía y hacés dos armonías diferentes, vas a tener dos canciones diferentes. Porque la armonía conduce, determina el destino de la melodía. Yo aprendí a tocar en mi casa, nadie me enseñó, entonces inventé muchos acordes o mejor dicho descubrí, porque nadie inventa nada. Como yo no tenía quien me enseñara, buscaba la manera de construir esos acordes en la guitarra. Hasta hoy lo hago. Supongamos que estoy con un momento melódico en el que necesito un acorde que no encuentro. Pongamos que no existe ese acorde. Bueno, yo lo construyo de acuerdo con la necesidad melódica hasta alcanzar lo que mi oído exige. Entonces también mis armonías son muy personales porque yo trato de hacerlas en relación con mis necesidades musicales. Muchos compositores hacen eso. Si no encuentro lo que necesito, lo invento.

-Vos tenés tu propio sello, estás acostumbrado a lidiar con la industria discográfica. ¿Cómo es mantener una discográfica en estos tiempos tan vertiginosos para el negocio?

-Yo creé mi sello, Luanda, en 2004 y la prensa me criticó porque decían que yo estaba abriendo un sello en una industria que estaba quebrando. Pero lo hice por dos razones. Primero porque quería zambullirme en ese mundo. Yo huyo todo el tiempo de la previsibilidad. Me encanta hacer lo que nunca hice, me instiga aquello que me expone al error. Y también lo hice porque quería administrar mi propia vida. Ya tenía un estudio, una editorial, una productora y una oficina trabajando para que todo eso funcionara. Me faltaba el sello para ser amo y señor de mi vida. Porque el objetivo siempre fue mostrar mi arte de manera íntegra. Algunos discos los distribuyo de manera independiente, para este último hice un acuerdo con una multinacional. Pero yo les entregué el disco terminado y ellos se encargan de la distribución, que en un país de las dimensio-

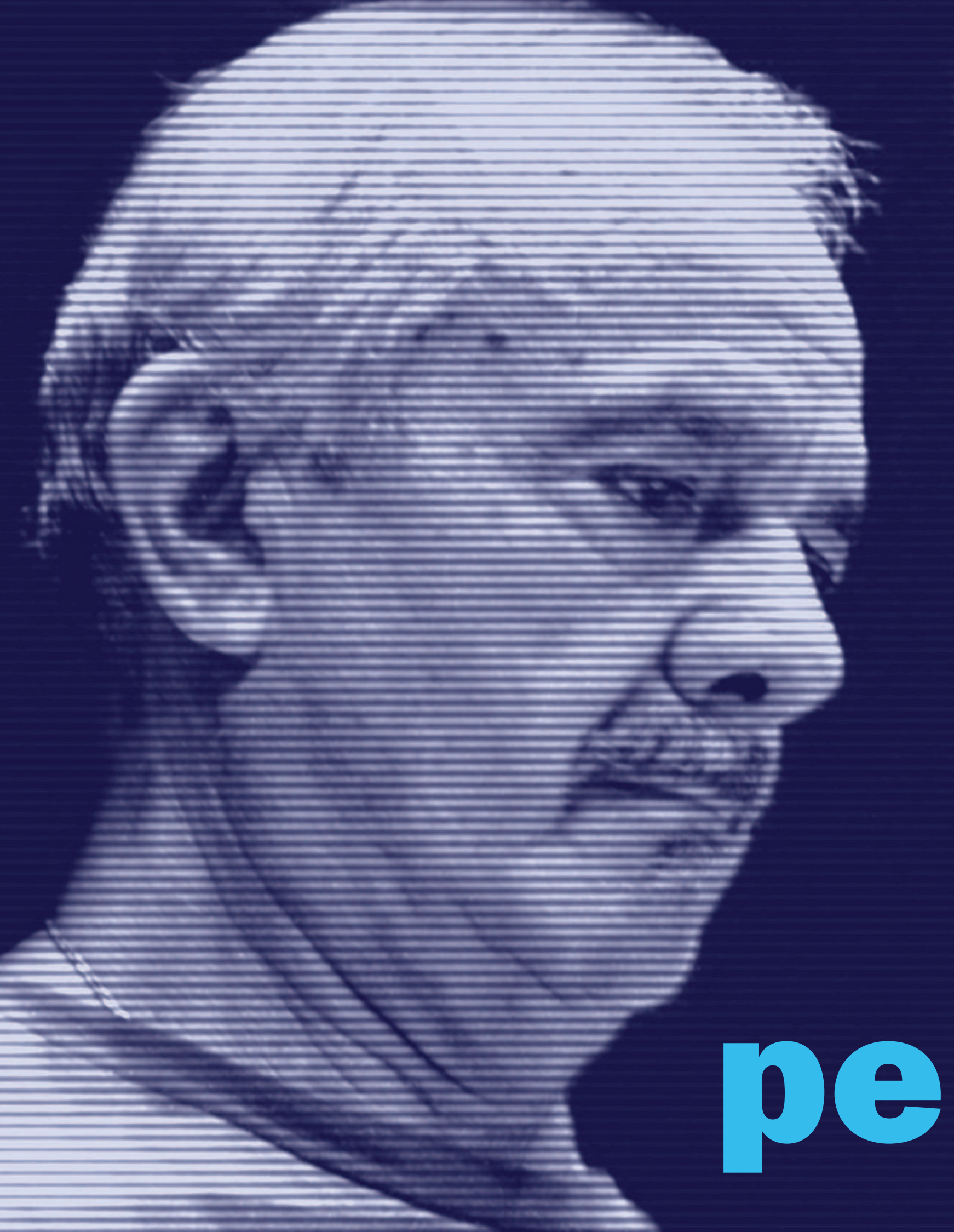


nes de Brasil es un asunto complejo.

-Son más de veinte discos, más de treinta y cinco años de carrera. ¿Sos de hacer balances? ¿Qué pasa cuando mirás para atrás?

-No tengo mucho interés por mi pasado. No digo que sea una virtud, hasta podría ser un defecto, pero quiero revelarte exactamente quién soy. Lo que hice, lo pasé, está allá, pertenece a mi historia. No voy a buscarlo como una referencia. No escucho mis discos anteriores. Solamente cuando voy en el auto y ponen alguna canción mía en la radio me quedo escuchándola. Pero si estoy en casa, creo que ponerme a escuchar un disco viejo sería perder el tiempo. No tengo nada que aprender ahí. Sí escucho a otros autores, pero mi pasado ya lo sé. Mientras comienza esta gira, ya estoy imaginando qué es lo próximo que deseo hacer. Siempre estoy pensando en el futuro, en lo que puede venir, en lo que puedo descubrir, en lo que la vida me puede ofrecer. Yo soy un apasionado por la novedad, quiero ver cosas nuevas, sorprenderme.

▲ A los 18, las canciones fueron la excusa para sus primeros ingresos. Eso lo decidió a abandonar una promisoría carrera como futbolista.



pe

EN FOCO // Piazzolla, de la orquesta típica a la revolución permanente

En sus inicios, Astor Piazzolla estuvo en el corazón mismo de la orquesta típica: fue un protagonista esencial de la década de oro del tango, respaldado y convocado por los grandes directores. Desde 1955, ya con el tango en crisis, inició un viaje sin retorno hacia formatos, territorios y sonidos inexplorados, eligiendo a notables ejecutantes para acompañarlo. Su legado. Guía de discos.

Por Diego Fischerman

EL

rseguidor

Alcanzaría con una escena. Con un momento de su carrera. Curiosamente, no sería ninguno de los que él hubiera elegido. Ni la epifanía en que una vieja maestra francesa le recomendará dedicarse al tango, ni las notas de Bach –o de Gershwin, otro vértice de su genealogía– tocadas en su bandoneón ante los hombres del tango, cuando muy joven buscaba trabajo en alguna orquesta, ni el premio en un concurso local, convertido por la leyenda en una famosa contienda internacional, ni el supuesto escándalo del estreno de la obra galardonada, sucedido en rigor en una noche sin brillo, fuera de los teatros centrales, en el auditorio de la Facultad de Derecho, en la ciudad de Buenos Aires.

Para capturar la profunda originalidad de Astor Piazzolla, como músico pero, también, como personaje en un mundo en el que siempre resultó un poco extranjero, bastaría con mirar a ese autor y arreglador que, apenas con treinta años, ocupaba, para el tango, uno de los lugares más prestigiosos que pudieran imaginarse. Un lugar, además, absolutamente inédito para el género. El 3 de mayo de 1951 murió Homero Manzi. Aníbal Troilo, quien había compuesto con él algunas de las piezas centrales del repertorio –**Sur, Che bandoneón y Romance de barrio**, entre ellas– le dedicó una obra magistral: **Responso**. No era un tango cualquiera. Era el que uno de los pilares del género, tal vez el único con tal grado de consenso –en un universo mucho más fragmentado y atravesado por odios y rivalidades entre fans de una orquesta y otra que lo que cuenta la mitología– le dedicaba a su poeta canónico. Y Troilo le encargó la orquestación a Piazzolla.

El disco se publicó ese mismo año en el sello TK, una marca independiente que también editó los primeros trabajos de Los Fronterizos y grabaciones de Ariel Ramírez, Hugo Díaz y de la orquesta de Horacio Salgán, y con la que Troilo había iniciado su re-

El perseguidor



lación comercial el año anterior. El complemento (eran discos de 78 rpm con un tema de cada lado) fue **Discepolín**, otro homenaje pero, justamente, con Manzi como coautor, y con la voz de Raúl Berón. No es el único dato. Su primer disco para ese sello, TK 5001, había incluido como tema central **Para lucirse**, de Piazzolla (con **Che bandoneón** como complemento), y el tercero, ya de 1951, tenía a **Prepárense**, también del marplatense, como pieza central (el otro tema era **El patio de la morocha**).

La pregunta obvia sigue, en gran medida, sin respuesta. Si es cierto el enfrentamiento

que *El Tango*, entendido como entidad homogénea, mantuvo con Piazzolla, ¿quién fue entonces ese bandoneonista llegado de Mar del Plata, sin experiencia alguna, que a los 21 años ingresó en la orquesta más respetada por todos? ¿Quién fue el que a los 22 se convirtió en el arreglador estrella de Troilo? ¿Quién el que a los 24 dirigió la orquesta de Francisco Fiorentino, grabando doce discos para el sello Odeón en poco más de un año y, entre 1946 y comienzos de 1948, condujo su propia orquesta y publicó dieciséis discos más con esa misma casa editora? Y, sobre todo, ¿quién fue ese que, a los 29, sin tocar

en ninguna orquesta ajena y habiendo ya disuelto la propia, escribía piezas para que Troilo, Fresedo, Francini-Pontier y Basso se las grabaran y al que, en 1951, le pedían que orquestara nada menos que el *Réquiem* de Troilo a Manzi?

La primera falsedad, ya se ha dicho, es esa supuesta unidad del tango. El público de D'Arienzo y de un cantante como Alberto Echagüe no era el mismo que el de Fresedo y un vocalista casi lírico como Oscar Serpa; el que seguía a Pugliese –canonizado en el siglo XXI, pero muy lejos de ese consenso en los años cuarenta de la centuria anterior– no



Para capturar la profunda originalidad de Astor Piazzolla, como músico pero, también, como personaje en un mundo en el que siempre resultó un poco extranjero, bastaría con mirar a ese autor y arreglador que, apenas con treinta años, ocupaba, para el tango, uno de los lugares más prestigiosos que pudieran imaginarse. Un lugar, además, absolutamente inédito para el género.

▲ La típica de Piazzolla. Entre 1946 y 1948 Astor (que aparece detrás de los micrófonos) condujo su propia orquesta, con la que se presentó en radios, cafés y clubes.
(FOTO TANGOVIA BUENOS AIRES)

era el mismo que el que buscaba bailar con Tanturi. Y, es claro, el que encontraba un bienvenido aire fresco en las composiciones y el estilo orquestal de Astor Piazzolla, no podía estar compuesto por las mismas personas que seguían a Héctor Varela. Es decir que, de un lado, lo que había estaba lejos de parecerse al muro sin grietas que algunos viejos cantantes y unos pocos directores de orquestas muy conservadoras pretendían representar en su totalidad. Y del otro estaba un compositor, orquestador e instrumentista al que todos los documentos señalan como uno de los más respetados por los mejores y más prestigiosos músicos del género.

Hay una biografía que se cierra con la escena de la partida de Piazzolla a París. Allí deja atrás su iniciación con Troilo, su propia orquesta –y algunos tangos extraordinarios como **El desbande**, **Se armó** y **Villeguita**– y

ese notable período entre 1950 y 1953 en que compuso para Troilo, Francini-Pontier, Fresedo y Basso, algunas piezas magistrales como **Para lucirse**, **Prepárense**, **Triunfal** y **Lo que vendrá**. Si todo terminara allí, ya se trataría de una de las grandes historias del tango. Pero, en ese momento, comienza otra vida. Sus raíces musicales pueden, sin duda, rastrearse en la anterior. Pero hay dos –o tal vez tres– gestos que en general pasan desapercibidos y que son, en realidad, los que corporizan la mayor ruptura con el género que, como en el poema de Borges, acabó queriéndolo más que por el amor, por el espanto.

En su aprendizaje parisino, donde la escucha del *cool jazz* (el jazz elegante y arreglado de Gerry Mulligan u Oscar Pettiford), y la confianza y el impulso del editor discográfico Charles Delaunay, acabaron siendo más significativos que las diez lecciones que le tomó a Nadia Boulanger convencerlo de que debía regresar al lugar de donde había partido. Y es que Piazzolla volvió pero no exactamente al mismo punto. Sus grabaciones de 1955 para Vogue (el sello de Delauney), Barclay y Festival, realizadas en París junto a las cuerdas de la Opera de París y con Lalo Schifrin y, luego, Martial Solal en el piano, introducen dos novedades que para él serían definitivas: el bandoneón solista, en función concertante, y el abandono de la conformación instrumental



▲ Retrato de época.
(FOTO TANGOVIA BUENOS AIRES)

El perseguidor

de la orquesta de tango (bandoneones, violines, piano, contrabajo y, eventualmente, siguiendo el modelo patentado por Troilo, viola y cello). Y, tal vez como consecuencia de la primera, algo que cambiaría para siempre muchas más cosas que las que aparentemente implicaba: Piazzolla volvería a Buenos Aires tocando de pie.

A partir de 1955, él no volvería a escribir para orquestas de tango –aunque sí haría, o consentiría, arreglos de las piezas concebidas para otras conformaciones instrumentales–. Y a partir de ese momento, el bandoneón no sólo sería solista sino una clase particular de solista, mucho más cercano, en su gestualidad y en el propio fraseo, a la angularidad y la excitación del solo de jazz que a las antiguas “variaciones” del tango. La música de Piazzolla estaría, a partir de ese momento, tan escrita como antes (con excepción de algunos solos de guitarra eléctrica, en el octeto que fundó ese mismo año, y algunos pasajes de piano, en las últimas encarnaciones del quinteto que vería la luz cinco años después) pero sonaría siempre improvisada.

Piazzolla había logrado capturar en la escritura (y en ensayos de una inusitada exigencia perfeccionista) una fluidez y una electricidad absolutamente nueva. El Octeto Buenos Aires, con el que realiza sus primeras grabaciones después del regreso, en 1956 y 1957, repite la fórmula del par de bandoneones,



A partir de 1955, el bandoneón no sólo sería solista sino una clase particular de solista, mucho más cercano, en su gestualidad y en el propio fraseo, a la angularidad y la excitación del solo de jazz que a las antiguas “variaciones” del tango. La música de Piazzolla estaría, a partir de ese momento, tan escrita como antes pero sonaría siempre improvisada.

▲ En 1963 actuó en el programa de televisión “La hora internacional” que se emitió por Canal 13. (FOTO ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN)

Piazzolla y después

Lejos de marcar un corte definitivo, la muerte del bandoneonista en 1992 inició un capítulo que sigue abierto e inconcluso: el sonido post-Piazzolla. Mientras su música crecía exponencialmente entre tributos y evocaciones, el interrogante sobre cómo continuar con su obra –y si tenía sentido hacerlo– se instaló con más debates que certezas durante los años 90. ¿Volver deliberadamente sobre sus arreglos, intentar seguir ese camino sin imitarlo, hacer algo propio? Por aquellos años, al bandoneonista y polemista Rodolfo Mederos le gustaba repetir que el efecto de Piazzolla en los nuevos músicos de tango es el de una luz que más que iluminar, enceguece.

Pero la catarata de evocaciones provino tanto desde el tango como desde otras músicas. Desde el universo clásico, el cellista Yo Yo Ma juntó a varios de los ex integrantes de sus conjuntos para el disco **Reunión**, tal vez uno de los más inspirados trabajos sobre Piazzolla sin Piazzolla. En sentido inverso, el violinista Gidon Kremer intentó hacer lo mismo con su **Homenaje a Piazzolla**, pero la experiencia resultó a todas luces fallida. Hubo un momento histórico en que su música parecía un faro para el tributo permanente, sin escalas entre el vibrafonista Gary Burton, con quien Astor había trabajado en el disco **The New Tango**, a piezas interpretadas por orquestas sinfónicas, ya sin la plasticidad ni el brillo original. Al mismo tiempo, para las nuevas generaciones de músicos de tango, su figura se afirmó como una suerte de imán en los años 90. Grupos como La Camerata Porteña y La Camorra eran apenas la punta del iceberg del sentimiento piazzolliano que imperaba en todos los músicos que se acercaban al tango. El único sinónimo del tango parecía ser él. Por suerte, en los últimos tiempos el panorama se revirtió, primero a través de una mirada revisionista que puso la lupa en la obra de compositores anteriores y contemporáneos a Astor, y después con la creación de un repertorio propio.

A. C.

que ya había probado en un par de registros de 1950 y en su obra orquestal Buenos Aires (tres movimientos sinfónicos), que había ganado el Concurso “Fabien Sevitzky”, organizado por Radio del Estado en 1953. Y también repite al bandoneonista, Leopoldo Federico.

“Cuando no sé si algo se puede tocar en el bandoneón. Se lo paso a él”, contaba Piazzolla. “Si él no lo puede tocar, quiere decir que no se puede”. Federico, muchos años después, devolvería gentilezas. “Yo creo que la oposición de algunos músicos al estilo de Piazzolla tenía que ver con cuestiones labo-

Abajo y en la otra página: Su importancia, reflejada en las revistas de tango de las décadas de 1940 y 1950. (FOTOS TANGO VÍA BUENOS AIRES)



rales”, reflexionaba. “Si su estilo tenía éxito, ellos se quedaban sin trabajo, porque no podían ni tocar eso y ni siquiera leer lo que Piazzolla escribía”. Había, en el hecho de ser llamados por él, una distinción y un honor al que varios de los grandes instrumentistas de la época no dejaron de ser sensibles. Sólo tocaban con Piazzolla los mejores y en esa lista estuvieron bandoneonistas como Federico, Roberto Di Filippo y Abelardo Alfonsín, pianistas como Atilio Stampone y, más adelante, Jaime Gosis, Osvaldo Manzi y Dante Amicarelli y violinistas como Elvino Vardaro, Enrique Mario Francini y Szysmia Bajour, a quienes se agregarían, durante la larga trayectoria de sus quintetos, Antonio Agri y Fernando Suárez Paz.

Por lo demás, el octeto del '55 era absolutamente novedoso: a los dos bandoneones, los dos violines (Francini y Baralis), el piano (Stampone) y el contrabajo (Hamlet Greco y luego Juan Vasallo), agregaba un cello (José Bragato) y un instrumento con un pedigree totalmente extraño: la guitarra eléctrica, tocada por un joven asiduo del Bop Club de Buenos Aires, Horacio Malvicino. Desde un cierto punto de vista, se trataba de la reducción de una orquesta de tango a *la Troilo* (violines, bandoneones, piano, cello y contrabajo) con el agregado de un instrumento llegado desde el jazz. Pero el sentido –y el sonido– no era ese y, en su efervescencia y en la individualidad y virtuosismo de cada una de las partes instrumentales, se asemejaba más que a cualquier grupo de tango preexistente, al sexteto de Oscar Pettiford –un grupo editado precisamente por Vogue y en 1954, mientras Piazzolla estaba en París– donde al saxo de Al Cohn, el trombón de Kai Winding, el piano de Henri Renaud y la batería de Max Roach, se agregaban la guitarra eléctrica de Tal Farlow y el violoncello de su director.

Las otras grabaciones realizadas en esos años volvieron al modelo probado en París: cuerdas junto a bandoneón y piano solistas. Pero la música, partiendo de la base cimentada en esos registros (y en temas como **Marrón y azul** y **Nonino**) se dispararía hacia un territorio nunca antes explorado por las mú-

Un gesto de ruptura: Piazzolla toca el bandoneón de pie, durante un concierto para la televisión, acompañado por el contrabajista Kicho Díaz, el guitarrista Oscar López Ruiz y el violinista Antonio Agri. (FOTO ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN)



sicas de tradición popular. En temas como **Melancólico Buenos Aires** (los solos de Piazzolla y de Vardaro, en el violín solista, sientan nuevos precedentes en la materia) y **Tres minutos con la realidad**

(nuevamente el bandoneón, en una parte de virtuosismo extremo, y, sobre todo, Jaime Gosis, en la bartokiana intervención escrita por Piazzolla a la exacta medida de sus impactantes posibilidades técnicas) se fija un nuevo parámetro.

Y, de paso, aparece allí otra novedad para el ambiente del tango: un repertorio en el que los temas propios ocupaban una porción sumamente significativa que, a partir de 1960, acabaría siendo casi excluyente. El próximo

paso sería la conquista de la que terminaría siendo la formación clásica de Piazzolla –y, de manera impensada, una de las formaciones clásicas del tango–, ese quinteto que inauguraría en 1960 y cuyo primeros discos –el EP de cuatro temas con la música para el film **Quinto Año Nacional**, todavía inédito en compacto, y el larga duración



FUENTE: ARCHIVO FAMILIAR

De izquierda a derecha: con Jobim, Buarque y Caetano; junto a Amelita Baltar en 1970 en camarines del local Re Fa Si; con su familia; en vivo junto a Horacio Ferrer.

Música de colección

Durante los últimos años, la crisis de la industria discográfica provocó la fusión de los grandes sellos y eso a su vez generó un fenómeno impensado: valiosos catálogos que estaban dispersos en diferentes compañías salieron reunidos en colecciones de discos. En este sentido, el caso de Piazzolla es paradigmático: hoy se puede tener una mirada más conceptual y abarcativa de sus cientos de grabaciones a través del lanzamiento reciente de series de compactos, que en algunos casos permanecían inéditos en este formato digital.

La colección **Astor Piazzolla: Edición Crítica** está integrada por 13 discos de Sony Music y pone en foco las grabaciones de Astor para RCA Victor y CBS Columbia entre 1961 y 1963 y entre 1969 y 1973, períodos de explosión creativa del



bandoneonista, que iba del quinteto al nuevo octeto y al noneto, y cuya música zigzagueaba entre la innovación más radical y la obra cancionística junto a las letras de Horacio Ferrer y la voz de



Amelita Baltar. La increíble década de 1960 para Astor también es revisitada en los volúmenes de la colección **Astor Piazzolla. Completo en Philips y Polydor**, que salió por Universal.

Volviendo más atrás en el tiempo, su etapa iniciática como músico y arreglador de la orquesta de Troilo en los años '40 forma parte de los primeros volúmenes de **Anibal Troilo y su Orquesta Típica** (Sony Music) y su trabajo posterior como arreglador a comienzos de los '50 se puede apreciar en **Anibal Troilo Archivo TK** (Euro Records), aunque los problemas de audio originales fueron insalvables en los primeros discos de esta serie.

En líneas generales, el núcleo de la vastísima obra de Piazzolla fue recuperado, se remasterizó en muchos casos y está disponible en las disquerías. Un gran aporte es la restauración



sonora de las fundamentales grabaciones de Astor con el Octeto Buenos Aires y el rescate de sus registros con la Orquesta de Cuerdas, que integran los dos volúmenes de **Astor Piazzolla 1956-1957 Completo**, y que, a su vez, componen la colección **Grandes del tango** (Lantower).

A. C.



Piazzolla interpreta a Piazzolla, publicado por RCA, donde aparece un nuevo arreglo de **Nonino** y, por primera vez, su famosa continuación, **Adiós Nonino**— muestran ya todos los rasgos distintivos de lo que sería la segunda vida de Piazzolla. Aquella que culminaría con el reconocimiento en los festivales de jazz de la década de 1980 y con una fama creciente, que estaría lejos de detenerse con su muerte, en 1992.

Pero para eso faltaría todavía un rito de pasaje, un aprendizaje y, como en la estación parisina, una herida. Si allí había sido Boulanger la que había echado por la borda el sueño de Piazzolla de convertirse en un Gershwin porteño, citando al tango, reelaborándolo, estilizándolo pero sin tener que involucrar su cuerpo nunca más en ese mundo, en Nueva York, entre 1958 y 1959, cuando el bandoneonista fantaseó con deslumbrar a los estadounidenses y venderles jazz en el mismo centro de la Gran Manzana, fue el propio mercado el que lo ubicó como arreglador de Fernando Lamas, José Duval, las Di Mara Sisters y el Trío Los Bandidos. Pero, también, el que lo llevó a un acto de contención en su escritura que resultaría determinante.

En Nueva York, Piazzolla no era una estrella. No había posibilidad de juntar grandes orquestas y, con un repertorio y una instrumentación, incluyendo percusión latina, de los que el bandoneonista más adelante renegaría, se vio obligado a extremar la imaginación explotando un mínimo de instrumentos que abarcaran un máximo de posibilidades. Así nació el primer quinteto: vibráfono, bandoneón, guitarra eléctrica y piano (cuatro instrumentos capaces de funcionar tanto como solistas como acompañantes) y bajo. Tal vez

Había, en el hecho de ser convocados por Piazzolla, una distinción y un honor al que varios de los grandes instrumentistas de la época no dejaron de ser sensibles. Sólo tocaban con Piazzolla los mejores.

como opinión velada, los percusionistas (Willie Rodríguez y Johnny Pacheco, sexto y séptimo integrante del grupo) ni siquiera eran incluidos en el nombre Astor Piazzolla (sic) & his Quintet.

Pero el hecho es que, ya en Buenos Aires, con una cierta sensación de fracaso a cuestas—que disimuló en una serie de especiales televisivos para Canal 9, bautizados **Welcome Mr. Piazzolla**—, los ecos de la noticia, recibida allí, de la muerte de su padre, Nonino, y con el que sería su tema más famoso—**Adiós Nonino**— en la valija, insistió con la fórmula mágica. El vibráfono trocó por violín y, a la polifuncionalidad de tres de los instrumentos se agregaban, en dos de ellos, un fuerte sentido simbólico: la guitarra eléctrica era un eslabón con el mundo del jazz y con la idea de modernidad; el bandoneón conectaba directamente con Buenos Aires. Piazzolla extrañaba la posibilidad de usar más instrumentos, sentía al quinteto una posibilidad de encarnación demasiado pobre para su pensamiento y, cada vez que tuvo la oportunidad de ampliar al grupo lo hizo.

Su grupo preferido, y el que solía utilizar para proyectos más ambiciosos, era el octeto. Volvió a formar uno en 1963, agregando al quinteto flauta, violoncello y percusión y esa fue la base del grupo para el que compuso **María de Buenos Aires**, en 1968, sumando un segundo violín, viola y vibráfono. Y el



noneto de 1972/1973 rondó la misma idea: el quinteto de siempre más batería y las cuerdas necesarias para completar el cuarteto tradicional (segundo violín, viola y violoncello).

Hubo otras formaciones en la carrera de Piazzolla. Y también otras músicas. Todas, sin embargo, parecen estar contenidas en ese núcleo áureo comprendido entre 1960 y 1970 y en ese quinteto fundante que grabó las versiones primeras –y en muchos casos definitivas– de **Lunfardo, Milonga del ángel, Tango para una ciudad, Calambre, Muerte del ángel, Milonga del ángel, Romance del diablo, Caliente, Contemporáneo, Vanguardista y Verano porteño**. El octeto electrónico de 1976-1977, con órgano y piano eléctrico, sintetizador, flauta y saxo (inicialmente había estado el violín de Agri), batería y guitarra y bajo eléctricos, no era otra cosa que la versión de gira de los grupos de sesionistas con los que por esos años grabó en Italia, antes de recrear el quinteto, en 1979.

Y el sexteto final fue una adaptación de ese grupo, aunque forzada hasta cierto punto por las circunstancias. Piazzolla había sido objeto de una operación de by-pass y pensó que no podría afrontar la responsabilidad de ser el único bandoneonista en escena,



▲ Arriba a la izquierda, diálogo con el pianista de su sexteto, Gerardo Gandini.

(FOTO DE LAURA TENENBAUM)

Abajo a la izquierda, con los músicos de su sexteto, en un ensayo en 1989.

(FOTO DE LAURA TENENBAUM)

Aquí arriba, en el Teatro Colón el 11 de junio de 1983.

por que buscó un segundo (primero Julio Paine, reemplazado casi inmediatamente por Daniel Binelli) al que, en rigor, nunca terminó de aceptar. Más importante fue, tal vez, un cambio de color. En lugar del violín, el papel predominantemente melódico fue, en este grupo postrero, destinado al cello. Grupo oscuro y muchas veces imprevisible, con un pianista excéntrico, el compositor Gerardo Gandini, capaz de convertir los ruiditos nocturnos de **Buenos Aires Hora 0** en una evocación del mundo de Olivier Messiaen, el sexteto fue, simplemente, el grupo del adiós. El del responso que, esta vez, Piazzolla había escrito para sí mismo.



FUENTE: ARCHIVO FAMILIAR



Pasional: de su colaboración con Gerry Mulligan a la caza de tiburones, tuvo tiempo para deslumbrar a Peter Ustinov y Mina.

Adiós a Hereford



La partida del bajista e intérprete Frank Lampariello –concretada después de varios conciertos realizados durante el primer trimestre del año– selló la suerte de Hereford, emblemático cuarteto rock del Uruguay, tras 18 años de actividad.

Chirola Martino (guitarra y voz), Guzmán Mendaro (guitarra), Rodrigo Trobo (batería) y Lampariello conformaron esta banda que surgió al calor de la *generación del 95* uruguaya –en rigor de verdad, un nombre de fantasía impuesto para un certamen de rock organizado por una FM, un canal de TV y una radio–, que parió bandas como Trotsky Vengarán (en noviembre de 1994 apareció su primer CD, **Salud, dinero y dinero**), El Peyote Asesino (funk y metalera, surgida en diciembre de 1994), La Trampa (cuyo disco debut, **Toca y obliga**, fue editado en enero de 1995) Snake y La Vela Puerca, que debutó en un concierto callejero el 24 de diciembre de 1995.

El primer disco de Hereford, editado en octubre de 1996, fue **Cuatro estómagos**, tributo explícito a Los Estómagos, grupo post punk esencial de la escena uruguaya de los años 80. A éste le seguirían **El verdugo de tus sueños** (1999), **Documentado** (2000, en vivo), **Documentado electroacústico** (2002, en vivo), **La corona del Rey** (2003), **Ruido** (2006), **De cerca** (2008, en vivo) y **Manual de otro** (2010).

En los últimos dos años, Lampariello estuvo abocado simultáneamente al proyecto de su banda grunge Los hermanos Brother, para la cual convocó a músicos de Hereford y de Snake.

RITA INDIANA LA REINVENCION DEL MERENGUE DOMINICANO



Diva latina de más de 1.80, look andrógino, pelo corto y ropa salida de la vestuarista de las películas de Almodóvar, a comienzos de 2013 la dominicana Rita Indiana Hernández decidió aislarse de la música transitoriamente para abocarse de lleno a la literatura. En su retiro neoyorquino, las lecturas que la inspiran son **The Slave Ship**, de Marcus Rediker; **Musiconophilia**, de Oliver Sacks (el autor de **Awakenings**) y **Las vidas**, de Plutarco.

Nacida en Santo Domingo en 1977, había irrumpido en la literatura con dos novelas (**La estrategia de Chochueca** y **Papi**) y aunque se sigue considerando escritora, revolucionó la música de su tierra cuando emergió como cantante, dándole lustre al merengue de calle, con profusión de *spanglish* (o *dominicayork*, según quien la califique) y una estética surrealista. A fuerza de traicionar un género tradicional, impuso el electromerengue y el rap tropical y les incorporó el lenguaje marginal y coloquial de su país.

Al frente de su agrupación Rita Indiana y Los Misterios, fue considerada en 2011 como una de las cien latinas más influyentes por el diario El País de España en 2011. Entre otros motivos porque encontró su fortaleza en las temáticas de interés social y de diversidad sexual.

Entre los integrantes de la nueva generación merenguera de República Dominicana se encuentran el Rey Tullie (saxofonista surgido a fines del siglo pasado, de base académica y escuela jazzística), Julián Oro Duro (que rompió esquemas por imponerse con un sello muy personal), El Cata (que subió

considerablemente sus acciones cuando Shakira lo eligió para grabar **Ella es loca con su tíguere**) y **Omega** (con una carrera a medio camino por los desarreglos en su vida privada).

Ninguno de ellos alcanza la desfachatez creativa de Rita, que por ahora le dio paso a la palabra escrita. Para escucharla nuevamente habrá tiempo...

Todos los caminos

A cuatro años de la muerte de Mercedes Sosa, su canto y su historia musical son materia de evocación permanente, a través de reediciones, películas y homenajes que ponen en foco una obra que desde hace mucho tiempo ya es un clásico del continente, pero que además mantiene invicta su vigencia.

Su hijo Fabián Matus es uno de los grandes responsables de mantener vivo ese legado. A través de la Fundación Mercedes Sosa, viene desarrollando una serie de actividades, como la muestra itinerante Mercedes Sosa: un pueblo en mi voz, con fotos, afiches retratos, videos de su archivo personal y objetos, que se presentó el año pasado en Casa del Bicentenario, organizada junto a la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Además, se estrenó el documental La voz de Latinoamérica, una suerte de road movie dirigida por Rodrigo Vila y producida por Fabián, que reúne testimonios de Pablo Milanés, Chico Buarque, René Pérez (Calle 13), Isabel Parra (la hija de Violeta), Milton Nascimento, León Gieco, Charly García, Fito Páez, Teresa Parodi, Víctor Heredia, Abel Pintos y Julio Bocca.

Por otro lado, la reedición de su discografía completa a través del sello Universal, con el lanzamiento de 35 discos, es un elemento esencial para entender el desarrollo de su arte. Un arte que ya estaba inscripto en sus inicios con su disco La voz de la zafra (1962), tiempo antes del momento histórico en que Jorge Cafrune la presentó con grandes elogios en Cosquín, hasta llegar a sus dos álbumes Cantora en 2008, junto a grandes invitados, en lo que es prácticamente su testamento musical. Últimamente, también salieron grabaciones poco conocidas o que permanecían inéditas, como una serie de conciertos que dio en Brasil en 1980 y sus interpretaciones censuradas durante la última dictadura militar en el país. Su compromiso social es otra de las dimensiones artísticas que ha sido recordada, cuando el 11 de febrero de 2013 se celebraron los cincuenta años del manifiesto fundacional del Nuevo Cancionero en Mendoza. Allí se descubrió una placa y hubo un concierto de homenaje a la Negra, Oscar Matus, Tito Francia y Armando Tejada Gómez, protagonistas esenciales de aquel movimiento que planteaba que el folklore debía tener un compromiso testimonial y latinoamericanista.

Correo de lectores

A partir de su número 2, MARIMBA publicará una sección con la correspondencia de los lectores. Esperamos sus aportes en revista.marimba@cultura.gov.ar

Creo que la culpa de todo la tiene James Dean”, calcula Erwin Flores, al teléfono desde los Estados Unidos, donde vive desde comienzos de los años setenta. “De ahí salió todo, del rebelde sin causa original. Elvis Presley fue su versión musical, después de todo. Y nosotros con los Saicos fuimos eso mismo, rebeldes sin causa”.

“Lo que yo recuerdo es que producíamos un impacto tremendo en el público”, recuerda el baterista Francisco “Pancho” Guevara. “Cuando nosotros llegábamos a un teatro, las demás bandas estaban tocando música bonita, y el público estaba feliz, era una fiesta que se acababa cuando era nuestro turno. Las chicas se retraían, los jóvenes se sentaban, y todos miraban a esos fantasmas que habían aparecido... ¡que éramos nosotros!”, se le escucha reír al otro lado de la línea telefónica, desde Lima.

“El nuestro es un sueño por partes”, explica César “Papi” Castrillón, bajista y segunda voz de Los Saicos, y el tercer sobreviviente del grupo original, que editó apenas seis singles a mediados de la década del sesenta, conoció el éxito desde el comienzo y se terminó separando casi naturalmente, sin siquiera preocuparse por editar un larga duración que ayudase a mantener su memoria.

“Desde que empezamos con la música, uno siempre sueña con que lo que uno haga le guste a todo el mundo. Primero gustó en nuestro barrio, y mucho, y con eso nos alcanzó entonces. Pero recién ahora, tiempo después, está empezando a gustar realmente en todo el mundo”, asegura Papi desde su hogar en Virginia, Estados Unidos, resumiendo en una frase la increíble historia de un grupo que hizo historia y que también fue olvidado, incluso por sus propios integrantes. Pero cuyo legado musical, un sonido crudo y fuera de los moldes de la época, casi medio siglo después protagoniza uno de los más curiosos rescates de la música popular peruana.

Esta es la historia de Los Saicos, un grupo que—en un nuevo siglo musical acostumbrado a todo tipo de retornos—ha vuelto a reunirse sobre un escenario no en un acto de nostalgia, sino casi como una reparación histórica. Y que aún espera poder volver a tocar un show completo en Perú, para colgar de una vez por todas sus guitarras.

La historia del grupo responsable de ese repetitivo y contagioso “demoler, demoler, la estación del tren”, el enigmático y casi dadaísta estríbulo de **Demolición**, su tema más famoso,

Muchos críticos consideran su célebre “Demolición” como la primera canción punk del planeta. Tuvieron una fugaz carrera a mediados de los ‘60, se hundieron en el olvido y ahora, reverenciados por rockers y punks peruanos, vuelven por la gloria. Esta es la increíble historia de Los Saicos que, aún hoy, se está escribiendo.

que alcanzaría por sí solo para construir —y seguir reconstruyendo, casi cincuenta años más tarde— los cimientos de cualquier leyenda.

“Rock and roll por siempre”

Eso es lo que se puede leer en la placa conmemorativa que se encuentra en la esquina de las calles Mariscal Miller y Julio C. Tello, en el barrio limeño de Lince. “Siempre me gustó pensar en Lince como un Liverpool peruano”, asegura Erwin Flores, y no cuesta nada imaginarlo con una sonrisa del otro lado del teléfono. Hogar no sólo de Los Saicos sino también de otras bandas fundamentales dentro de la historia del rock peruano, como



“Después de escuchar ‘Rock around the clock’ quedé catatónico: no podía hablar, no podía comer, no podía dormir, porque para mí fue una ruptura total con el pasado. La única vez que sentí algo igual fue cuando entendí la teoría de la relatividad de Einstein”, dice Erwin Flores, guitarrista.

Los Belkings o Los Steivos, Lince es un barrio de clase media, que en 2006, al cumplirse 40 años de la separación del grupo, los galardonó con una medalla cívica. “Ni en sus más delirantes sueños los integrantes del grupo imaginaron que por componer canciones sobre locura, destrucción, muertos vivos y delincuentes fugitivos, se les premiaría con una enorme placa de mármol con sus nombres y retratos inscritos en ella en

una de las esquinas en la que solían matar el tiempo haciendo nada”, escribió el peruano Fidel Gutiérrez Mendoza en el texto que cuenta la historia del grupo incluido en la lujosa caja **¡Demolición!**, que recupera los seis singles originales con sonido remasterizado.

Para Papi Castrillón, sin embargo, es justamente en el tiempo muerto en aquellas esquinas donde se puede encontrar una explicación para la original búsqueda estética del grupo. Porque, antes de ser Saicos, los integrantes del grupo supieron formar parte de las pandillas juveniles que, a la manera de películas como **West side story** o **Rebelde sin causa**, solían reunirse a comienzos de los sesenta en casi todas las esquinas de Lima. Y una de ellas era Los Cometas, de Lince. “Éramos demasiado locos, como cualquier adolescente”, explica Papi. Aunque Flores siente la necesidad de aclarar que esas pandillas eran apenas una inocente imitación de lo que veían en las películas, porque jamás se pelearon con nadie. “Pero una de las pocas cosas que no quiero recordar de mi juventud eran las carreras de coches. Realmente éramos unos locos. Podríamos haber matado a alguien”.

La historia oficial de Los Saicos no difiere mucho de la de cualquier grupo de la época. Seguidores de la moda de turno, al pasar de Paul Anka a Bill Haley su historia cambió para siempre. “Después de escuchar **Rock around the clock** quedé catatónico: no podía hablar, no podía comer, no podía dormir, porque para mí fue una ruptura total con el pasado. La única vez que sentí algo igual fue cuando entendí la teoría de la relatividad de Einstein”, asegura Flores, que mucho después de Los Saicos estudió física en Estados Unidos, y al recibirse terminó trabajando en la NASA. “La teoría de la relatividad terminó con la idea newtoniana del mundo. Y el rock and roll terminó con el boogie boogie”.

Al repasar la historia del grupo, la voz que hoy falta es la de Rolando Carpio, su guitarrista principal, algo mayor que los otros tres integrantes, Erwin, Papi y Pancho. Carpio murió en 2005, apenas un año antes del homenaje realizado en Lince. Cuenta la leyenda que todo empezó a funcionar recién cuando lo sumaron al grupo. Y fue Carpio el primero en volver a contar la historia de los Saicos, cuando los chicos del fanzine **Sótano Beat** lo encontraron en las calles de Lince, a pocas cuadras de donde había empezado todo, en el año 2002.

Pisco, ceviche y rock and roll

Por Martín Pérez



Surgieron en
1964, en el barrio
Lince. Editaron
sólo seis simples.

Pisco, ceviche y rock and roll

Pancho Guevara, baterista de la banda, asegura que nunca le habló a sus hijos de su pasado musical, pero que cada tanto en su casa sonaban aquellos viejos simples. Así fue cómo se enteró de que los grupos del punk peruano hacia fines de los ochenta tocaban sus temas: porque al escucharlos en los recitales universitarios, sus hijos reconocieron la música que escuchaba su padre.



Con sus integrantes alejados de la música, sus apariciones en la televisión, radio y prensa de la época sin registro histórico, e incluso aquella época de oro del rock peruano clausurada abruptamente tras un golpe militar, poco y nada se supo a partir de entonces de Los Saicos.

En esa entrevista, Carpio corrigió todos los mitos que habían empezado a circular alrededor del grupo desde que la escena punk limeña de los ochenta empezó a rescatar su irreverencia, porque nunca hubo ningún Saico cerca para recordar la historia. No, ninguno de ellos había muerto ahogado en el lago Titicaca. No, no tomaron ninguna droga para componer sus temas. Y tampoco tenían ninguna clase de postura política. “Lo que sí me dijeron alguna vez fue que nosotros habíamos sido precursores de Abimael Guzmán”, bromeaba entonces Carpio. “Por lo de **Demolición** y querer tirar la estación del tren”.

Por más destrucción que invoque en su letra, aquel tema no tuvo nada de contestatario ni alternativo. Fue el éxito más grande del grupo, y todo limeño con la edad apropiada —y de generaciones posteriores también— no sólo conoce su letra sino que también sabe imitar el particular tarareo inicial del tema, que llegó a ser regrabado tiempo después por un coro de niños para una propaganda de shampoo. “Cuando escuché por primera vez la letra no me cuestioné nada”, recuerda Pancho Guevara. “Sólo pensé: qué rica letra, qué ganas de joder, golpear la batería y producir música”.

Pero, además, Pancho agrega lo que, asegura, siempre suele explicar. Que él vivía en un pueblo serrano muy pequeño y su única diversión era irse a fumar a escondidas a la estación, a ver los trenes que bajaban de lo alto de las sierras rumbo a El Callao. “Ese era mi entretenimiento todas las noches”, cuenta este impensado *trainspotting* de las sierras peruanas. “Volví del colegio, comía, y al caer la noche me iba para la estación. Cuando me venía a Lima para el fin de semana siempre les contaba a mis amigos, a Papi, a Erwin, mis aventuras con alguna chica viendo pasar los trenes. Lo que yo creo es que a Erwin le jodían sobremedida mis aventuras. Y lo único que quería era destrozarlas, por eso metió en la letra del tema lo de la estación del tren”.

“El sonido de Los Saicos parece salido de una caverna donde, alrededor de una fogata, hombres primitivos celebraban un sacrificio a las fuerzas primordiales”, escribió el peruano Carlos Torres Rotondo en su libro **Demoler, un viaje personal por la escena del rock en el Perú**. “Era rabia pura y brutal. En otras palabras, actitud salvaje, pero con ritmo: voz ronca y psicótica, guitarras sin *fuzztone* pero chillonas y agresivas en extremo, bajo preciso como un reloj, batería troglodita”, agrega el entusiasta Torres Rotondo, enumerando las razones por las que hoy en día el grupo es rescatado del olvido, las mismas por las



cuales en aquella época sus colegas profesionales podrían haber llegado a desestimarlos como músicos.

“Nadie nos lo dijo jamás en la cara algo así, pero hace poco me encontré con Palito Ortega y le dije que habíamos estado en el mismo programa de televisión en Perú. Me miró como diciendo ¿y vos quién sos?, y muy sarcásticamente me llamó de colega”, recuerda Erwin, que menciona casi como un triunfo cuando se cruzaron con Estela Raval y los Cinco Latinos en el canal de televisión al que concurrían asiduamente, y la cantante le aseguró a Papi Castrillón que la suya era una de las voces más hermosas que había escuchado en su vida. “Estela Raval, imagínate”, confirma Papi desde el otro lado del teléfono, al tiempo que acepta siempre haber tenido miedo de que no se los considerase realmente como músicos por sus extravagancias. “Pero ese miedo se me quitaba cuando, cada vez

que entrábamos en un teatro donde había una orquesta, los directores nos saludaban cómplices, interpretando para nosotros el comienzo de **Demolición**”.

Pese al orgullo con que hoy en día hablan de su música, todos los integrantes de Los Saicos confiesan haberla desestimado de una u otra manera justo después de haberse separado el grupo. “Yo tenía una mala opinión de nuestra música porque me hice viejo”, explica Erwin. “Pero ahora que estoy tocándola nuevamente me doy cuenta de cuál es su atractivo: que es única, que la compusimos y no es como la de nadie”. Pancho asegura que nunca le habló a sus hijos de su pasado musical, pero que cada tanto en su casa sonaban aquellos viejos simples. Así fue cómo se enteró de que los grupos del punk peruano hacia fines de los ochenta tocaban sus temas: porque al escucharlos en los recitales universitarios, sus hijos reconocieron la música que escuchaba su padre.

“Yo personalmente tomé la música como una cosa transitoria. Se ganó dinero, pero no lo suficiente como para vivir de ella. Cuando nos separamos, ninguno se fue a otro grupo, nada. Se cerró y chau. Tampoco hubo conciertos de despedida, se desarmó el grupo y punto”. Así resumía el desaparecido Roberto Carpio el final de Los Saicos, en esa entrevista que fue la primera que dio uno de sus integrantes después de décadas de silencio.

Cuenta la historia oficial que apenas duraron juntos dos años, arrancando a partir de ese 64 en que Erwin llegó de Brasil con instrumentos para todos, sumaron a Carpio al grupo —se lo robaron a los Steivos, otro grupo del barrio, cuyo nombre era simplemente Soviets al revés—y, según recuerda Pancho, compusieron casi todos sus temas. Siempre vestidos de camisa rosa y pantalón negro, la mayoría de sus simples se editaron durante el transcurso del año siguiente y para comienzos de 1966 salió el último y se estaban separando. ¿Las razones? “No sabemos por qué dejamos de tocar, simplemente paramos”, asegura Erwin.

“En una banda se comparte la intimidad completa día y noche. Y por muy amigo que seas, llega el momento en que comenzás a pensar: no quiero ver a esta gente hoy día. Y enseguida podés llegar a pensar que no querés

◀ Todavía esperan hacer un gran show en Lima para, al fin, poder colgar las guitarras para siempre



verlos por un año”, recuerda. Por su parte, Papi Castellón opina que la separación también obedeció a que hacia el final el grupo intentó reblandecer su música. “Decidí que entonces no quería hacerlo más”, explica. “Pero no por eso dejamos de ser amigos con Erwin, al que sigo viendo, ya que vivimos bastante cerca, él en Washington, yo en Virginia. Siempre nos juntamos, en las reuniones familiares y yo canto canciones de Elvis y él de Dean Martin”

A pesar de que la increíble placa con que los homenajeó la Municipalidad de Lince anuncia, de manera contundente, que “en este lugar nació el movimiento de punk rock en el mundo”, los integrantes de Los Saicos se niegan a aceptar semejante responsabilidad. “Cuando el punk nacía en el 77, yo estaba tocando cumbia”, se desmarca Erwin, que apenas si acepta la condición de pre-punk de la música del grupo. Para los punks limeños, por su parte, lo que hacían Los Saicos no era punk, pero el hecho de cantar en castellano en una época en que todo el mundo cantaba en inglés, y de interpretar temas propios cuando todos hacían covers, alcanzó para que los considerasen como sus referentes. Esa generación under, que había cortado con el rock que los había precedido en el Perú, consideró a Los Saicos como uno de los suyos, al punto de dignarse a hacer covers de sus temas.

Una década después de ese rescate por una nueva generación, la reedición que reinició el interés internacional por Los Saicos, con el irresistible nombre de **Wild teen-punk from-Peru**, no se permitió ninguna duda respecto a la filiación estilística del grupo. “Los Saicos practicaron el lujo de su odio visceral sin ningún tipo de mordaza y conectaron con el gran público”, escribió Paul Hurtado de Mendoza en la contratapa. “Conjugaron rabia, arrogancia, anarquía, con letras que iban directamente al grano y un talento musical primitivo en la más clara actitud punk de la costa oeste sudamericana. Su rollo salvaje no tenía

absolutamente nada que ver con lo que se hacía en la misma época por Argentina (Sandro y Los De Fuego), Brasil (Renato e Seus Blue Caps), o México (Enrique Guzmán y Los Teen Tops)... lo suyo fue una amenaza social”.

Por mail desde Madrid, Paul confirma que aquella compilación fue armada a partir de un casete que le había regalado el músico

“El sonido de Los Saicos parece salido de una caverna donde, alrededor de una fogata, hombres primitivos celebraban un sacrificio a las fuerzas primordiales”, escribió el peruano Carlos Torres Rotondo en su libro ‘Demoler, un viaje personal por la escena del rock en el Perú’.

peruano Miguel Flores, baterista de los grupos Pax y Theelimage. “Como los simples del grupo salían sin portada, apenas con la etiqueta y un sobre genérico con el logo de la discográfica, se tenía muy poca información del grupo y casi ninguna foto. Las únicas dos que conseguimos fueron a tapa y contratapa”, revela, y asegura que nunca lograron ubicar a los músicos antes de editar el disco, pero lo sacaron igual. “Aún hoy pienso que fue una decisión atinada, porque gracias a esa edición en realidad fue que ellos dieron muestras de vida. Si hubiésemos esperado a conseguir su permiso antes de editarlo aún estaríamos esperando”.

A una década de aquel disco providencial que —aún a su pesar— los sacó del olvido, Los Saicos ya no son en Perú una contraseña secreta entre conocedores de la música rock autóctona, sino que son reverenciados como pioneros y embajadores. Incluso se ha estrenado un documental que cuenta su historia, **Saicomanía**, dirigido por Héctor Chávez, cineasta peruano radicado en Holanda. “Pero lo que ha permitido que ocurra algo así es todo lo que se ha hablado en el exterior

sobre ellos”, asegura Hurtado. “Es comparable con el boom gastronómico peruano. Porque en Perú siempre se ha comido muy bien. Pero recién cuando se ha sido reconocido en el extranjero, gracias al esfuerzo y la habilidad de un grupo de chefs, se hizo oficial eso de que “en Perú comemos bien”.”

Según cuenta Papi Castrillón, la primera reunión de Los Saicos sobrevivió sobre un escenario sucedió de pura casualidad. Pero desde entonces sumaron dos nuevos integrantes, y como quinteto han tocado en España, México y Argentina. “Aún nos deben un show completo en Perú”, advierte desde Lima su biógrafo Fidel Gutiérrez Mendoza. “Espero que algún empresario local se atreva antes de que nuevamente se aburran de tocar”. Desde su hogar en Virginia, Papi anuncia que durante el 2013 seguramente cumplirán el sueño de volver a tocar en su país como corresponde. Y también desliza que tal vez sea la mejor forma de cerrar este inédito retorno y terminar de colgar sus guitarras. “Creo que es lo que nos merecemos, por la edad de mis compañeros”, bromea. A los 67 años, Papi aún asegura que volver a tocar con Los Saicos es lo mejor que le ha pasado en su vida. “Me encanta ver la cara que ponen los amigos de mi edad cuando les cuento que hago música o que todavía puedo cantar. ¡Se mueren de envidia!”, se mata de risa Castrillón.

“¿Sabés qué fue lo mejor de este regreso? Cuando estábamos en el primer show, en España, y la banda que nos acompañaba empezó a tocar **Ana** para que yo la cantase. Tuve que terminarla varias veces, porque cada vez que llegaba al final ellos seguían tocando el tema, de pura gana, respetando los arreglos originales hasta el menor detalle. Ahí fue cuando me di cuenta que esos chicos habían escuchado nuestras grabaciones como nosotros escuchamos en nuestra época las de Paul Anka, Los Beatles o Elvis Presley. Y no creo que haya un honor más grande”.

ENSAYO FOTOGRÁFICO

De los tríos eléctricos de Bahía al baile interminable en Oruro, el Carnaval atraviesa América a través de una fiesta colectiva donde confluyen lo lúdico y lo orgiástico. El fotógrafo Guido Piotrkowski recorrió el continente, puso el foco y eligió estas postales del desenfreno.

Diablo suelto

Por Guido Piotrkowski



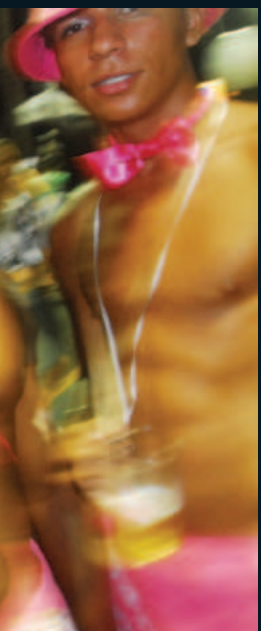
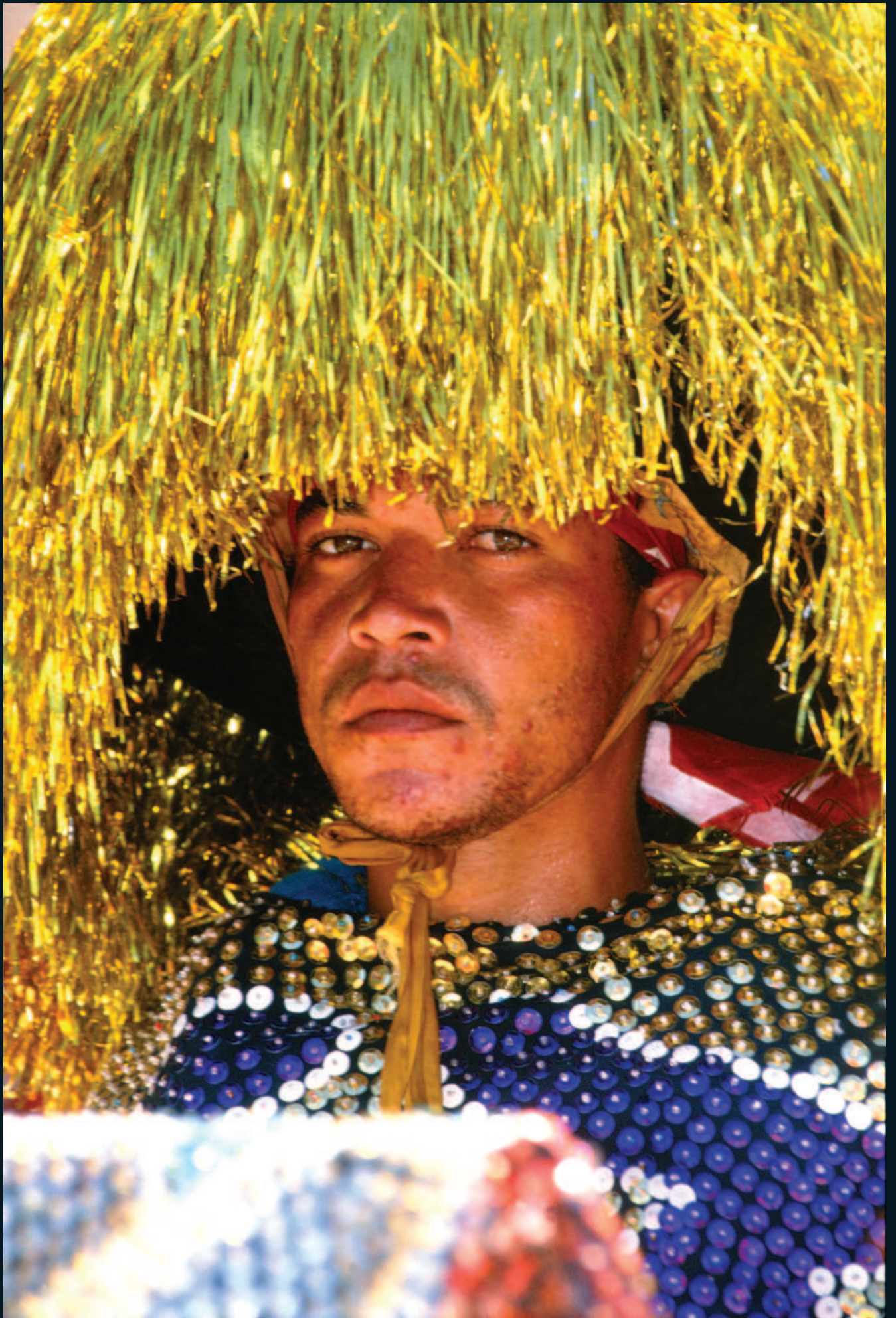


Festa Rainha - 2010 - After da



En Brasil el carnaval es palabra santa. Y cada región tiene un modo muy particular de festejarlo. En Salvador, los tríos eléctricos, gigantescos camiones que funcionan como escenarios móviles, circulan por los circuitos principales donde la gran fiesta explota. Allí desfilan megaestrellas de la música bahiana. En Río de Janeiro, la cara más difundida del festejo carioca es la que reproduce el minuto a minuto de lo que ocurre en el Sambódromo Marqués de Sapucaí. Afuera del estadio, la multitud sigue el ritmo que imponen los blocos (comparsas), quienes dan identidad al verdadero carnaval. En Olinda, centenares de agrupaciones de raíz africana desfilan por la pintoresca ciudad al son de pegadizas melodías ejecutadas por bandas de vientos y tambores, y se baila al compás del frevo y los redobles del maracatú, una mezcla autóctona de ritmos heredados de África y Europa.





Barranquilla



Este carnaval es una de las mayores fiestas colombianas. Aquí se fusionan las culturas europea, africana e indígena combinando las festividades católicas traídas por los conquistadores con ceremonias aborígenes y la herencia musical de los esclavos africanos. Con más de cien años de tradición, fue reconocido como “Obra Maestra del Patrimonio Intangible de la Humanidad” por la UNESCO. El sábado de carnaval comienza con la Batalla de Flores, un desfile de carrozas, comparsas, grupos de bailes y disfraces presidido por la Reina. El domingo es el turno de la Parada de la Tradición, y el lunes de la Parada de Comparsas. Todo concluye el martes con el entierro de Joselito de Carnaval, el personaje más representativo, símbolo de la alegría y la fiesta, quien luego de cuatro días de intensa “rumba”, muere. Su cuerpo es llorado y sepultado simbólicamente por las viudas alegres que compartieron con él sus días festivos.





El autoproclamado carnaval más largo del mundo dura cuarenta días y otras tantas noches, y alcanza su clímax durante el desfile de las Llamadas. La gente acude en masa a los barrios Sur y Palermo para presenciar el desfile las agrupaciones durante dos noches maratónicas a puro candombe. Sociedades de negros y lubolos (blancos pintados de negro), banderilleros y comparsas exhiben sus banderas y estandartes, dan paso a las cuerdas de tambores y a los personajes típicos como la Mamá Vieja, el Gramillero, y las Vedettes. Las murgas también contribuyen para que Montevideo sea una de las referencias carnavalescas en el mundo. Se presentan en los tablados dispuestos en varios puntos de la ciudad y en el Teatro de Verano, donde compiten con sus cantos cargados de ironía y marcan el pulso de esta expresión popular uruguaya, que trascendió las fronteras del carnaval.







Oruro está orgullosa de su carnaval. La ciudad es conocida mundialmente por esta fiesta, y fue elegida como Capital del Folklore de Bolivia. El carnaval, además fue reconocido por la UNESCO como "Obra Maestra del Patrimonio Intangible de la Humanidad". Caporales, morenadas, diabladas, o tinkus -grupos folklóricos que vienen de todo el país- desfilan a lo largo de la avenida 6 de Agosto acompañados de las bandas. Los bailarines, ataviados en magníficos trajes, marchan hacia el punto final de este desfile, que es como peregrinación, ya que van al santuario de la Virgen del Socavón, la "Mamita", a quien le dedican los bailes y promesas. Desde afuera, llega el sonido del desfile infinito que se prolongará más allá de la medianoche. Después de 20 horas de baile ininterrumpidos, llega la hora del "Alba", cuando a la cinco de la mañana, las mejores bandas se juntan en las graderías de la Avenida Cívica a tocar frente a frente, hasta que el desfile del domingo vuelva a comenzar.



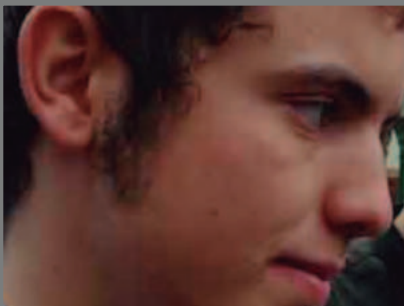
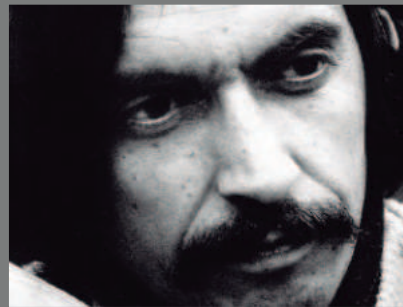


En medio de la Quebrada de Humahuaca, se celebra uno de los carnavales más auténticos, coloridos y originales de la Argentina. Ritos ancestrales e influencia española se fusionan en esta fiesta desenfadada que ocurre en las calles y atraviesa la puerta de los hogares tilcareños. En Jujuy, el carnaval está asociado a las fiestas de la abundancia que celebraban los pueblos andinos. Todo comienza con el “desentierro” del diablo. Los pobladores se reúnen alrededor de una “apacheta” (altar) y en medio de un baño de harina, papel picado, espuma y cerveza, lo desentieran y “decretan” el inicio del carnaval. Día tras día, una decena de comparsas convocan multitudes de puerta en puerta al son de carnavalitos y huaynos ejecutados por bandas de trompetas, saxos, trombones, bombos y platillos. Los diablitos pululan por todas partes, ataviados en sus coloridos trajes espejados mientras hablan impostando la voz para que no los reconozcan. Todo concluye con el entierro del diablo, para agradecer y pedir por un año con alegría. Se lo quema para que al año siguiente vuelva a nacer, renovado y vigoroso.





EN FOCO
Una revolución
familiar



Hojas de Parra

Desde hace cien años, los Parra destacan en la cultura latinoamericana a través de cuatro generaciones de músicos y poetas. Una historia que tiene como foco la trascendencia de Violeta Parra, pero que también comprende la obra de sus hermanos, hijos, sobrinos y nietos. Una historia que sigue en movimiento y que se proyecta hasta el presente.

Por Marcelo Pavazza

El canto de los *huasos*, los duros inviernos y veranos del Bío Bío, el folklore chileno del Valle Central y su guía atávica, el eco de los rodeos, la herencia indígena, las tardes polvorientas, el vino corriendo como un río caudaloso, la guitarra abundante y la comida escasa. La infancia de los primeros Parra que trascendieron en el mundo de la música chilena y latinoamericana, hijos de Nicanor Parra Alarcón y Clarisa Sandoval Navarrete, se llenó los pulmones con el aire de la provincia de Ñuble, viciado de esos elementos, suspendidos como estaban en un ambiente de campesinos y trabajadores rurales.

Un ecosistema que los recargó de tal manera que, tras casi una centuria, aún hoy los mantiene como los frutos más pesados de un árbol genealógico sorprendente. Ya lleva cuatro generaciones la dinastía de músicos y artistas, pero fue a partir de ellos –sobre todo de Nicanor, Violeta, Hilda, Roberto y Eduardo (Lalo)– que la cultura

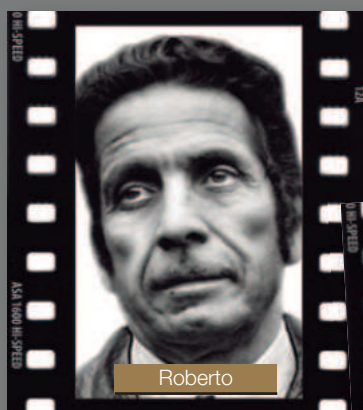
chilena vivió un cisma producido por sus logros, a lo largo de los años y los nombres.

Sus armas: el estudio y la recopilación obsesiva de la música tradicional chilena, el tallado de cuecas perfectas, la confección de versos inmortales, el acierto de darle nuevas alas a cantos y creaciones ancestrales pero también al jazz, al rock, a los ritmos de fusión. La captación y exacta traducción artística de lo que los rodeaba (el paisaje, las desigualdades, el hambre) fue la semilla de una familia con mil hilos de los que tirar y que, para cada nombre de los que la conformaron y conforman, tiene un corpus musical, un entramado, una causa y un efecto asignados.

Los Parra llevan un siglo interviniendo la cultura trasandina y sus integrantes –con los distintos alcances que le caben a cada uno– parecen el peldaño de una escalera infinita, siempre en ascenso. ¿Cómo iba a intuir el patriarca Nicanor, maestro de escuela, profesor de música y padre de 9, que sus hijos y nietos, bisnietos y tataranietos

aportarían a la música de Chile y del continente un catálogo inabarcable de creaciones? ¿Cuándo esas cuecas ralas que rasgueaba en la guitarra, el canto desbordado y las borracheras aliadas del olvido le iban a contar lo que la historia le deparaba a su descendencia? Lo mismo doña Clara: tejedora, modista, aficionada al canto y a la música popular que portaba en su sangre campesina. Jamás hubiese podido imaginar lo que, en estricto orden de aparición, Nicanor (1914), Hilda (1914), Violeta (1917), Eduardo (1918) y Roberto (1921) provocarían.

Sus niños, los mismos que sufrían las constantes mudanzas (de San Fabián de Alico a Santiago, de Chillán a Lautaro), la falta de dinero y el lejano sueño de la bonanza económica, algún día tomarían la calle, los vagones de trenes, las pistas de circo, los escenarios terrosos, los lupanares de los puertos, para volcar el canto y sus decires como quienes arrojan sus penurias a cualquier lado menos al viento: de frente a los hombres y la historia.



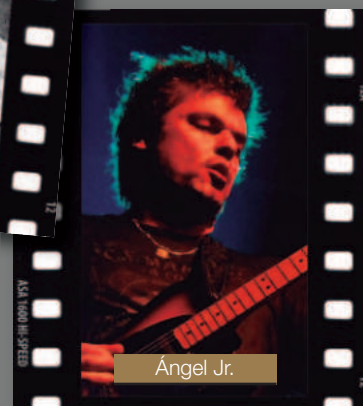
Roberto



Nano



Violeta



Ángel Jr.

Los Parra llevan un siglo interviniendo la cultura trasandina y sus integrantes parecen el peldaño de una escalera infinita, siempre en ascenso. ¿Cómo iba a intuir el patriarca Nicanor, maestro de escuela, profesor de música y padre de 9, que sus hijos y nietos, bisnietos y tataranietos aportarían a la música un catálogo inabarcable de creaciones?

El tiempo que pasó entre el nacimiento de su primer hijo, el tenaz y aún muy vivo Nicanor Parra, y la temprana muerte de su tataranieta Antar Parra (2010) parece nada: está disuelto en una obra artística diseminada en canciones, poemas, performances artísticas, declaraciones de principios y resistencia a los poderes, al servicio de la construcción de un acervo nuevo, complementario al que las tradiciones traían desde tiempos inmemoriales.

La vida y el canto

Desenredar esa madeja de nombres es también ubicar a cada uno de ellos en su justa dimensión. Lógicamente, el sistema solar Parra tiene su astro rey: Violeta. Por más inconmensurable que sea la obra contemporánea y posterior de sus parientes (sobre todo del inmenso poeta Nicanor y de Roberto y Lalo, los otros tres Parra cuyo aporte a la cultura trasandina es fundamental) lo que ella entregó en sus escasos 50 años de vida conforma inevitablemente el centro de la estructura artística familiar.

Compositora inspiradísima desde los 12 años, cantora visceral desde los 9, recopiladora incansable del folclore chileno toda su

vida, artista plástica que en su carácter autodidacta llegó a exponer en el Museo del Louvre sus tapices y arpilleras, al igual que sus hermanos, la “Viola” fue arrullada por los conciertos familiares y las cuecas dislocadas, una educación que no sólo fue musical sino que también abrevó en el respingo ante lo establecido, los reconocimientos y los oropeles.

Una prueba irrefutable de ese desapego viral la ofreció el genial y autodefinido antipoeta Nicanor Parra hace sólo un par de años, cuando le fuera otorgado el Premio Cervantes de Literatura. En la ceremonia de entrega, con una irreverencia digna del linaje que lo precede, su joven nieto, Cristóbal Parra Ugarte, leyó el discurso que Nicanor –nonagenario largo que ya no está para viajes transoceánicos– no pudo dar personalmente. Asestó, de boca de su abuelo: “Los premios son para los espíritus libres y para los amigos del jurado”.

Podría decirse que sus hermanos estuvieron detrás de esa declaración y rieron, fantasmales, junto a los miembros de la familia que se hallaban presentes en la ceremonia. No hubo jamás ansias de notoriedad vacía en aquellos primigenios Parra. Tal vez, sí, ganas de bur-

larse de las convenciones y de trascender sólo por lo hecho.

De vuelta al núcleo musical primitivo: Hilda, Violeta, Eduardo y Roberto, inseparable grupo que desde muy temprana edad trabajó para ganarse unos pesos, limpiando tumbas en el cementerio por monedas o sirviendo en comederos de poca monta. Siempre con la guitarra a cuestas; ancla y pasaporte de entrada. Así lo contó Lalo: “Toda la vida anduvimos juntos con Roberto, la Violeta y la Hilda. Hicimos un cuarteto y siempre nos cuidamos mutuamente. Cuando aprendimos un poquito de guitarra nos íbamos a los mercados. Nos daban latas, verduras. Y ahí empezamos a cantar en las calles, y después casa por casa”.

Nicanor se los llevó a todos para Santiago, tratando de alejarlos de su destino musical para arraigarles el estudio. Fue una pérdida de tiempo: más por desidia que por incapacidad (y hasta voluntariamente, según admitió Lalo), fueron fracasando uno por uno, hasta volver a unir su destino con el de la guitarra. La escuela formal siempre fue accesorio, un rasgo que después se replicaría en muchos de los Parra que vendrían.

Para los años '30, todos vivían en la capital. Violeta e Hilda cantaban juntas (aunque no sería hasta fines de la década de 1940 que grabarían discos como **Las Hermanas Parra**) rancheras, tonadas y cuplés, que sonaban espléndidos en sus voces cargadas de acervo. Con el tiempo y Violeta ya desan-



Lalo



Tita



Barraco



Isabel

Lógicamente, el sistema solar Parra tiene su astro rey: Violeta. Por más inconmensurable que sea la obra contemporánea y posterior de sus parientes, lo que ella entregó en sus escasos 50 años de vida conforma inevitablemente el centro de la estructura artística familiar.

dando su propio y trascendente camino, Hilda también se presentaría en dúo junto a Lautaro –uno de los hijos de Nicanor y Clara que no entra en el celebrado canon familiar aunque también haya sido poeta, compositor y artista de circo–, para luego transformarse en una respetada solista, siempre dispuesta a honrar el legado de su hermana, de quien fuera inseparable compañera.

Mientras tanto, Roberto y Lalo conformaron el dúo Los Hermanos Parra, aunque al poco tiempo el primero se alejó de Santiago para comenzar a gastar las noches y las cuerdas en los prostíbulos costeros. Su derrotero puede verse en **Prontuario de Roberto Parra** (1996), documental de la TV chilena que reconstruye sus días como músico de cabarets y boites.

En el film, se cuenta su infatigable camino creativo, el mismo que lo llevó a crear el jazz guachaca –remedo de la aventura gitana de Django Reinhardt y Stéphane Grappelli en el Quinteto Hot Club, sólo que con elementos añadidos del foxtrot, la cueca, el tango, el corrido y el bolero– y las cuecas choras (ingeniosas piezas musicales que, al contrario de la cueca tradicional, que se dedicaba a contar la vida rural y del hombre de campo, se entretenía –como en **El chute Alberto, Los parecidos o Las gatas con permanente**– en asuntos urbanos de ciudadanos de dudosa calaña), a bordo de una existencia bohemia que provocó que fuese el último de los hermanos en grabar un disco como solista, ya en los '60.

De un poco antes data su famosa relación amorosa con Ester, una prostituta fina que conoció en el cabaret “Río de Janeiro” del puerto de San Antonio, Valparaíso, donde pasaba la mayor parte del tiempo. Ella fue la voluptuosa mujer inspiradora de su creación más popular y exitosa: **La Negra Ester**, obra escrita en décimas cuya adaptación teatral es, aún hoy, la obra más vista de la historia del teatro chileno.

Eduardo diversificó más su quehacer artístico: a lo largo del tiempo formó dúo con su pequeña hija, Clarita Parra, armó un nuevo grupo familiar, Los Viejos Parra, junto a su hermano Lautaro y Ena Troncoso (con ambas

formaciones grabó discos), sin alejarse jamás de la actividad circense. Ambos hermanos tuvieron su reconocimiento en las décadas de 1980 y 1990 –el de Lalo fue muy notorio, ya que recibió, al igual que Violeta y Nicanor, la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, en el grado de Caballero–.

Los tíos Parra, como cariñosamente los apodó el público chileno, transitaron su vejez arropados por el favor de la gente, que amó sus cuecas y su repertorio inequívocamente chileno (a salvo de la inocuidad o el triunfalismo con que los regímenes totalitarios esmerilan las manifestaciones populares), ya alejados de la oscuridad y el ostracismo que a cada miembro de la familia asestó la dictadura de Pinochet. El círculo lo cierra Óscar Parra, el Parra de bajo perfil, Tony Canarito, o “El Payaso Cantor”, que fue principalmente artista de circo y grabó junto a Los Viejos Parra un disco por entero dedicado al ambiente circense.

De los 7 nombrados todavía viven el obcecado Nicanor (cumple 98 este año), Óscar y Lautaro, mientras que Violeta, como es sabido, cegó su vida con un disparo en la Carpa de la Reina en febrero de 1967, Hilda murió en 1975, y Roberto y Eduardo dejaron este mundo en 1995 y 2009, respectivamente.

De tal palo

Así como Violeta es el punto central (y más alto) de este universo de músicos y compositores, sus hijos, Ángel e Isabel Parra (ambos fruto de su matrimonio de Luis Cereceda), han sido el hilo conductor que su talento halló para propagarse e involucrarse



Hilda

para siempre en el futuro de la música trasandina y continental. Miembros de ese movimiento llamado Nueva Canción Chilena (donde brillaron Víctor Jara, Patricio Manns, Gitano Rodríguez y los grupos Inti Illimani y Quilapayún, entre tantos) y responsables de la legendaria y a su modo se-

menal Peña de los Parra, verdadero lugar de difusión que hasta llegó a tener su propio sello discográfico y que debió cerrar sus puertas en ocasión del golpe de Estado de 1973, fueron los continuadores esenciales de la obra de su madre, de quienes fueron aventajados alumnos desde muy jóvenes, mientras viajaban con ella por el mundo. Por esos años (principios de los '60) nació su reconocido dúo, que duró, con algunas interrupciones obligadas, casi dos décadas.

Prolífico y multifacético Ángel, custodia del legado de la Viola Isabel (todavía hoy continúa al frente de la Fundación Violeta Parra), plantó, también él, una descendencia virtuosa. Sus hijos son el talentoso guitarrista Ángel (Jr.) –miembro histórico de Los Tres, el grupo más exitoso de la historia del rock chileno junto a Los Prisioneros y factótum del Ángel Parra Trío– y Javiera Parra, líder del grupo de rock Javiera y los Imposibles y mujer del fundador de Los Tres Álvaro Henrí-



Cristóbal



Javiera



Violeta en blanco y negro

Frágil y tempestuosa, irascible, intratable, tierna y despojada, bohemia y provocadora, “áspera y fea” (cómo la definió María Elena Walsh citando el poema **La higuera** de Juana de Ibarbourou luego de un encuentro –más bien un choque- en París, cuando lo más dulce que les dijo la chilena a ella y a Leda Valladares fue “argentinitas burguesas”), la obra de Violeta Parra queda en tensión entre la oblicua esperanza de **Gracias a la vida** y la rabia protopunk de **Maldigo del alto cielo**.

Es un error grave analizar su arte con el trazo grueso que la resume como parte de un instante histórico político-musical continental y que la maniata en la idea de una cantautora campesina de izquierda, ignorada en su momento por la cultura oficial de su país, o en una exiliada errante que recién es reconocida en Europa luego de que sus arpilleras llegaran épicamente al Louvre. El arte de Violeta va más allá del panfleto (con el que tropezó muy aisladamente) y configura una trama precisa como, justamente, esos tapices: está compuesta por un manejo idiomático de una riqueza

insondable (no en vano es la cantante latinoamericana más admirada por dos exquisitos de la palabra: Chico Buarque y Silvio Rodríguez) que no solo interpeló el poder desde su base social, sino que también mostró las contradicciones y debilidades de una mujer blindada en sus convicciones pero atenazada por sus fragilidades sentimentales y, sobre todo, por la muerte de su pequeña hija, de la que nunca se recuperó. Su postura feminista es otra de las aristas de vanguardia. Tenía una decisión ineludible de evitar un destino de “esposa que envejece criando hijos y fregando calcetines”.

Parte de sus angustias amorosas las reflejó en una de sus genialidades menos vindicadas, que lucen a la par de su labor de recopiladora folklórica, artista plástica y cancionista: las **Décimas** y las increíbles **Centésimas**, la desolada autobiografía –casi un reality- que realizó a la manera de una extenuante progresión numérica en verso: “Una vez que me asediaste/Dos juramentos me hiciste/Tres lagrimones vertiste/Cuatro gemidos sacaste/Cinco minutos dudaste/Seis más porque no te vi/Siete pedazos de mí/Ocho razones me aquejan/Nueve mentiras me alejan/Diez que en tu boca sentí/Once cadenas me amarran/Doce quieren desprenderme/Trece podrán detenerme/Catorce que me desgarran/ Quince perversos embarran... Y así, hasta llegar al 300.

La obra de Violeta es política en su sentido más amplio. Nada aparece aislado, todos son hilos conductores que definen la sensibilidad arrebatada de una artista total.

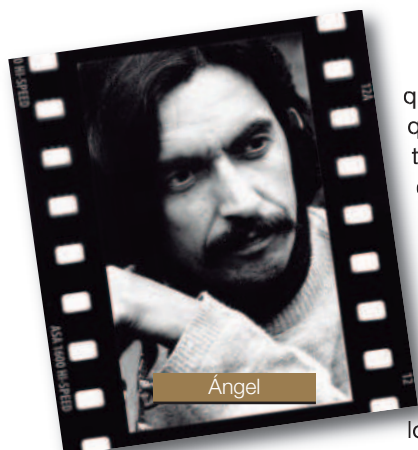
M.del M.



Puntas del mismo lazo: su casa natal -hoy, un sitio de peregrinación- y el cortejo fúnebre con campesinos y familiares. La obra de la cantautora y arpillerista tardó en ser reconocida en su país.



La Peña de los Parra fue un verdadero lugar de difusión que hasta llegó a tener su propio sello discográfico. Debió cerrar sus puertas por el golpe de Estado en Chile de 1973.



Ángel

que, músico que demostró una devoción particular por la obra del “tío” Roberto, al punto de reivindicarlo y versionarlo con el grupo en el unplugged que el combo grabó para MTV en 1996, donde interpretó las cuecas **El arrepentido** y **La vida que yo he pasado**, además de darle nuevos aires al foxtrot **Quién es la que viene allí**, todos de su autoría.

Álvaro Henríquez dejó bien claros los motivos de su debilidad por Roberto: “Yo era ateo hasta que lo conocí”. Algo así como la profesión de fe correspondiente a otra frase, la que el mismo “tío” dijera entre risas en el referido tributo televisivo del ’96: “Después de tantas cagadas que hice me voy a convertir en santo”.

Por el lado de Isabel llegó Tita, sólida cantautora que empezó cubriendo el legado musical familiar pero luego expandió sus horizontes a otros géneros como el jazz y la bossa nova. Su vaivén artístico –entre la herencia de Violeta y la fusión del jazz y el pop– puede calibrarse en dos discos angulares e

igualmente destacables: **Centésimas del alma** (1998), donde interpreta décimas de su tía, y **El camino del medio** (2008). Lamentablemente, Tita sólo pudo verse reflejada muy brevemente en su hijo Antar, eximio guitarrista fallecido a los 28 años en Río De Janeiro, a causa de un tumor cerebral. Un muchacho de inmensos ojos azules cuyo futuro –Parra al fin– prometía.

También es interesante el aporte de Nicanor. Sus hijos, Colombina Parra, cantante del muy buen grupo de rock alternativo Los Ex y punk oficial de la familia (chequear la desparatada versión que el grupo hace de **Esta tarde vi llover**, de Armando Manzanero) y Barraco Parra, son pródigos en diversidad, iconoclastas y educados en el aire libertario de su padre.

El legado de Lalo conserva, en cambio, el afán de sostener las tradiciones folclóricas, primero con la referida Clarita, quien además de las giras y las grabaciones de innumerables piezas junto a su padre fue miembro del grupo Los Churi-Churi. Hoy lo integra con su nieta, Antonia Parra, residente en España y autodefinida autora, compositora e intérprete de canto popular latinoamericano.

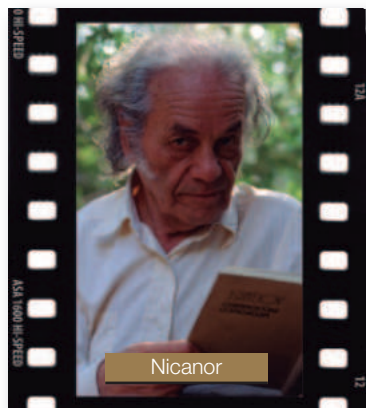
De la imprescindible Hilda nació otro integrante del riñón tradicionalista, Nano Parra, cuya carrera no pasó de los dos discos y registra un éxito: **Mi Velorio**, cueca grabada junto al grupo Los Patricios en 1971 que parece una premonición del velorio de “tío”

Eduardo, que sucedió casi cuatro décadas después, tan festivo como anhela el narrador del tema. Alejado de los grandes escenarios, Nano sigue al frente de su propia peña en Santiago.

Por su parte, el escurridizo Roberto hizo también su aporte a la causa: Catalina Rojas, su mujer, que no será su descendencia directa pero igualmente es deudora de su habilidad con las seis cuerdas, digna de su herencia (“En mi canto quiero representar a las personas sencillas de este pueblo: a las modistas, a los obreros de fábrica, a las dependientas de tiendas”, ha dicho) y sentida intérprete de las bellas **Puerto Esperanza** y **El Tornado**.

La historia sin fin

El apellido que se transformara en mala palabra después del golpe de 1973, hoy es adjetivo. Atravesó el Chile de las revueltas mineras y de la crisis del salitre, el de las efímeras escaladas socialistas y las largas noches totalitarias, el de las matanzas y los contubernios políticos, siempre en andas de la música popular, la poesía y el arte. Como los Parra, hay pocos casos en el mundo. Algunos partieron tempranamente, otros conocieron el exilio, una buena parte de ellos se quedó en Chile, resistiendo. Sin más armas que el canto, la guitarra y la pluma; sin otro estandarte que el nombre. La suya es historia en movimiento. De las que jamás terminan.



Nicanor



Antar



Antonia



Colombina

Tierra que anda

Cergio Prudencio vive en la ciudad boliviana de La Paz, y desde hace más de tres décadas su sensibilidad le permitió advertir que debajo de una sociedad arraigada en valores coloniales hay un sonido eminentemente indígena, silenciado o minimizado, con sus propios códigos e instrumentos. Hoy es un referente fundamental.

Por Ricardo Salton

Te formaste en el mundo de la música clásica, al que suponemos muy alejado del de la música tradicional boliviana, al menos en aquella época. ¿Era así?

-Efectivamente. La educación musical formal no consideraba a las músicas tradicionales en sus contenidos curriculares, en absoluto. Hoy no es mucho mejor, pero al menos nuestra experiencia ha logrado penetrar en cierta forma la institucionalidad académica. Y eso hace ya alguna diferencia con los tiempos en que me tocó formarme en Bolivia.

-¿Qué te llevó a formarte como músico y originalmente en ese ámbito académico?

-Nací en una cuna musical, con muchos estímulos sonoros en el entorno familiar. Mi madre tocaba el acordeón y el piano, y solía armonizar los ánimos de cinco hermanos mediante la música. Mi padre compraba instrumentos casi compulsivamente, y traía profesores a la casa. Se consumía música. El aparato de sonido, el *pick-up* de entonces, estaba ubicado como un altar al que acudíamos ritualmente. En fin. En mi caso, mis hermanos mayores fueron mis primeros maestros, realmente, en el sentido de haberme abierto al mundo de la música viva: Los Beatles, el "boom" del folklore argentino, la música clásica, y sobre todo el apostolado por el arte. Más tarde en la universidad, Carlos Rosso fue quien guió mis convicciones.

-¿De dónde nació esa idea de combinar instrumentos tradicionales de las culturas origi-

narias con la estética de la música culta del siglo XX?

-Hoy diría que nació del sentido común. En un país tan prevalecientemente indígena, sólo había que predisponerse a escuchar, a ver, a cruzar el puente, dicho metafóricamente. Claro que eso no era, y aún no es, tan fácil en una sociedad fuertemente arraigada en valores coloniales. En mi caso fue una simple asociación. Tomé conciencia de que los paradigmas que se erigían en la Europa del siglo XX estaban desde hacía milenios en los instrumentos y las prácticas musicales de los aimaras de esta urbe altiplánica, la ciudad de La Paz en la que vivo, y sus inmensidades aledañas.

-¿Cómo recibieron esta propuesta, tanto el mundo de la música académica como el de la tradicional?

-Es cierto que la propuesta de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos interpela a los dos extremos que la refieren, y tiembla en todo su largo el puente que las vincula. Esa interpelación ha generado perturbaciones, cómo no, tanto entre los académicos como entre los tradicionalistas. Y todavía ese debate no está cerrado, aunque el reconocimiento que hemos ido ganando termina descolocando a nuestros detractores. No sólo el reconocimiento internacional, sino –que es lo más interesante– el de las nuevas generaciones en Bolivia y del resto de América Latina.

-Escuché en alguna entrevista que te gusta definirte como bolivianistas. ¿Podrías pro-

fundizar ese concepto?

-Me parece que es irrelevante. Lo dije en el contexto de una entrevista para una página web que se llamaba precisamente así, **Bolivianistas**, publicada por un grupo de jóvenes de clase media que estudian afuera y buscaban referentes de bolivianos que hubieran apostado a trabajar en Bolivia, que es un país de emigrantes. En ese sentido me definí como tal. Pero aclaro que no tiene ninguna connotación chauvinista.

-Entonces, ¿cómo convive ese "bolivianismo" con el internacionalismo –u occidentalismo amplio, al menos– que indudablemente tiene tu música?

-Me siento más bien un latinoamericano contextualizado en una amplitud de referentes, incluido el universo occidental, claro. Mi música sólo se entiende en el vértice donde confluyen y dialogan al menos dos mundos. Creo que ese es el único espacio de sobrevivencia para las culturas: interrelacionarse igualitariamente. Pero estoy consciente de que enunciar eso no es tan fácil cuando hay que ponerlo en práctica. Ese desafío lo asumo todos los días de mi vida (desde la OEIN).

-Llevás muchos años trabajando con la orquesta de instrumentos tradicionales; tanto que tu nombre y esa orquesta son prácticamente sinónimos. Esa compenetración tan fuerte en esa tarea, ¿te ha hecho alejar de otros proyectos estéticos o de otro tipo de búsquedas que te hubiera gustado hacer?



Tierra que anda

Creció en un ámbito en el que la educación musical formal no consideraba a las músicas tradicionales en sus contenidos curriculares. En un país tan prevalentemente indígena, se propuso modificar ese paradigma.



-No me halaga que mi nombre y el de la OEIN se hayan imbricado a tal punto. Es un dolor que me ha cobrado caro. Anhele una OEIN institucional, trascendente en el tiempo desde las distintas miradas y acciones que las generaciones en ciernes le quieran

dar, le estén dando ya, y le vayan a dar. Hay muchos avances en ese sentido, constataciones que enmiendan mis conflictos. Menos mal. Sin embargo, sí he podido trabajar en "otras búsquedas", siempre. Tengo una larga trayectoria en el campo audiovisual

▲ Según el músico boliviano, se sigue educando a los jóvenes para reproducir, pero nunca para producir modelos. Reclama que siempre está privilegiada la sumisión al orden hegemónico.

El sikus y la atonalidad

Cergio Prudencio es un músico diferente. Porque se formó en la música clásica en un país con fuerte incidencia de las culturas indígenas. Porque pese a ese academicismo de base, decidió no darle la espalda a su entorno. Porque fundó una orquesta que es un modelo para toda la región. Porque sostiene lo que hace no sólo desde la obra sino desde sus opiniones. Podríamos decir, entonces, que también porque hace política desde la música aún cuando sus composiciones no tengan palabras.

Nació en La Paz, Bolivia, el 3 de noviembre de 1955. Hizo su recorrido por las muy formales aulas de la Universidad Católica Boliviana, donde se graduó en dirección orquestal y composición en los años 70. Pasó además por los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, por la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela y por unas cuantas manos de maestros de distintos países, como Alberto Villalpando, Rubén Vartañán, José Antonio Abreu y Coriún Aharonián.

Firme en sus principios, conciente de cada cosa que hace, cuesta ponerlo en una sola casilla. Es compositor, director de orquesta, investigador y docente. Pero si su nombre ha alcanzado fama y prestigio en todo el mundo, es porque en los '80 fue el fundador, y desde entonces el director titular, de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Con ella desarrolló una estética ligada a la música culta contemporánea aunque con reminiscencias ancestrales, presentó numerosas obras propias y visitó muchos países del mundo. Trabajó en el campo audiovisual, haciendo músicas para cine, teatro, video y danza. Escribió además para grupos de cámara, instrumentos solistas, orquesta sinfónica y música electroacústica. Compuso obras por encargo y fue compositor residente para festivales y teatros europeos y americanos—entre ellos, el teatro General San Martín de Buenos Aires—. Y tiene en sus vitrinas unos cuantos premios internacionales, precisamente por su obra compositiva.

Publicó doce discos y es autor del libro **Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas**, una compilación de textos suyos seleccionados y prologados por la musicóloga y compositora uruguaya Graciela Paraskevaidis, que fueron editados como tales en el año 2010.

En los 80 fundó la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, de la cual sigue siendo su director. Pero también produjo una obra en el campo de la electroacústica, en el de las instrumentaciones convencionales [además del cine, el video y la danza], para evitar los encasillamientos.

(cine, video, danza), al que he contribuido desde una visión diversa. He producido obra en el campo de la electroacústica, en el de instrumentaciones convencionales (occidentales). En fin, no me he restringido a "los instrumentos nativos" en exclusiva, justamente para evitar las etiquetas y los encasillamientos.

-¿Conocés otros proyectos similares, o asimilables en tu país o en otros de nuestro continente o sigue siendo algo "exótico" aún en el contexto latinoamericano?

-No diría "exótico", sino más bien a contracorriente. La OEIN está a contracorriente porque predominantemente la educación musical (y no musical) en el continente no se ha movido un centímetro de su secular misión colonizadora. Se sigue educando a los jóvenes para reproducir modelos, nunca para producir modelos. La creatividad está siempre coartada, mientras que la sumisión al orden hegemónico está siempre privilegiada. Las décadas neoliberales han ganado muchísimo espacio en este sentido, hay que decirlo.

Escribió para grupos de cámara, instrumentos solistas, orquesta sinfónica y música electroacústica.



En cuanto a la primera parte de la pregunta, diré que conozco un proyecto con base en Argentina, de tono más bien oportunista en su vinculación con los llamados “instrumentos tradicionales”, autopromocionado reivindicador de un mundo que ignora profundamente, pero del que se vale para “vender”. Eso sí es “exótico”. Está al mando de un señor de apellido Iglesias Rossi (ver *Un proyecto argentino*). Mi ideal no es generar una conversión dogmática a los “instrumentos nativos”, sino que el modelo de la OEIN motive a otros a producir música con recursos diferentes, alternativos, en ruptura con los límites secantes del sinfonismo, o el “camerismo”, o el “operismo”, etc. Expresarnos con nuestras propias voces y las de la naturaleza que nos acoge. Esa es la idea. Zafar las dependencias.

-Si tuvieras que elegir una de entre las tantas actividades relacionadas con la música que tenés, ¿te quedarías con la de compositor?

-Todas están interconectadas. En la América Latina tenemos que actuar en distintas trincheras complementarias. La cultura es un espacio en conflicto político, no es una rosa en un vaso de agua. Hay que crear, hay que enseñar, hay que investigar, hay que interpretar, hay que estar en todo para poder construir un nuevo orden social. La especialización es uno de los mecanismos de dominación en que

frecuentemente caemos candorosamente.

- A esta altura de tu vida, siendo compositor residente en Europa, reconocido internacionalmente, ¿cuánto de tu actividad creativa es producto del impulso y la necesidad personal y

Define la cultura como un espacio en conflicto político. Plantea el desafío de crear, enseñar, investigar e interpretar, como parte de un todo que contribuya a poder construir un nuevo orden social. Rompiendo la dependencia de la especialización, “uno de los mecanismos de dominación en que frecuentemente caemos candorosamente”.

cuánto de los requerimientos, los encargos o las necesidades profesionales?

-No compongo si no hay la posibilidad cierta de que esa obra suene. Ese es mi parámetro. Una parte de mi obra de los últimos años ha sido comisionada, pero en general he compuesto porque había cómo realizar el proyecto. Justamente la OEIN es una respuesta a las dependencias en las que se ven atrapados los compositores de especialidad. Creo que un

compositor debe consumir su obra llevándola a la experiencia viva del sonido; no sólo al papel.

-¿Dirías que sos un compositor diferente cuando componés para la orquesta que cuando lo hacés para formaciones europeas más convencionales o para medios electroacústicos?

-Creo que soy el mismo compositor siempre. Mi pensamiento se ha formado en una amplia vinculación de referentes, y se expresa en cualquier territorio acústico posible. Ya te dije cómo trabajo, pero en todo caso la electroacústica es el espacio más hedonista de mi creación musical, precisamente porque te puedes relacionar con el sonido directamente, casi como el alfarero con la arcilla, digamos. Eso es puro impulso.

-Y en ese contexto, ¿cómo ubicás tu tarea de compositor para la escena?

-Ese es el mejor ejercicio; primero porque te obliga a prestar un servicio funcional, y segundo, porque te pone en situación de intercambio con otros. Es decir, te lleva a salir de la burbuja individualista de la creación musical. Tal vez por eso los resultados propiamente musicales son variables en su cualidad específicamente musical. A veces tienes que hacer cosas muy simples o intrascendentes como lenguaje sonoro, pero necesarias al lenguaje integral audiovisual. A veces puedes desarrollar lenguaje sonoro y al mismo tiempo estar contribuyendo a un resultado convergente. El valor de la música incidental está sujeto a esas consideraciones.

-La pregunta más superficial para el final. ¿De dónde viene tu nombre de Cergio, con “c” y no son “s” como es habitual?

-Eso viene de una provocación. Muy temprano, en la escuela primaria, un profesor dijo que no había ortografía en los nombres. Entonces lo desafié con esta mutación que terminó convirtiéndose en un asunto de construcción de mi identidad. Hasta hoy.

Simón Bolívar frente al espejo

El pasado 15 de mayo, en el Centro Sinfónico Nacional de la Paz (Bolivia), se vio por primera vez en ese país **Nomis Ravilob**, ópera de Cergio Prudencio –con libreto de Juan Pablo Piñeiro– encargada por la Secretaría de Cultura de Argentina y estrenada en Buenos Aires en octubre de 2012. “La

idea es que las creaciones que propiciamos recorran América Latina. Pero no bajo el concepto de exportar las presentaciones, sino que en cada montaje se tenga una visión local”, explicó Juan Ortiz de Zárate, coordinador del Ciclo de Ópera Contemporánea de la Secretaría de Cultura de Argentina.

Lea Ben Sasson

No son rosas Epsa music



Luego de muchos años de trajinar escenarios y estudios de grabación acompañando al quien es quien de la música popular uruguaya (Fernando

Cabrera, Leo Masliáh y sobre todo Ruben Rada, entre muchos otros), Lea Ben Sasson se larga finalmente con su primer disco como solista. Casi por completo hecho con canciones propias que oscilan entre el pop sencillo y directo con ocasionales aires folklóricos, está bien matizado con versiones de temas de Rada y de El Príncipe. La voz clara y limpia, pero con calle de Lea se acomoda bien entre los arreglos simples y de buen gusto a cargo de Diego Rolón e interpretados por variados grupos donde suman experimentados músicos como Facundo Guevara y Luis Volcoff entre otros, así como un impresionante desfile de estrellas de la música de ambas orillas como Francis Andreu, Pitufo Lombardo o Javier Malosetti. Un punto alto es **Vecino**, la milonga de Kevin Johansen, especie de himno de confraternidad rioplatense que Lea y el autor cantan a dúo con el acompañamiento en guitarra de Cabrera quien prologa esta versión leyendo su poema **Veredas de agua**. El remate es un clásico de Rada, **Éxito**, con la voz del compositor acompañado de un *dream team* de invitados.

Ensamble Chanco a Cuerda

Subversiones. En vivo en el Café Vinilo Café Vinilo Discos



Aunque parezca ser uno de los grandes protagonistas de la producción musical de las últimas décadas, la mezcla de géneros es más bien parte de la dinámica habitual de la historia de la música.

Incluso las relaciones entre las músicas académicas o “cultas” tiene siglos de antecedentes más allá de la marketinera etiqueta de “crossover” con la que la industria

discográfica la ha denominado recientemente. Podría pensarse al Ensamble Chanco a Cuerda como un octeto que combina elementos típicos de un conjunto de cámara con otros más habituales en la música popular: piano, violín, violonchelo, clarinete, pero con guitarras eléctricas y acústicas, bajo eléctrico, percusión y una voz no impostada. Para este segundo disco han hecho una interesante selección de consagrados autores americanos de distintos géneros populares como Violeta Parra, Fernando Cabrera, Jorge Lazaroff, Egberto Gismonti, Joe Pass, Jobim, Vinicius y Chico Buarque junto al académico (*ma non troppo*) Silvestre Revueltas hasta composiciones recientes de Diego Schissi, Rodrigo Ruiz Díaz, Andrés Pilar y Martín Sued. Más que trazar la genealogía de cada elemento conviene centrarse en las ventajas del resultado: arreglos intrincados pero creativos y que logran mantener el interés del oyente, versiones frescas de canciones y obras conocidas. Una digna adición al esmerado catálogo de Café Vinilo discos y sus bellas y cuidadas ediciones.

Edgardo Cardozo

6 de copas Musical Antiatlas Producciones



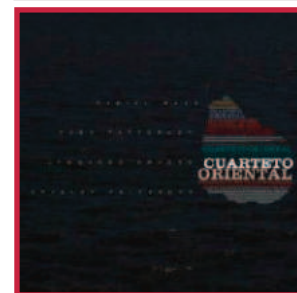
En una época en la que hasta la banda de rock más subterránea edita un disco tras otro, éste es apenas el tercer disco solista de Edgardo Cardozo (si se cuenta el

anterior, una joya a dúo con Juan Quintero), quien se mantiene en una obstinada sombra. Conocido por muchos apenas como integrante del grupo Puente Celeste, es probablemente uno de los músicos más exquisitos de la actualidad. Con años de carrera, este guitarrista y cantante ha grabado en soledad esta selección de canciones de su autoría, a veces con letras también suyas y otras musicalizando versos del célebre poeta entrerriano Juan L. Ortiz. Melodías imprevisibles con giros que por un instante, casi como un suspiro, hacen pensar en el tango, en una zamba, en bolero, en un recitado de ópera o en algún otro género conocido, pero que sin embargo prueban no serlo, casi como en un espejismo. Pero las melodías no dejan de ser cantables y la guitarra, más que acompañar el canto es una voz paralela y casi tan interesante como la palabra. Con cada audición nuevos detalles y formas de escucha se revelan y transforman las mismas canciones en otras que al oído pueden sonar casi como nuevas.

Por momentos parece que va a caer en los excesos de la música académica contemporánea, pero siempre logra volver a tiempo al cauce sensual de la canción, logrando combinar creatividad con placer, sin renegar del oído del público.

Cuarteto Oriental

Cuarteto Oriental S-Music



La música instrumental de base jazzera con aires latinos y ritmos tomados del candombe uruguayo (o, para los porteños, “rioplatense”) tiene una rica

historia a ambos lados del Río de la Plata y, sin dudas, los hermanos Hugo y —el recientemente fallecido— Osvaldo Fattoruso son dos de sus más grandes exponentes. Detrás del sobrio nombre de Cuarteto Oriental se esconde un cuarteto conformado por ellos junto al bajista Daniel Maza y el guitarrista Leonardo Amuedo. Nueve composiciones de tres de sus miembros son la excusa para un derroche de virtuosismo y musicalidad que mezcla bonitas melodías con extensos solos que permiten, a la vez, la admiración de los colegas, el regodeo del melómano especializado y el disfrute del potencial público que, sin conocer ninguno de estos datos y, sin mayores pretensiones, se conforme con música bonita y de gran calidad.

Quilapayún

Absolutamente Sony Music



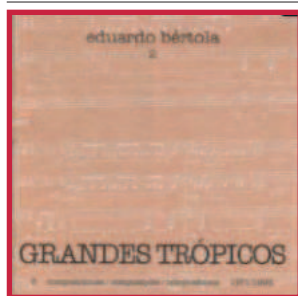
Aunque estos últimos años quizás hayan llamado más la atención por las rencillas entre sus miembros y la existencia paralela de diferentes grupos

que ostentan el mismo nombre a ambos lados del Atlántico, a 48 años de su creación Quilapayún es definitivamente un clásico de la música latinoamericana. A casi diez años de su última producción discográfica, el grupo liderado por Rodolfo Parada y Patricio Wang ha publicado un nuevo álbum de estudio. En **Absolutamente**

Quilapayún se lucen los clásicos y elaborados arreglos vocales del grupo en varios temas originales así como en canciones de algunos de los grandes nombres de la música popular del continente durante los 60 y 70 como Violeta Parra, Sergio Ortega y Daniel Viglietti. Completa la placa un tríptico en homenaje a Salvador Allende en consonancia con los postulados políticos y éticos que el conjunto chileno viene sosteniendo desde sus comienzos y que son parte inseparable de su propuesta sonora y estética.

Eduardo Bértola

Grandes Trópicos. 6 composiciones 1971/1986 Tacuabé



Gracias al esfuerzo y el homenaje de colegas y amigos ve la luz este segundo disco póstumo dedicado a las obras de Eduardo Bértola.

Nacido en Coronel Moldes, Córdoba

(Argentina) en 1939, se formó y desarrolló su tarea entre esa provincia, el Chaco, Buenos Aires, Europa (donde estudió con Iannis Xenakis y Pierre Schaeffer y participó de los afamados cursos de verano de Darmstadt) y Brasil, donde se suicidó en 1996. En este disco se juntan piezas para instrumentales diversos, desde su última composición, la orquestal **Grandes Trópicos** (1990/1995) y **Cantos a Ho** (1993) para grupo de cámara hasta **Tráfego** (1976) para piano solo, **Caminhos de sinais** (1992) para dos clarinetes y dos electroacústicas: **Pexoa** (1971) y **Gomecito contra la Siemens o el diablo de San Agustín** (1973). En sus composiciones hace sonar los instrumentos al límite de sus posibilidades y de manera casi irreconocible, utilizando fuertes contrastes de registros, intensidades y texturas con un trabajo profundo con el timbre, el silencio, la repetición y las formas no discursivas entre otros parámetros con que desarrolló una producción en la que la reflexión acerca de lo sonoro, lo musical, lo político y lo social se dan la mano de maneras lejanas a las convenciones. Otra bella y cuidada edición de Tacuabé, uno de los sellos discográficos señeros del continente.

Lucio Balduini

Viento divino Club del Disco

Aunque quizás poco conocido para muchos, en la encuesta anual que organiza El Intruso, prestigioso medio argentino dedicado a músicas

LA LEYENDA DE HUGO DÍAZ

Todos los armonicistas, el armonicista

Por Andrés Casak

Más que un instrumentista, Hugo Díaz (1927-1977) fue el fundador de una tradición en la Argentina. Con su noble armónica, soplido a soplido, entrelazando su capacidad como improvisador y su notable virtuosismo, alimentó una leyenda desde su Santiago del Estero natal hasta



llegar al corazón del folklore y del tango. Con descendencia en músicos como Franco Luciani, hoy su apellido es prácticamente sinónimo de la armónica.

La colección que salió a través del sello Acqua Records rescata sus grabaciones desperdigadas y, en muchos casos, inéditas en álbumes de larga duración que nunca habían alcanzado el formato digital. Se trata de cuatro discos dobles que comprenden más de cien registros entre 1951 y 1971 y que ponen en foco su capacidad como intérprete de chacareras, zambas y otros ritmos folclóricos argentinos y de Latinoamérica.

Con el acompañamiento de grandes músicos (desde su cuñado, el percusionista Domingo Cura, hasta el pianista Eduardo Lagos y el guitarrista de Alfredo Zitarrosa, Caíto Díaz), airea transradísimas piezas como **Los ejes de mi carreta**, **La pomeña** y **Alfonsina y el mar** con un toque profundo, y desarma y vuelve a armar otras melodías menos conocidas como **Galopera** y **Tendrás un altar**.

El sorprendente agregado de Mariano Tito en vibrafón funciona en más de un sentido como complemento perfecto de la armónica, como si se trataran de dos fuerzas opuestas y en fuga: la aspereza de la armónica contrasta con el sonido etéreo del vibrafón, en un contrapunto irresistible en **La pobrecita** y **La tristeza y el mar**.

El trabajo de Mavi Díaz -hija de Hugo, ex integrante del grupo Viuda e Hijas de Roque Enroll y cantante de folklore- en el rescate de estos registros, en la búsqueda de información y en el ordenamiento de las grabaciones, es fundamental. Muchas veces estos homenajes quedan a mitad de camino por la falta de



documentación. Por suerte, éste no fue el caso: la edición integra tanto al melómano como al curioso. Personaje colorido, Hugo Díaz aparece en las fotos del booklet en situaciones de entrecasa, acompañado por músicos del folklore y junto a celebridades como Sandro, dándole un bello condimento al lanzamiento.

Hugo Díaz Antología Acqua Records

experimentales o alternativas, Lucio Balduini fue recientemente seleccionado como el guitarrista del año por los periodistas y **Viento divino** como el álbum del 2012 por sus colegas músicos. Las composiciones de Balduini son el marco perfecto para el lucimiento de su moderno estilo guitarrístico eléctrico y procesado con esa mezcla de distorsión y claridad casi cristalina que le permite aunar la intensidad del rock con las



escalísticas y fórmulas de improvisación jazzera. En este segundo disco a su nombre se rodeó de músicos no menos reconocidos: el

baterista Daniel “Pipi” Piazzolla (músico y baterista del año), el contrabajista Mariano Sívori y el tecladista Jesús Fernández interpretando sintetizadores y piano rhodes. Si bien la guitarra lleva un rol protagónico, el resto de los intérpretes están lejos de conformar un mero grupo de acompañamientos sino que son tres solistas que dialogan constantemente entre sí logrando momentos de gran intensidad.

La Filarmónica Cósmica

Tres Independiente

A veces parece que ciertos grupos de propuestas musicales con cierta elaboración o que se escapan de los moldes de ciertos géneros están



condenados a llegar sólo a una porción muy limitada de público. Pero en este segundo disco de La Filarmónica Cósmica hay varias canciones

de la fértil pluma de Martín “El Gnomo” Reznik que lo tienen todo para ser hits: desde el pegadizo y épico estribillo de **Tres** con que abre el disco, **Me estalla el corazón**, **La pura verdad** (sobre un poema de Yupanqui) o el sarcástico **Señor TV** (con letra de Tomi Lebrero). Este poderoso sexteto, que incluye al también solista y compositor Ezequiel Borra y al talentoso multi instrumentista Juanfa Suárez, suena con la potencia del rock aunque se mueva al margen de los circuitos habituales. Algunas de las voces más reconocidas de la escena independiente porteña como Lisandro Aristimuño, Sofía Viola, Botis Cromático, Pat Morita o el mencionado Lebrero, participan como invitados en este muy disfrutable y contagioso disco.

El mató a un policía motorizado

La Dinastía Scorpio Laptra

El esperado nuevo disco de una de las más destacadas bandas del indie argentino continúa la línea de sus producciones recientes. Épicas canciones rockeras de elaborados climas y texturas guitarrísticas con letras breves pero contundentes que en esta nueva producción han virado un poco del tono cinematográfico o apocalíptico a temáticas más cercanas a lo romántico, aunque sin abandonar



el espíritu oscuro que los caracteriza. De un sonido más limpio y depurado, al que seguramente contribuyó la producción de Eduardo Bergallo esta mayor

prolijidad no opaca la intensidad y la crudeza del sonido que los platenses han sabido conseguir en sus álgidas presentaciones en vivo. Si La Plata es una de las ciudades con más tradición rockera en la Argentina, de la que han salido notables grupos desde, al menos, la década del 70, los El mató son una de las mejores expresiones actuales de ese destacado linaje alternativo.

Cecilia Todd

Niño Jesús de Merrey Acqua Records

Para artistas de trayectorias discográficas destacadas existen ciertos lugares comunes de la industria discográfica para sumar a las producciones



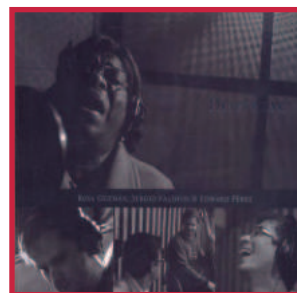
propias y nuevas: discos en vivo, acústicos, antologías y placas temáticas, como duetos, covers, música infantil u otros repertorios específicos. En este caso, Cecilia

Todd, quizás la mayor referente de la música tradicional venezolana se anima con un CD dedicado a canciones navideñas pero, por suerte, lo hace haciendo honor a lo que se espera de ella. El repertorio está básicamente integrado por aguinaldos, este género de cantos navideños tan difundido en hispanoamérica, de autores varios, pero siempre con una impronta de ritmo, colorido y espíritu alegre y popular que se luce en su voz y en los arreglos y el cuatro de Javier Marín.

Rosa Guzmán, Sergio Valdeos & Edward Pérez

Despertar Sayariy

Será quizás porque se crió rodeada de algunos de los máximos exponentes de la canción criolla tradicional peruana y amigos de su padre, el compositor José “Tato” Guzmán, que Rosa Guzmán can-



ta este repertorio con la naturalidad y la autoridad de la que hace gala en su más reciente trabajo. En este disco, su voz cuenta con el acompañamiento del guitarrista pe-

ruano Sergio Valdeos (de larga actuación junto a Susana Baca) y el contrabajista estadounidense Edward Pérez quienes, si bien son músicos de jazz demuestran aquí su solvencia para la música tradicional y su capacidad de adaptarse al estilo que este repertorio exige. Clásicos de Felipe Pinglo Alva, Pedro Espinel o Pablo Casas, entre otros, y una muy sentida y emotiva versión de **Quebranto**, vals compuesto por su padre, se cuentan entre esta veintena de grabaciones antológicas.

Illya Kuryaki

Chances

Por Mariano del Mazo

Hay demasiados retornos en el rock, y casi



ninguno suele tener sentido artístico. El caso Illya Kuryaki parece escapar de la generalidad: canciones nuevas dentro de un sonido que ellos patentaron. Es

cierto que lo que se escuchaba fresco o pionero hace 15 años ahora se escucha desde otro lugar. Esa manera lateral de enfocar la canción pop —una manera con decenas de referentes en el funk y en el hip hop pero que, en el pastiche, es una marca inequívocamente Kuryaki— tiene una gracia determinada a cierta edad; ya en la madurez es una mueca de adolescencia eterna: así desfilan **Ula Ula**, **Yacaré** y otros. La banda se vuelve gigante en el soberbio homenaje a Luis Alberto Spinetta, **Aguila amarilla**, una suite conmovedora, y en temas como **Amor**. Musicalmente Dante y Emmanuel siguen siendo una máquina de groove; lo que renguea es, digamos, el concepto. IKV siempre estuvo sostenido en ideas. Hoy lo que en algún momento fue gratamente “deforme” integra una uniformidad que se puede chequear en la red con dos clicks. Es, tal vez, el costo del tránsito que parte de ser una rara avis segmentada para consolidarse como un clásico transversal.

El clásico de los clásicos Por Mariano del Mazo



En su libro **Verdad tropical**, Caetano Veloso dice que cuando a fines de los 60 empezó a vislumbrarse el Tropicalismo, “todos estábamos enamorados de Chico Buarque”. Veloso refiere tanto a la melancolía de esos ojos celestes que hicieron estragos como al nivel de las canciones del gran aristócrata de la música popular brasileña. De alguna forma más o menos solapada Caetano y Chico se vienen escudriñando desde hace casi cincuenta años: que es como decir que vienen compitiendo desde siempre. La reciente edición de sus respectivos discos ofrece una perspectiva histórica de esa competencia que, significativa y paradójicamente, recorrió caminos paralelos. No debe haber músico de mediados del siglo pasado menos influido por la cultura rock que Chico Buarque; no debe haber músico de mediados del siglo pasado más atravesado por su tiempo –de la tradición a la vanguardia– que Caetano Veloso. Mientras Buarque ha desarrollado una cancionística de una pureza incorruptible y concentrada (con una serie de elementos provenientes del carnaval, el samba, la bossa, el vodevil, la chanson), Veloso ha resignificado la música de su país a través de la incorporación de la psicodelia y la poesía concreta de una manera abrumadoramente expansiva: la absorción de cada muesca de su época es su sello y su declamación, incluyendo en esa época la exhumación de músicas en un arco que va del tango y el fado al punk rock.

En fin, si Chico Buarque es el pudor y la arquitectura económica de cada verso y cada línea melódica y armónica; Caetano es la seducción y el exhibicionismo provocador. Esto que parece una comparación intenta ser una mera descripción de características; cualquier comparación valorativa es inconducente, se trata de dos genios que, además, destacan por una condición que suele quedar tapada ante la contundencia compositiva: el canto. Son, además, dos extraordinarios cantantes.

Na Carreira –el registro doble en vivo de Buarque- y **Abraçaco** –el fin de la trilogía que Veloso inició con **Ce** en 2006- subrayan estas características. El primero es una retrospectiva. Hace menos de una década Chico Buarque opinó que la canción no tenía futuro.

Dijo que era un fenómeno del siglo XX y que después de Jobim, Lennon & McCartney, Gardel, Gershwin y otros sólo quedaba el cover y la repetición de estructuras. Lo que podría haber sido un comentario conservador o una mera incorrección apocalíptica es, en el caso de Chico, una reflexión que desnuda su poderosa obsesión por alcanzar la canción perfecta. **Na carreira** es una delicia que hasta permite la revisión de clásicos como el de **Cálce** en ritmo de rap. La lista de temas es un lujo: **Geni e o Zepelim**, **De volta ao samba**, **Bastidores**, **O meu amor**, **Teresinha**. Canciones perfectas, sí. Sólo faltó la catedral de la música popular universal: **Construcción**.

Abraçaco, en cambio, es la persistencia de Caetano de vampirizar juventud y derribar muros. Junto a la banda rockera que produjo su hijo Moreno con el guitarrista Pedro Sâ, tiene canciones que en su ambición experimental remiten a grandes momentos de su obra más sinuosa y deforme. **A bossa nova e foda** es una maravilla, una suite que funciona como una respuesta a la opinión originada en Nueva York y formateada en los escritorios de la industria del entretenimiento en cuanto a que la bossa nova es blanda, estéril: la bossa boba. Otro impacto de **Abraçaco** es **Os comunistas**: después de años de definirse como un liberal y de ser crítico con las estructuras de la izquierda brasileña, Caetano dedica una larga canción al guerrillero Carlos Marighella. “Un mulato bahiano/Muy alto y mulato/Hijo de un italiano y de una negra hauçá/Fue aprendiendo a leer/Mirando el mundo alrededor/Y prestando atención/En lo que no estaba a la vista/Así nace un comunista/Un mulato bahiano/Que murió en San Pablo/Baleado por hombres del poder militar/En los rasgos que ganó en suelo americano/La llamada guerra fría/Roma, Francia y Bahía/Los comunistas guardaban sueños/Los comunistas (...)” Espejados por las diferencias, Buarque y Veloso muestran a los 70 que el paso del tiempo no necesariamente es corrosivo, que la decadencia puede no existir, que la canción puede ser, sí, un fenómeno del siglo XX... Que se extiende al menos hacia las primeras décadas del XXI con un epicentro inequívoco ubicado en el triángulo de San Pablo, Rio y Bahía.

“La sociedad no se permite las novedades”

No le canta al fútbol, ni al mate, ni a la murga. No son las únicas singularidades de este uruguayo que está marcando a fuego la cancionística rioplatense de este siglo. También es poeta y, desde su timidez y perfil subterráneo, exhibe un corrosivo humor.

Pasen y lean.

Por Norberto Chab

Prohijado entre los pliegues del naciente Movimiento Popular Uruguayo –que surgió a mitad de camino entre lo subterráneo y lo clandestino, en tanto los artistas sufrían censuras, prohibiciones, cárceles y exilios–, Fernando Cabrera construyó una obra heterogénea, bordada entre los márgenes de las diversas corrientes en boga, fusionando a todas ellas con un inequívoco sonido uruguayo.

Se acepta convencionalmente que aquel movimiento musical (que luego se conocería como Canto Popu) comenzó en 1977, el mismo año en que Cabrera empezó a presentarse con MonTRESvideo, un colectivo conformado por artistas de su generación, como Daniel Magnone y Pacho Martínez.

Había comenzado a estudiar guitarra desde sus 6 años (nació en 1956), y aunque durante su adolescencia ocultó el instrumento para evitar erigirse en el perpetuo artista familiar ante cada festividad, redescubrió la música casi veinteañero, empujado por la magia que emanaba de los recitales a los que asistía como público. Para ese entonces, además de seguir la carrera de Composición y Orquestación, advirtió una aptitud natural para escribir versos. A más de musicalizarlos e interpretarlos, en 2012 por primera vez decidió exponer sus poemas sin música: se trata de **Intro**, un libro con 53 poesías inéditas más un DVD.

Cabrera forma parte, generacional y expresivamente, de la corriente de cantautores orientales urbanos que engloba a Pablo Estramín, Eduardo Darnauchans, Jorge Lazaroff

(tempranamente fallecidos), Jaime Roos, Leo Maslíah, Daniel Amaro, Jorge Bonaldi, Mauricio Ubal o Luis Trochón, y es a la vez un referente de colegas suyos, como Jorge Drexler, Liliana Herrero, Juan Carlos Baglietto, Rubén Rada o Kevin Johansen. Hoy dejó de desvelarlo la falta de reconocimiento o de comprensión. Ahora, es tiempo de cosecha.

Lugares comunes

-Fuiste el chico prodigio, el privilegiado que grabó con Eduardo Mateo, el de la obra oscura y lisérgica que abrevó en el rock, el folklore, el tango, la bossa o el canto y sin embargo, nunca tuviste el impacto de la popularidad inmediata. ¿Características de tu obra, consecuencia del marketing, circunstancias de tu vida?

-Cuando grabé con Eduardo Mateo ya era el lisérgico que había abrevado en esos géneros. Cierto es que nunca gocé de la popularidad inmediata. Aunque ahora eso ha variado sólo un poco por causa de los años transcurridos y el boca a boca, y también por los colegas y los medios. Las razones de esa falta de impacto inmediato, las atribuyo a la lentitud de mi sociedad para permitirse novedades, sobre todo si hay riesgo y emoción en juego.

-¿Por qué será que nueve de cada diez entrevistas incluyen frases como que sos “el secreto mejor guardado”, o que sos “un secreto a voces” (dos conceptos contrapuestos, pero que se aplican indistintamente como un elogio)?





“La sociedad no se permite las novedades”

-Es una frase que comenzó a aparecer en la prensa musical de Buenos Aires hace unos años, y que después se empezó a extender por otros órganos de prensa. Me causaba mucha satisfacción. Luego, de a poco, empecé a verla dirigida a infinidad de artistas y/o hechos artísticos de diversa índole y comprendí que se trataba de un latiguillo, de un lugar común de los periodistas cuando quieren celebrar un supuesto descubrimiento, algo que sólo ellos vieron.

-Como no existía dónde etiquetar tu estilo, años después se lo reconoce como “des-generado”. ¿Hay que ponerle una etiqueta, entonces? ¿Cuál le pondrías?

-Des-generado es una auto calificación que pertenece a mi querido Kevin Johansen. Él la usa -creo- para desmarcarse de la invasión de “movimientos” que han surgido en los últimos tiempos. Yo, por ejemplo, ya fundé varios. Uno de ellos, el Separatismo Unido. Busca aglutinar a todos aquellos artistas que no quieran pertenecer a ningún movimiento. Quienes se afilian a este movimiento obtienen un carné de gran utilidad, ya que frente a cualquier invitación a integrar las filas de otro movimiento, con la sola presentación del carné uno queda exento.

También estoy trabajando actualmente en la creación del Atlanticismo Unitario. Todo lleva su tiempo y su trabajo porque como cualquiera sabe, un movimiento que se precie debe tener su propio Manifiesto. Ahora mismo estoy abocado a su redacción. El Atlanticismo Unitario agrupa a todos aquellos artistas que pertenezcan al área de influencia de la cuenca del océano Atlántico. Vale decir Groenlandia, Islandia, todos los países con costas sobre el mar del Norte y el mar Báltico -ya que ambos son afluentes del océano Atlántico-, más todos los países del Mediterráneo, por la misma causa, incluyendo Medio Oriente. Luego la costa occidental de África y todos los países allí comprendidos: las Islas Sandwich, Argentina, Uruguay, Brasil, todos los países que dan al Caribe, EE.UU. y Canadá. Creo que este Movimiento puede llegar a ser muy fuerte y matarle el punto a otros como el Templadismo de los hermanos Drexler.

-¿Cómo te queda la etiqueta de “Cabrera es el gran referente de la música contemporánea rioplatense”? Cuando te mirás al espejo, ¿te lo creés?

-Escuchar que soy el referente de la música rioplatense contemporánea me gusta mucho, me encanta. Viene a equilibrar una vieja carencia de autoestima que siempre me acompañó. Esto tiene un agradable aunque vani-



doso sabor a revancha. Pero como siempre es más fuerte mi humildad, grabada en mí a fuego por razones imposibles de enumerar ahora, esa sensación me dura bien poco. Unos segundos fugaces que enseguida se disipan. Pero son segundos felices, donde disfruto de la aprobación respecto a mi trabajo, tal vez la más hermosa sensación que se pueda experimentar.

-¿En qué parte de la expresión “Cabrera es artista para artistas” te reconocés?

- En la palabra Cabrera.

Paradoja y sarcasmo: ante la imposibilidad de la crítica de etiquetarlo, creó el inverosímil movimiento Separatismo Unido, cuya misión es nuclear a todos aquellos artistas que no quieran pertenecer a ningún movimiento.

La ceremonia del canto

Ese mismo Cabrera venerado por muchos de sus colegas rioplatenses que se identifican con la búsqueda interior más que con las histerias del mercado, todavía tiene conflictos con el reconocimiento callejero: lo desconcierta que lo observen en la calle. O siente vergüenza cada vez que racionaliza el hecho de subirse a un escenario. Más grave aun, en ocasiones la ceremonia de cantar potencia sus tormentas emocionales, aunque procure disimularlo al salir a escena.

-¿El canto te sirvió como elemento sanador? ¿Hay otras terapias?

-Me consta que hay un efecto sanador en mis canciones. No lo digo por vanidad: me lo han certificado infinidad de personas a lo largo de los años. Eso me hace sentir muy útil y me ayuda a justificar mi oficio o profesión. En lo que a mí respecta, mis canciones no me sanan

▲ El surgimiento del Movimiento Popular Uruguayo coincidió con la irrupción de Fernando Cabrera en la escena montevideana: fue con el grupo MonTRESvideo, en 1977.



“La sociedad no se permite las novedades”

en absoluto. Apenas son una catarsis que no siempre me hace bien ejercitar sino que a veces todo lo contrario, me vuelven a depositar en el lugar y tiempo que fueron compuestas. Si la canción es triste y desesperada, vuelvo a ponerme triste y desesperado.

Pero por suerte no todas son así, ahora tengo muchas que son alegres. Lo que sí he notado en mis recitales, o más bien me lo cuentan otros ya que no siempre puedo ver a la gente desde el escenario, es que muchas personas lloran. Esto me ha llevado a idear un *merchandising* que estoy seguro me va a llenar de plata: en lugar de vender camisetas con mi cara, o algún otro recuerdo, ofrecer al final de los shows pañuelos.

-¿Algún ritual íntimo y personal antes de salir a escena? ¿Alguna superstición?

-Debo decir que de algún modo, sí. Pero muchas veces me juega en contra. Se trata de chupar un caramelo de miel. El problema es que a menudo me olvido que lo acabo de colocar en la boca y entro al escenario con él aún muy grande. Esto me lleva a la incómoda situación de tener que cantar las primeras 3 o 4 canciones con un ostensible e incómodo bulto tras la mejilla, obteniendo un sonido muy parecido al de un mellado.

-Artistas de tu generación sufrieron exilios, desapariciones, cárceles o censuras propias o cercanas. ¿Qué parte padeciste de eso?

-No fue mi generación la que sufrió cárcel y/o exilio en la dictadura sino la anterior. De la mía, el más perjudicado fue Eduardo Darnauchans, quien fue impedido de cantar en vivo cuatro años. El resto de nosotros (Jorge Lazaroff, Washington Carrasco, Larbanois-Carrero, Rubén Olivera, Rumbo, Leo Maslíah, Carlos Benavídez, los Peyrou, etc., etc.) sólo sufrimos algunas prohibiciones eventuales y censura de canciones. Esto no quita que hayamos soportado en nosotros y en muchísimos conocidos la dureza y ferocidad de un régimen de corte nazi. Comenzamos nuestra actividad ya en dictadura y con gran responsabilidad cívica nos dedicamos de mil maneras a debilitarlo y tratar de sacárnoslo de encima, cosa que se logró luego de 12 años.

Los héroes fueron otros: los sindicalistas, los dirigentes políticos de izquierda, los maestros, los profesores. Muchos de estos perdieron su trabajo y muchos soportaron cárcel en las peores condiciones, incluyendo la tortura. No les voy a explicar a ustedes los argentinos lo que es una dictadura salvaje.

-¿Sólo se puede vivir en Uruguay para escribir sobre Uruguay? Alfredo Zitarrosa decía que sólo pudo escribir cinco canciones en sus siete años de exilio; hace treinta años Hugo Fattoruso decidió volver

En sentido opuesto a lo ocurrido con su admirado Alfredo Zitarrosa, a quien el exilio le bloqueó su potencial creativo, Cabrera admite que sus mejores canciones fueron compuestas en Bolivia y Andorra.

de Brasil porque aunque ganaba mucha plata, no podía expresarse.

-Debo confesar que mis mejores canciones, o varias de ellas, las hice en Bolivia y en Andorra. En Bolivia viví un año y medio (entre el 87 y el 88) y en Andorra tres meses por el 91, creo.

-La expresión “minimalista” surgió años después de que empezaras a presentarte en público. ¿Te define, te comprende, la in-

◀ Asegura que nunca experimentó el llamado miedo escénico. Desde allí se permite desnudar su interior, proponer y explayarse.

Dulzura distante

“A los 6 años mi madre puso en mi mano una guitarra sin que yo se lo pidiera”, podría ser una forma de entender cronológicamente a Fernando Cabrera. Nacido en 1956, era inevitable que en ese aprendizaje aparecieran referentes del canto folklórico como Los Chalchaleros, Atahualpa Yupanqui o Ramona Galarza. Con los años sería permeable a muchas otras influencias.

En 1981 participó con el colectivo MonTRESvideo de un disco bautizado con el nombre del grupo. Allí aparecieron algunos temas que posteriormente serían éxitos, como **El loco o Agua**. Un año más tarde conformó el grupo Baldío, con el que grabó su único registro en 1983, también llamado como la banda. De esa obra –etiquetada con el impreciso rótulo de “música urbana contemporánea”– aun hoy trasciende **Méritos y merecimientos**.

En los tres años sucesivos editaría sus primeras placas solistas, influenciadas por sonidos eléctricos, más cercanos a un rocker que a un trovador clásico: **El viento en la cara, Autoblues** (repblicado en 2009) y **Buzos azules**.

En 1987 registró **Mateo & Cabrera** con Eduardo Mateo, referente esencial del candombe beat uruguayo. En la obra, tomada de un concierto en vivo, se intercalan seis temas de cada uno de ellos. Se lo considera el último esfuerzo de Mateo por conservar la disciplina artística y el profesionalismo, en un momento –tres años antes de morir– en que era sojuzgado por su declinación.

En 1989 aparecieron casi simultáneamente dos nuevos discos: **El tiempo está después** (que sería republicado por primera vez en CD veinte años más tarde) y **Década**. En ambos casos, el cantautor introduce nuevos arreglos de temas ya conocidos, como **Agua, El viento en la cara o Estás acabado, Joe**.

El primer track de **Fines** (1993) es su obra maestra **La casa de al lado**. Este disco también incluye el conmovedor réquiem **La balada de Astor Piazzolla**. Un año después edita la banda sonora de la película **El dirigible** y vuelve a grabar **La casa de al lado**.

De 1995 son **Río** y una curiosa reedición de **El viento en la cara**, que además de incluir ese disco completo compila otros temas, versiones en vivo y un inédito.

Vuelve al disco con doce temas nuevos en **Ciudad de la plata** (1998) y un año más tarde lanza **Tránsito**, un compilado que incluye dos temas inéditos del folclore argentino: **La polca del espante** y **Chacarera de un triste**.

En **Viveza** (2002) aparece otro de los grandes temas de su repertorio: **Te abracé en la noche**. Un año más tarde, la revista Rolling Stone de Argentina lo reconoce como Mejor solista internacional del año, en una terna en la que participaban Manu Chao y Joaquín Sabina.

Bardo (2006) muestra una curiosidad: presenta trece temas en apenas 23 minutos. Entre esas gemas aparece **Dulzura distante**. **Ambitos** (2008) recupera un concierto realizado con Eduardo Darnauchans en 1991. Y en **Canciones propias** (2010) reversiona 16 composiciones de otros tantos artistas uruguayos.

En 2012 le otorgan el premio Graffiti (la máxima distinción a la música popular en Uruguay) a la Trayectoria.

“La sociedad no se permite las novedades”

En 2012 obtuvo en su país el Premio Graffiti. Su primera reacción fue negarse a recibirlo. Sólo lo aceptó cuando le explicaron que lo consideraban un kamikaze de la música y que homenajeaban la originalidad de su obra.

¿Ventaste vos?

-Es una gran confusión, que yo no inicié. Hace algunas décadas se llamó así a un movimiento de la música contemporánea integrado por Phillip Glass, Morton Feldman y otros que no me vienen a la memoria. Se trataba, grosso modo, de una música repetitiva e hipnótica que iba teniendo pequeños y casi imperceptibles cambios o novedades en su transcurso. En la actualidad observo el uso de dicha expresión referida a quienes hacen una música muy austera, con pocos elementos. Considero esto un error. Pero he notado que ya es imposible luchar contra tal equivocación, fruto de la ignorancia sobre aquel movimiento que recién mencionaba. Yo no me siento en absoluto “minimalista”.

El uruguayo esencial

No existe cantautor más asceta que Fernando Cabrera. Su ascetismo es una manera radical de entender el arte, una manera un tanto antigua, que desmala todo lo sobrante, apunta a un núcleo y que, al pasar, deja manifiesta la impostura que cabe en un género muchos veces artificialmente “sensible”. Con esa manera ha logrado penetrar e influir la música rioplatense con una densidad tal que permite pensar ingenuidades tales como que hay futuro, que la justicia existe, que la demagogia puede ser derrotada.

Así como Jaime Roos marcó a una generación del rock argentino que descubrió los tambores a inicios de los 90, Cabrera dinamitó a partir de principios de siglo las estructuras de esa escena paria puesta en foco por el periodista Martín Graziano en su libro **Cancionistas del Río de la Plata** (Gourmet), una escena móvil, amorfa, demasiado estilizada para los parámetros artísticos de Cabrera. Hay ahí una herencia y una continuidad, cuyo puerto original habrá que buscarlo en la obra de Eduardo Mateo, con quien Cabrera tocó y grabó.

¿Cómo definir al autor de al menos diez canciones sorprendentes en su originalidad, solidez, emoción y reflexión? ¿De dónde sale la melancolía de temas desarmantes como **La casa de al lado** o **El tiempo está después**? ¿El mercado del puerto de Montevideo de **Viveza** existe o es una invención? ¿Existe una canción de despedida más conmovedora y económica que **Te abracé en la noche**?

Fernando Cabrera es, además, un guitarrista extraordinariamente barroco (de la escuela de Daniel Viglietti), un cantante expresivo y deforme (en la huella de Mateo) y un compositor único, sin influjos visibles, cuya temática principal da vueltas alrededor del paso del tiempo y, por añadidura, la muerte. Hay que meterse ahí, no resulta sencillo: no es una obra, es una cosmogonía.

Su timidez ha demorado su aparición. Poeta, minimalista, expresionista, rockero, acústico, antes que nada artista incómodo y arisco, a los 56 años es, todavía y para siempre, una veterana revelación. Revelar es su oficio.

M. del M.



Méritos y merecimientos

Nacido en Paso Molino —un barrio de clase media suburbano de Montevideo—, las primeras influencias literarias de Cabrera se retrotraen a su adolescencia, etapa en que descubre el lenguaje rural, a través del escritor Serafín J. García. Son los años en que también irrumpen en su vida la bossa nova y Los Beatles, que le suman nuevos planos creativos a su formación escolástica, entre tantos otros nombres que incluyen a Mario Benedetti, el siglo de Oro español, Bob Dylan, Carlos Gardel o Astor Piazzolla.

-Con el paso de los años, ¿qué cosas te preocupan más: la voz, la memoria, la digitación?

-Entre las tres cosas, lo que más me preocupa es la voz. La memoria la soluciono desde siempre con un atril. La digitación marcha bien, no es mala la mía. Tomé algunos trucos de la técnica de la guitarra clásica gracias a amigos guitarristas en esa área y a los profesores de éstos. También desarrollé mis propios trucos o posiciones desde chico, o adolescente. Tomé algo del mundo de la guitarra del rock. Y también de la música criolla del Río de la Plata. De última, si mi digitación alguna vez fallara o declinara, ya tengo desarrolladas formas de tocar muy pocas notas y que igual sean significativas y suficientes. En definitiva lo que más me importa es la voz. La voz soy yo, con mis virtudes y defectos. El canto es lo más sagrado, allí van las notas y las palabras, y todas las inflexiones imaginables para lograr transmitir las emociones.

-¿Cuál es la parte de “trabajo” que tiene tu tarea? ¿Cantar por obligación? ¿Por plata, como odiaba el amado Zitarrosa?

-Cantar es un trabajo pero dudo mucho que haya alguien dedicado al canto, o a la música en general, que lo haga a la fuerza o porque no tiene más remedio. O sea, hay mucha vocación en esto. Tiene todas las mismas características que un trabajo cualquiera: dedicación, responsabilidad, preparación o formación, sinsabores, frustraciones. Pero es algo que uno ama hacer y esto no sucede con todos los trabajos. Mi vida en relación al trabajo es como la de un científico o algo similar. Puede que me vaya bien o mal, tener éxito o no en la tarea. Pero siempre voy a estar en estado de “laboratorio” inventando y desarrollando mis propios materiales, creando los motivos o la razón de ser de mi subsistencia, a la par que proporcionando materiales útiles para los demás, sobre todo para los espíritus de los demás.

-¿Tu oficio es una disciplina, una responsabilidad, un compromiso? ¿Qué se hace con el tiempo libre?



-Con el tiempo libre no hago nada, que creo que para eso está. Lo dedico al ocio, a la pereza. Lo paradójico de esto es que en esos momentos muchas veces se me ocurren ideas que luego se convierten en canciones o en otras cosas que pueden tener un futuro artístico concreto. Pero en general escucho la radio, miro televisión chatarra, camino por Montevideo, duermo. Me gusta mucho dormir. Descubrí que junto a la lectura son las mejores drogas. O sea, te ofrecen los resultados que se buscan en las drogas, evadirse de la realidad, enajenarse, etc., pero sin los daños de éstas. Y sobre todo sin dañar tu entorno, a tus seres queridos, que son siempre los que más sufren a los drogadictos o alcohólicos. Además leyendo hasta podés tener la suerte de aprender algo, dependiendo de lo que leas. Bueno, que dormir no hace daño a tus allegados depende también de que no ronques mucho.

-En el 2012 recibiste un Graffiti (el premio a las diversas expresiones musicales que se otorga en Uruguay) a la trayectoria.

¿En quién pensaste en ese momento?

-Cuando me otorgaron ese premio la sorpresa fue muy grande porque realmente no lo esperaba. Mi primera reacción fue levantarme de la platea e ir en busca de los organizadores de dicho premio (Micky Olivencia y María Noel Marrone) y devolvérselos, ya que considero que me envejece, lo sentí como una lápida. Así se los expresé pero ellos se reían creyendo que era un chiste. Fui hacia el escenario y para colmo lo tenía que entregar Jaime Roos, que mide como dos metros, con lo cual yo parecía más bajo de lo que soy. Como no tenía ningún discurso preparado sólo atiné a dedicárselo a mi madre, a quien se le ocurrió mandarme a estudiar guitarra a los 6 años sin que yo lo pidiera, y a mi profesora de guitarra. Luego de eso vino una infinidad de notas para la prensa. Yo a todos les explicaba que lo quería devolver. De hecho a Rada unos años antes le dieron el mismo "Trayectoria" y ni siquiera fue a buscarlo. Claro, a él le avisaron antes y a mí me lo dijeron allí mismo (yo había ido para actuar en la ceremonia).

Después un poco me convencieron diciéndome -no sé si será cierto- que me lo daban por la originalidad de mi obra. Porque siempre había sido un kamikaze. Eso me gustó.

-En tu obra no hay fútbol ni murga. ¿Se puede ser uruguayo y sobrevivir a ambos cataclismos?

-Hay tres temáticas que nunca he tocado: fútbol, murga y sus personajes, y una especie de seudofilosofía de mostrador. Me he perjudicado por ello ya que el uruguayo medio (o sea el 99,99 % de los mismos) ama esos tópicos. Y el 99,98 % de los músicos uruguayos tocan esos asuntos. Tu pregunta me hace pensar si no será tiempo ya de abordarlos. Reconozco que voy atrasado o que me han sacado mucha ventaja mis colegas. Siendo así, creo que debería componer rápidamente unas cien canciones por lo menos, que le canten a esos fundamentales ítems uruguayos. No quiero quedar afuera de la uruguayez, algo muy valorado y/o sobrevalorado en estas costas. Aunque reconozco también que me va a ser difícil superar el hartazgo que me producen esos temas.

PIONEROS // Épica, decadencia y resurgimiento del Teatro Amazonas de Manaus

El sueño de

Por allí pasaron en los últimos años artistas como Roger Waters y The White Stripes. Pero lo hicieron a partir del empeño puesto en 1996 por un violinista alemán de entonces apenas 25 años llamado Michael Jaldén, quien luchó por crear un festival de ópera para reverdecer el prestigio de una sala construida durante la fiebre del caucho, que fue inaugurada en 1896 y que a lo largo de cien años en distintos momentos estuvo condenada al olvido. Hasta este último renacimiento.

Por Juan Trasmonte



los héroes



En la actualidad el teatro, incorporado al paisaje de Manaus, es sede de la actividad operística y filarmónica de la región, y también del Amazonas Film Festival.

El sueño de los héroes



Si se tratara de ver el mundo por la ventanilla de un avión, el vuelo desde San Pablo a Manaus es, como cualquiera, un conglomerado de nubes, vapor que se hace agua sobre el metal, cualquier paisaje de poblados entre soledades. Hasta que, en determinado momento, todo es por horas un océano verde allí abajo, una inmensidad difícil de imaginar, una invención de Goliath. Atravesar la región amazónica aun desde el aire es una experiencia estremecedora.

Solamente en esta desmesura es posible concebir la historia y las historias que guarda entre sus bambalinas el Teatro Amazonas.

Planeado en plena opulencia del ciclo del caucho, el teatro que hasta hoy es el símbolo mayor de Manaus sólo se puede entender como el testimonio de una saga de soñadores, la perfecta traducción humana de la búsqueda

de la belleza. Y el exceso.

En 1879, mientras Chile se debatía con Bolivia y Perú en la Guerra del Salitre y Alfonso XII en España re incidía en el matrimonio, la selva amazónica se disponía a ofrecerle al mundo una de sus materias primas más preciadas.

“Manaos era una aldea que rápidamente se vio transformada en una importante y sofisticada metrópolis semejante a las europeas, con monumentales edificaciones y un eficiente proyecto urbanístico, saneamiento básico, luz eléctrica, tranvías y una red de enseñanza pública”. Quien cuenta esto es Aurélio Michiles, *manauara* de nacimiento y dueño de una mirada sensible sobre la región.

Michiles es documentalista, autor de obras premiadas con temática amazónica, entre las que se cuentan **El cineasta de la selva**

La historia de la construcción del teatro, que es el mayor símbolo urbano de la Amazonia, se mezcla con la de la urbanización de Manaus y con la vida del gobernador Eduardo Ribeiro, un militar de ideas republicanas que había sido enviado desde Río de Janeiro a Manaus como una especie de exilio.

(1997), **El árbol de la fortuna** (1992) y **Teatro Amazonas** (2002).

La riqueza, la ostentación y seguramente el tedio de los nuevos magnates, necesitaban de un teatro en el que pudieran presentarse las compañías europeas. Pero éste no podría ser cualquier teatro de provincia. Tenía que estar a la altura del lujo imperante. En 1881

► La construcción ostenta veintidós columnas, que representan con máscaras al teatro griego. Al pie de cada una de ellas se rinde tributo a personalidades de la literatura y la música.



tomovilística en expansión. Como las plantas de caucho estaban en la selva, allí se trasladaron los ingleses para montar el negocio.

Los habitantes de los pueblos originarios no alcanzaban para la demanda del trabajo pesado. Entonces llegaron los inmigrantes de los pueblos nordestinos, que huían de una sequía feroz en 1877. Los ingleses organizaron el consumo y el comercio, diagramaron las líneas de navegación fluvial y las exportaciones, que llegaban principalmente a los puertos de Hamburgo, Liverpool y Nueva York. Llegaron a tener un cable submarino que transmitía la cotización del caucho en la bolsa vía telex, desde Londres hasta Manaus. Durante el apogeo del ciclo, entre 1879 y 1912, las exportaciones se equipararon a las del café. Como consecuencia, Manaus y Belém pasan de ser pueblos a ubicarse entre las ciudades más modernas de Brasil.

“El ciclo del caucho es uno de esos momentos peculiares en la historia de Brasil, de desarrollo muy acelerado seguido de una crisis profunda”, afirma Francisco Alambert, profesor de Historia Social del Arte e Historia Contemporánea de la Universidad de San Pablo.

Pero al contrario de los otros ciclos clásicos (el del azúcar en el nordeste en los siglos XVI y XVII, el del oro en Minas Gerais en el siglo XVIII, el café en San Pablo en el siglo XIX y comienzos del siglo XX), éste no favoreció ni enraizó un ciclo de progreso o una acumulación muy significativa. Hubo riquezas, pero quedaron más ruinas que grandes obras. La más simbólica de ellas es el Teatro Amazonas.

El proyecto elegido para la construcción

del teatro fue el de un grupo de arquitectos portugueses y el lugar escogido, una pequeña colina en la plaza São Sebastião, cerca del Río Negro. Allí se erguiría el teatro como una nave insignia del crecimiento hacia el norte de la “París de los Trópicos”.

Para la empresa se emplearon obreros nordestinos y hacia el final, también africanos. Pero la obra, iniciada en 1884, se demoró hasta que entró en escena uno de los personajes claves de esta historia: el gobernador de Amazonas Eduardo Ribeiro.

“La historia de la construcción del teatro, que es el mayor símbolo urbano de la Amazonia -sostiene Michiles-, se mezcla con la historia de la urbanización de Manaus y con

Para construir del teatro se trajeron vigas de acero de Escocia, cristales de Murano y miles de tejas de Alsacia. Solamente el diez por ciento de los materiales empleados fueron originarios de Brasil, incluido el abundante caucho, que se utilizó principalmente en el acceso, para que los carruajes no perturbaran el silencio de la ópera.

la vida del gobernador Eduardo Ribeiro”.

Militar de ideas republicanas y afán positivista, hijo de una esclava y un portugués, Ribeiro fue enviado desde Río de Janeiro a Manaus como una especie de exilio. “En ese momento -relata Alambert- Manaus era la capital de un territorio que vivía bajo disputas territoriales con el resto de la América Amazónica y en

se creó el proyecto de construcción del coliseo amazónico que recién abriría sus puertas quince años después. Pero para entender mejor el contexto es necesario detenerse en la fiebre del caucho.

El árbol de la fortuna

Dos siglos antes de la llegada de los conquistadores del futuro, los pueblos originarios ya conocían bien esa sustancia blanca extraída de la *seringueira* (el árbol del caucho). La aprovechaban para hacer pelotas que desafiaban la ley de gravedad y que utilizaban en diversos juegos rituales y en primitivas jeringas para inyectar medicamentos por vía nasal.

La historia empezó a cambiar cuando se logró la vulcanización del caucho que, ya endurecido, resistente al frío y al calor, aparecía como el elemento ideal para una industria au-

El sueño de los héroes

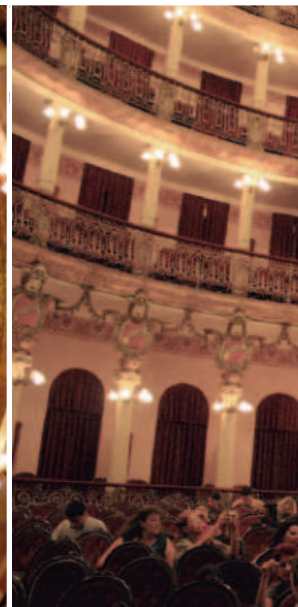
En 1973, la dictadura militar gobernante creyó oportuna la reapertura del Teatro Amazonas, que fue anunciada con gran pompa. Pero como no existían orquestas de la región que pudiesen simbolizar la cultura amazónica, debieron convocar a la Sinfónica del Teatro Municipal de Río de Janeiro.

guerra contra los indios. Brasil siempre favoreció los latifundios y allá no era diferente. En realidad, era la última “frontera” a ser conquistada. Desde el punto de vista ideológico era la parte de Brasil más “salvaje”, la imagen de lo que queríamos extirpar en nuestro sueño de progreso. Ahí aparecen las grandes obras de modernización, como los tendidos ferroviarios y el teatro de ópera ‘europeo’”.

A partir de las palabras de Alambert, se entiende que Ribeiro en su discurso de asunción haya prometido comprometerse por “el desarrollo moral y material del Estado”.

Para cumplir con la segunda condición de su promesa, Ribeiro hace suyo el proyecto del teatro. Y en plena prosperidad, no se ahorra nada.

Se trajeron vigas de acero de Escocia, cristales de Murano y miles de tejas de Alsacia. Solamente el diez por ciento de los materiales empleados fueron originarios de Brasil, incluido el abundante caucho, que en



este caso se utilizó en la entrada para que los carruajes no perturbaran el silencio de la ópera. El candelabro central de la sala es de bronce francés con tulipas de vidrio (al momento de la inauguración ya había luz eléctrica). Es la principal de las ochenta y ocho luminarias que posee la sala.

Las veintidós columnas representan al teatro griego en sus máscaras y al pie de cada una de ellas hay nombres emblemáticos, desde Aristófanes hasta Shakespeare, pasando por Verdi y Mozart. Para la decoración se convocó al pernambucano Crispim de Amaral, que había vivido en Francia, pero que quiso hacer un homenaje a la arquitectura italiana. La pintura del techo, hecha en París, tributa a la música, la danza, la tragedia y la ópera, y tiene una gran equis, como si se ob-

servara desde abajo la Torre Eiffel. Crispim do Amaral también pintó los telones y en uno de ellos, una de las principales atracciones turísticas hasta la actualidad: el célebre encuentro de las aguas de los ríos Negro y Solimões.

Pero si esto fuera poco lujo, basta llegar hasta el llamado Salón Noble, proyectado para celebrar aristocráticos bailes. Allí el piso está hecho con un diseño de flores octogonales en maderas preciosas, con doce mil piezas encajadas a mano. Alrededor, ocho grandes telas evocan la fauna y la flora amazónica y otra, obra del italiano Domenico de Angelis, homenajea a *Guarany*, la primera ópera compuesta en Brasil por Carlos Gomes. En ella se pueden ver a los habitantes de los pueblos originarios retratados desde la visión europea, notadamente estilizados.

Mención aparte merece la cúpula, que posee treinta y seis mil mosaicos con los colores de la bandera brasileña.

La sala tiene capacidad para 701 espectadores. Se dice que el número uno después del setecientos es el palco reservado para el gobernador. A propósito, la curiosa ubicación de los palcos, muy cerca del escenario, servía menos para apreciar el espectáculo que para que sus ocupantes fueran apreciados por la platea.

Y finalmente, a lo alto del escenario quedó grabado el año de la inauguración: 1896 y el nombre del gobernador benefactor: Eduardo Ribeiro. Nadie creía entonces que el esplendor fuese tan efímero.

Caída y renacimiento

En la praça São Sebastião se puede hoy saborear un delicioso *tacacá* (especie de sopa típica de la región) y dejar volar la imaginación frente al majestuoso Teatro Amazonas. Imaginar por ejemplo la noche de su apertura cuando, dicen los historiadores, el pueblo se aglomeró allí mismo para escuchar a los can-

Herzog y los abismos del alma

Hacia falta un alucinado como Werner Herzog y un desquiciado como Klaus Kinski para crear **Fitzcarraldo** (1982), el film que cuenta la historia real del irlandés Fermín Fitzcarrald, un apasionado de la ópera que anhela construir un teatro en la selva para llevar a Enrico Caruso. Tras varios emprendimientos fallidos, Fitzcarraldo (así lo llamaba por fonética la gente del lugar) decide entrar en el negocio del caucho. Filmada en Iquitos, Manaos y Belem, la película se toca en varios momentos con la historia de la construcción del Teatro Amazonas, especialmente en el deseo de conquista de lo que parece inconquistable. Y la filmación fue en sí misma una aventura que le otorgó a la historia del cine uno de sus mayores anecdotarios. Herzog -que se define a sí mismo como bávaro y no alemán- avanzó sobre los hechos originales. Volvió al Amazonas, donde ya había filmado **Aguirre, la ira de Dios** (1972), con una pocas páginas escritas y una voluntad inquebrantable. Durante el rodaje hubo accidentes

de helicóptero, muertes, denuncias de explotación de los habitantes de la región y el famoso ataque de ira de Kinski que motivó la oferta de los indios a Herzog: “No se preocupe, nosotros lo matamos”. Algunas escenas de **Fitzcarraldo** fueron filmadas en el Teatro Amazonas, aunque la mayoría de las tomas de interiores corresponden al Teatro da Paz de Belem (otra construcción de la prosperidad del caucho), inclusive aquella en que un portero interpretado por Milton Nascimento le franquea la entrada al pobre de Kinski a la sala.

La película es un espectáculo “bigger than life” y también un ejercicio cinematográfico de realismo mágico. Pero como se ve en **El peso de los sueños**, el documental de Les Blank sobre la filmación de **Fitzcarraldo**, es antes que nada un ejercicio de fe descarriada de Herzog que siente que estar allí es su deber, así como transportar un barco a través de las montañas porque “las dificultades desaparecen, pero el sueño permanece”.



La sala posee ochenta y ocho luminarias. La principal es el candelabro central de la sala, realizado en bronce francés con tulipas de vidrio.

tantes. Eran épocas en que, es atinado recordarlo, poetas, compositores, actores teatrales, dramaturgos y cantantes eran las máximas celebridades.

El gobernador Ribeiro terminó su segundo mandato unos meses antes de la inauguración del teatro. En la asunción había dicho: “Nuestros recursos son inagotables”. Pero los dones de la naturaleza no son eternos y la codicia sí. Los ingleses contrataron a un científico que, haciéndose pasar por coleccionista de orquídeas, contrabandearon semillas de seringueira. Habían descubierto que podrían hacer crecer al llamado “árbol de la fortuna” en sus colonias del sudeste asiático, dejar atrás las alimañas de la selva y explotar las tierras que, de facto, les pertenecían. Fue el principio del fin de la Fiebre del Caucho y también el epílogo del sueño de una Eldorado amazónica. Allí quedó el Teatro Amazonas como el símbolo de una épica, como un monumento del Brasil barroco.

“No podemos imaginar el siglo veinte sin el caucho -explica Michiles- ni la Amazonia sin el Teatro Amazonas. Pero tampoco podemos olvidarnos que todo eso no hubiese sido posible sin el trabajo de millares de personas que se enmarañaron en la selva para extraer la resina”.

Luego de años de desdén en los que sirvió básicamente como una de las principales atracciones turísticas de la ciudad, el teatro atravesó sucesivas reformas. En 1973 el gobierno de la dictadura militar encaró otra que permitió una nueva reapertura, con la pompa de ocasión. Pero para la gala tuvieron que traer a la Sinfónica del Teatro Municipal de Río de Janeiro. El Teatro Amazonas no tenía una orquesta que pudiera expresar la riqueza de la cultura de la región.

El maestro Henrique Morelenbaum (padre de nuestro conocido Jaques) dirigió a los músicos en la ejecución de **A Floresta do Amazonas**, una de las últimas grandes obras que nos dejó Villa-Lobos. Hay un so-

lemne documental que narra la reforma - como un capítulo más de la épica de la sala -, y que finaliza con la soprano Maria Lúcia Godoy en primer plano, entonando la **Melodía sentimental**. Telón.

En 1977, finalmente, se creó la Orquesta Amazonas Filarmónica, con músicos brasileños y europeos. El responsable musical fue el maestro Júlio Medaglia, discípulo de Boulez y Stockhausen, el mismo que unos años antes había horrorizado a los puristas con sus incursiones en la Tropicália de Gil y Caetano.

En 1996, a la manera de Herzog, un violinista alemán de 25 años llamado Michael Jelden, tuvo la idea de crear un festival de ópera que

posibilitara reabrir definitivamente las puertas del teatro. En el camino tropezó con la burocracia, los choques culturales y su propia in-experiencia empresarial. Pero el Festival Amazonas de Ópera sigue vivo.

En la actualidad el teatro abraza su actividad operística y filarmónica, pero también es sede del Amazonas Film Festival y hasta le abrió sus puertas a Roger Waters y The White Stripes.

Aurélio Michiles, que dedica buena parte de su documental a desmitificar el “contenido exótico” de la historia, asegura sin embargo que el teatro está definitivamente incorporado al paisaje de Manaus y al imaginario de toda la Amazonia.

Hacer música en América Latina

Coriún Aharonián
Ediciones Tacuabé,
Montevideo

Coriún Aharonián es sin duda uno de los pensadores musicales más interesantes de las últimas décadas. Casi no hay especialidad del campo en que no se haya destacado: compositor, musicólogo, docente, gestor y productor discográfico y de conciertos; ha sido maestro de numerosos e importantes compositores de la región tanto en música académica (o culta, como él prefiere llamarla) y popular. Hombre de fuertes convicciones políticas y éticas, sus intervenciones y escritos suelen ser polémicos y provocadores, pero más allá de que se esté de acuerdo o no con sus posturas, tiene la capacidad de siempre revelar un punto de vista personal acerca de los fenómenos que aborda ante el cual no se puede ser indiferente.

Este nuevo libro recopila artículos escritos entre 1974 y 2008, pero leídos de corrido tienen la actualidad de un libro escrito hoy. En estos textos retoma varias de sus preocupaciones recurrentes (las relaciones entre música y sociedad, la política...) pero básicamente puede pensarse como otra



contribución a la posibilidad de elaborar un pensamiento no eurocéntrico o colonial (término quizás ya no tan en boga para designar un fenómeno todavía vigente y palpable) acerca de la actividad musical del continente. Porque uno de sus muchos méritos es tener una mirada auténticamente latinoamericana con un conocimiento envidiable y directo de la música y las tradiciones y culturas de una enorme cantidad de países que, aún en épocas de internet y de una supuesta sobreabundancia de información, es poco frecuente y difícil de lograr.



De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina

Cecilia Scalisi
Sudamericana, Buenos Aires

Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970

Compilación, estudio preliminar y notas de María Laura Novoa
Biblioteca Nacional, Buenos Aires

Quizás al contrario de lo que ha sucedido con la música popular, la historiografía de la música académica argentina podría caracterizarse por una cierta asepsia a la hora de abordar aspectos personales de la biografía de los compositores. Buena parte de la bibliografía ha sido más bien recatada y limitada a la faz profesional, más cerca de la estampa o del curriculum vitae que de la inevitable humanidad de las personas. En este contexto, la aparición de dos libros que recopilan parte del epistolario (género cuyo casi único principal antecedente local en este campo son dos breves volúmenes con cartas de Juan Carlos Paz) de Alberto Ginastera resulta un aporte interesante.



El volumen compilado por Novoa reúne una selección de 272 (de un total de mil) cartas que se conservaron en la Biblioteca de la Universidad Di Tella y que representan algo así como una historia epistolar del CLAEM (el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) que Ginastera creó y dirigió como parte del Instituto Di Tella. Los interlocutores incluyen desde ejecutivos de la Fundación Rockefeller (responsables del financiamiento inicial del centro), compositores de América y Europa vinculados a las actividades del centro (Andrés Pardo Tovar, Juan Orrego Salas, Aurelio de la Vega, Ricardo Malipiero, Olivier Messiaen, Carlos Chávez, Domingo Santa Cruz, Camargo Guarnieri, Pierre Boulez, Roger Sessions, Witold Lutoslawski, Bruno Maderna, Aaron Copland, Goffredo Petrassi, Mario Davidovsky, Luigi Dallapiccola, Vicente Asuar, Luigi Nono, Earl Brown, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Karlheinz Stockhausen y Morton Feldman, entre otros) hasta algunos becarios (Blas E. Atehortúa, Edgar Valcarcel, Marlos Nobre, Francisco Kröpfl), otros estudiosos o actores de la música latinoamericana (Gilbert Chase, Guillermo Espinosa, Lauro Ayestarán, Carlos Vega, Robert Stevenson) y, sobre todo el intercambio con Josefina Schröder, su secretaria. A su vez el libro de Scalisi recopila cartas que Ginastera envió a su hija Georgina entre 1971 y 1982, o sea entre el cierre del Di Tella y el final de su vida, período en



el que el compositor pasó más tiempo en Europa y Estados Unidos que en la Argentina. A través de esas cartas, la autora transmite el testimonio en primera persona de la destinataria contando la historia de su padre y su familia desde su propia mirada. El tono de ambos libros es diametralmente distinto. Mientras que el primero es netamente académico y las intervenciones de la compiladora se limitan al prólogo y a un profuso conjunto de notas al pie aclarando datos o biografías de las personas aludidas, el segundo se lee casi como una novela donde las cartas sirven de excusa para que la protagonista cuente su historia personal. Sin embargo, a su manera y en su medida, ambos contribuyen no solamente con datos y precisiones sobre la biografía y la obra de Ginastera sino con la posibilidad de comprender y contextualizar su figura conociéndolo un poco más como una persona con puntos de vista, ideas acerca del mundo y formas de hacer y de pensar que influyen y deben tenerse en cuenta a la hora de considerar, evaluar y apreciar su legado musical

Crónicas marcianas

Joselo Rangel Universidad de Guadalajara / Universidad Libre de Música

El mexicano Joselo Rangel es el guitarrista de uno de los grupos más interesantes surgidos en Latinoamérica en las últimas décadas. Pero, además de ser miembro de Café Tacuba, tiene a su cargo una columna semanal en el periódico Excelsior donde escribe acerca de temas diversos relacionados no solamente con su actividad musical

sino con sus intereses personales, que incluyen la literatura, el cine y reflexiones sobre la vida cotidiana. Esta compilación de textos breves incluye muchas referencias a la actividad del grupo en giras y conciertos, pero también, por ejemplo, a su experiencia como músico, como espectador de otros grupos, sus vivencias en festivales internacionales como el Coachella o su relación o punto de vista acerca de otros músicos mexicanos, latinoamericanos o estadounidenses. Generalmente a partir de situaciones de la actualidad –de la suya, del mundo de la música o de la sociedad en general– Joselo enhebra pequeñas historias que no solo son gratas de leer sino que nos



sirven para conocer algo del backstage del rock latinoamericano y mucho de la subjetividad y la forma de ver la vida y la profesión de un artista (más músico que estrella) en plena actividad y éxito, en vivo y en directo.

Píntalo de negro

Desde 1994 se lleva a cabo en Veracruz el Festival Afrocaribeño, que a través de la música pretende reparar una negación atávica con la llamada “tercera raíz”; es decir, con la cultura negra que liga a México con África y que sólo en los últimos años encuentra el camino de la reivindicación. En esta tarea de recuperación es fundamental una cantante como Alejandra Robles.

Por Mónica Maristain



En el vasto territorio mexicano, uno de los tres gigantes musicales de Latinoamérica junto con Brasil y Cuba, hay tonos negros que pintan gran parte de los sonidos nacidos en lo que se conoce como la Costa Chica y que llegan hasta el muy norteño Monterrey.

Se trata de pinceladas gruesas, pero que no alcanzan aun así a delinear géneros en estado puro. Si, como piensa el bahiano Carlinhos Brown, “todo viene de África”, también los sonidos de la tierra maya y azteca poseen en muchos casos una raíz de dicho continente.

Palabras como tamboriles, sones, incluso algo que se llama “La chilena” y que pervive en Oaxaca merced “a los naufragos chilenos que en el siglo XIX intentaban llegar al oro de California y que, seducidos por Oaxaca, se quedaron allí, creando un baile alegre, sensual y pícaro, que mantiene la esencia de nuestra cueca chilena”, según escribió el embajador chileno en México, el también escritor Roberto Ampuero, forman un verdadero arcoiris sonoro en donde no es muy fácil separar paja del trigo, raíz de alas.

Estamos en México, país donde después del mariachi el género más popular es la cumbia, donde hay zonas como Veracruz, al oriente de México y que limita al sur con Oaxaca y Chiapas, en la que se cultiva un tipo de son que han denominado “jarocho” (palabra que muchas veces se usa como gentilicio de los nacidos en dicho Estado) y donde es difícil a veces distinguir lo cubano de lo mexicano.

En la Costa Chica que nos ocupa subsiste también el denominado “son de artesa”, cuyo nombre proviene “de que el baile se ejecuta sobre una artesa, es decir, un cajón de madera de una sola pieza y grandes dimensiones, que tiene labrado en sus extremos una figura animal. Es utilizada para bailar y zapatear sobre ella en celebraciones comunitarias”, tal como explica el musicólogo Carlos Ruiz Rodríguez en su libro **Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca.**

Todo esto es tema, como es lógico, de estudios sesudos por parte de musicólogos que tienen bien claro ese panorama oscuro, valga la paradoja.

Lo cierto es que de un tiempo a esta parte ha comenzado a hablarse mucho más de la “tercera raíz”, un concepto que aplicado a lo musical tiene en la cantante “La Morena” Alejandra Robles, nacida en Puerto Escondido, Oaxaca, una representante fiel y entusiasta.

“La tercera raíz une a México con África y ha sido olvidada. No así la raíz indígena que como es lógico tiene mucha fuerza en nuestro país”, explica Robles, quien a fines de 2012 fuera te-



“La Morena” Alejandra Robles, nacida en Puerto Escondido, es una entusiasta representante de la llamada “tercera raíz”, otorgándole nombre y música a la cultura negra.

Tanto la cantante más internacional de México, Lila Downs, como Alejandra Robles, nacieron en Oaxaca. La diferencia es que la primera es del istmo y tiene una influencia más directa de los 16 grupos étnicos de la zona.

► Patricio Hidalgo, junto con su grupo Afrojarocho, bucea las raíces africanas en los géneros del estado de Veracruz.



lonera de la africana Oumou Sangaré en el concierto que diera ésta en el Distrito Federal.

Para que nos entendamos: la cantante más internacional de México, Lila Downs, nació en Oaxaca. Alejandra Robles, también. Pero la primera es del istmo y tiene influencia de los 16 grupos étnicos de la zona, entre los que se encuentran los zapotecos y los mixtecos.

“La Morena”, en cambio, es de la Costa Chica y Guerrero, donde hay influencia maya merced a los tzotziles, que reinan a su vez en Chiapas y en donde la música negra cubana

y africana, sumada a la mencionada “la chilena”, conforman “la tercera raíz”, es decir, los géneros relacionados directamente con lo afrocaribeño.

No llama la atención así que el maya Armando Manzanero haya participado en el debut discográfico de Robles, un trabajo que con el título de **La morena**, trae boleros como **Adoro**, la famosa tonada venezolana **Angelitos negros** y una hermosa y conocida canción de la música regional mexicana, **Piñotepe**, también grabada por Lila.

La perla negra

► En el Festival Afrocaribeño de 2012, a los bailes y los recitales se le agregó por primera vez un ciclo de cine africano. Allí intervinieron la cubana Albita y los argentinos de Kumbia Queers.



Aunque un cronista serio como pretende ser la firmante, no debe dejarse llevar por el entusiasmo excesivo, es un gesto decente hacia el lector recomendar vivamente que se procuren el disco de la Robles. Junto con Downs conforma el espejo de dos caras donde se concentra por un lado lo indio y por el otro la peculiar manera de entender la negritud de los mexicanos.

México negro y querido

Una de las personas más capacitadas para responder a la pregunta de si existe o no música negra en México, es sin duda Ernesto Márquez, coordinador artístico del Festival Afrocaribeño, una iniciativa cultural nacida en Veracruz en 1994 y que ya ha concretado 17 ediciones.

Hay que decir en este punto que en el Estado de Veracruz hay un poblado de nombre Yanga y que fue el primero en la historia en liberarse del yugo español y proclamar la libertad de los esclavos, por lo que lo negro, lo afro, son temas sensibles para los nativos de la zona.

No es casual que el Festival Afrocaribeño sea una iniciativa cultural nacida en Veracruz en 1994: en este estado existe un poblado llamado Yanga, que fue el primero en la historia en liberarse del yugo español y proclamar la libertad de los esclavos.

“Claro que existe, mezclada con nuestra propia música mestiza e india, más bien diluida diría yo entre nuestros ritmos tradicionales. Pero por supuesto que en gran parte de la música mexicana hay géneros de raíz africana”, dice Márquez.

“Hay que recordar la presencia en el Golfo de México del hombre negro, incluso en tiempos precolombinos y quienes dejaron como legado la expresión musical de los tamborileros, formada por tres tambores afro –uno mediano, uno grave y otro chico- que también se usa en la rumba cubana y que en nuestro país se mixtura con una flauta indígena”, agrega.

Precisamente, la pasada edición del Festival Afrocaribeño, que transcurrió entre el 9 y el 12 de agosto de 2012, estuvo dedicada a la tercera raíz con orgullo local. Tanto, que Leticia Perlasca, secretaria de turismo de Veracruz, destacó en una conferencia de prensa: “Somos el único Estado de América Latina que realiza una fiesta dedicada a la herencia africana”.

“Todo se inició en Yanga. A partir de ahí, lo que hoy conocemos como tercera raíz se puede detectar en muchas regiones del mundo, entre ellas México, en Guerrero, Chiapas y, por supuesto, Veracruz”, dijo en declaraciones citadas por el periódico La Jornada, al anunciar un encuentro cultural que tuvo al brasileño Carlinhos Brown como máxima figura, pero que convocó también a artistas de Puerto Rico, Cuba y Colombia, entre otros.

La iniciativa estuvo enmarcada en lo que la ONU denominó Año Internacional de los Afrodescendientes (en 2011), un intento de revalorizar la presencia negra en nuestro continente.

“En el caso de Oaxaca –explica Márquez– hay 16 etnias indígenas registradas, pero la

El color del festival

En 2009 y 2011 se llevó a cabo la primera y segunda edición, respectivamente, del Festival Oaxaca Negra, una iniciativa que tiene lugar en Oaxaca, una de las zonas más bellas y turísticas de México.

Se trata de una iniciativa creada por José del Val Blanco, director del Programa Universitario México Nación Multicultural (PUMC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el objetivo principal de contribuir al reconocimiento pleno de las poblaciones negras que existen en México.

Conferencias, conciertos, muestras artesanales y gastronómicas resaltan la presencia de la negritud en la zona y refuerzan el concepto cada vez más integrado al lenguaje de los antropólogos, musicólogos y estudiosos de “tercera raíz”.



El festival de Oaxaca Negra procura visibilizar a la etnia afro, que pese a tener una presencia importante en la región, no está registrada formalmente.



◀ Estela Lucio y Rumbamba es una agrupación veracruzana que desde hace más de 20 años presenta un espectáculo de danzas y percusiones de origen africano.

etnia afro, que tiene una gran presencia en la zona, no estaba registrada, lo que implica que queda afuera de cualquier plan gubernamental de desarrollo y apoyo”.

“Pero la música siempre está, aunque insisto, no como género negro puro, sino subordinada a nuestros ritmos tradicionales. No hay discriminación con esos géneros. Simplemente la música está ahí y no logró alcanzar un desarrollo que le permitiera trascender su zona de origen”, precisa.

Alejandra Robles, en cambio, sí habla de discriminación, un hecho que según ella “por ignorancia o por racismo” ha dejado en el olvido la música de la Costa Chica que ella representa.

“Incluso a mis paisanos, cuando van a hacer un censo, no los toman como afromexicanos, sino como indígenas. En el último censo, los pobladores pusieron en la puerta un cartel que decía que querían ser contados como negros y no como indios, porque eso somos: somos negros, negros de la Costa Chica”, afirma la cantante.

“Hay mucha gente negra en México y sólo queremos ser tomados en cuenta”, dice con voz firme.

El periodista especializado en música Oscar Sarquíz, admite que como “buen ladino de ciudad” siempre estuvo lamentando “la falta de negritud en la música y cultura mexicanas”.

“Por ignorancia hemos negado muchas cosas, hasta que comenzamos a escuchar eso de la tercera raíz, aunque nunca habíamos tenido artistas como Alejandra Robles, quien con mucha convicción y orgullo dice “Soy negra”, lo cual es de agradecer”, afirma.

Afromexicanos

El Festival Afrocaribeño en Veracruz, México, se ha constituido en uno de los encuentros más importantes entre la negritud continental y un público cada vez más interesado en conocer y disfrutar de las distintas propuestas artísticas de lo que podría llamarse “música afrolatina”.

La presencia de los negros en el Golfo de México dejó como legado la expresión musical de los tamborileros, conformada por tres tambores afro: uno mediano, uno grave y otro chico, que se expanden en la cultura negra desde la rumba cubana hasta el candombe uruguayo.

Nació en 1994 inspirado por dos libros fundamentales sobre la negritud mexicana llevados a cabo por el antropólogo y médico originario de la ciudad veracruzana de Tlacotalpan: **La población negra de México 1519-1810** (1944) y **Cuijla, esbozo etnográfico de un pueblo negro** (1958).

“Increíblemente, estos libros le dieron rostro a los negros en nuestro país. Antes de

eso, estaban ocultos y negados”, explica Márquez.

En encuentros de americanistas destinados a estudiar los pueblos negros en el país, comenzó a generarse la idea de realizar un festival que pudiera mostrar sus expresiones musicales, artísticas y culinarias.

La primera edición, en 1994, reivindicó a Veracruz como una zona caribeña por antonomasia aun cuando no está ubicada en el Caribe, lo que no le impide compartir fenotipos y costumbres con los negros cubanos y antillanos.

“Reflexión y fiesta”, dice Márquez, son los motivos esenciales del encuentro que pervive más allá de los gobiernos y que se ha constituido en un gran símbolo cultural de la región.

Se manifiesta, eso sí, al vaivén de la política. Por caso, el único gobernador negro que tuvo Veracruz hasta la fecha, Fidel Herrera, poco hizo por el festival, un acontecimiento que vivió su mejor época durante el mandato del conservador Miguel Alemán.

En la edición de 2012, dando cuenta de lo amplio y diverso que es el concepto de “lo negro”, se llevó a cabo un ciclo de cine africano y conciertos de artistas muy distintos entre sí como la cubana Albita, la puertorriqueña La India y los argentinos de Kumbia Queers.

Con un gobierno recién estrenado, no se sabe todavía qué le espera al festival este año. Si en 2012 alcanzó su punto cúspide en lo que se refiere a la internacionalización, con la presencia de los artistas mencionados, en el año de la serpiente, según el horóscopo chino y cuando ya se ha dejado de hablar de las profecías mayas, que en México sirvieron para aumentar el turismo en la hermosa Península de Yucatán y alrededores, todo es expectativa.

“La gente vive el festival como propio y generalmente hace presión para que los gobiernos entrantes le presten atención. No es una presión de salir a las calles y protestar, en eso los mexicanos no somos buenos, pero se habla en los bares, en los mercados. Vamos a ver qué pasa”, concluye Ernesto Márquez.

De la tercera raíz

Estela Lucio y Rumbamba: Agrupación veracruzana nacida en 1990. Lleva a cabo un espectáculo de danzas y percusiones de origen africano fusionadas con el zapateado, las jaranas y el requinto jarocho.

Alejandra Robles: Originaria de Puerto Escondido, comunidad de la Costa Chica oaxaqueña. Se reivindica como afro-mexicana, interpretando desde un son costeño, zapateando acompasadamente sobre la tarima hasta raspando la quijada de burro, instrumentos autóctonos del sur del Pacífico mexicano.

Pregoneros del recuerdo: Agrupación nacida en 1955. Guitarra, bajo, clave, bongó, maracas y trompeta para un repertorio anclado en el género tropical o antillano.

Patricio Hidalgo y el Afrojarocho: Espectáculo que recorre en música versada y danza las raíces africanas en los géneros veracruzanos. Congas y son jarocho: una mezcla explosiva y contagiosa. Enrique D’Flon Ensemble: Ensemble de percusiones originario de Xalapa, Veracruz.

La ola verde

Músico, compositor y agitador cultural, el pianista costarricense Manuel Obregón dirige la Orquesta del Río Infinito, con la que promueve el rescate de los folklores y el cuidado de la ecología.

Por Andrés Casak

La última edición del Festival Nacional de Chamamé, que se celebró en enero en Corrientes, aglutinó a una larga serie de figuras regionales, pero una de las grandes sorpresas llegó de más lejos de la Mesopotamia. La actuación de la Orquesta del Río Infinito, una numerosa agrupación Centroamérica que viaja en embarcaciones por los ríos alertando sobre los peligros de fracturar el delicado equilibrio ecológico y que tiende puentes con los músicos locales, protagonizó una verdadera fiesta popular en el Auditorio Tránsito Cocomarola, apelando a los folklores del continente americano y se metió al público en el bolsillo.

El factótum de esta orquesta es el pianista y compositor Manuel Obregón, un auténtico agitador cultural que nació en San José de Costa Rica en 1961 y cuya historia se expande sobre distintos formatos y géneros, entre discos de piano, jazz y soundtrack para películas, y entre la tradición y la experimentación, poniendo en foco la relación del hombre con la naturaleza. En 2002 reunió a 14 instrumentistas de países centroamericanos para dar cuerpo a la Orquesta de la Papaya, con el objetivo de rescatar los ritmos de esa región y que se convirtió en el antecedente inmediato de la Orquesta del Río Infinito. Además, se desempeña como Ministro de Cultura y Juventud de Costa Rica.

Desde su país y del otro lado de la línea telefónica, Obregón recuerda con emoción la reciente presentación en Corrientes, pero reconoce que se sentía “un poco preocupado” antes del concierto. ¿Cuál sería el motivo? “El Festival Nacional de Chamamé es una de las mayores expresiones artísticas que he visto en el continente y es todavía más sorprendente tratándose de tantos días dedicados a un único género como lo es el chamamé –asegura Obregón. Nosotros fuimos con gran respeto a esa tradición. Con diferentes músicos correntinos y misioneros, intentamos un acercamiento al chamamé. Apenas empezamos a tocar, vimos que nuestra propuesta fue bien recibida y la preocupación desapareció. Las muestras de cariños fueron muy bonitas”.

-Desde hace muchos años desarrolla una tarea de concientización de la ecología a través de la música. ¿Cómo surge esa idea?

-Todo se inició con un grupo de músicos de Centroamérica que queríamos conocer más de nuestras raíces. Empezamos a viajar por la región y vimos que hay un vínculo inseparable entre cultura y medio ambiente. Al desaparecer la naturaleza, desaparecen también las culturas y las comunidades. Con la Orquesta de la Papaya y luego con la Orquesta del Río Infinito, la música está inspirada en esta memoria histórica, en la fabricación de instrumentos con





materiales propios, en el entorno, en el paisaje, en el mismo sonido de los animales. En muchas lenguas, existe una sola palabra para denominar cultura y medio ambiente. O, en todo caso, para llamar a la cultura y al árbol. El árbol conecta al cielo con la tierra. En varias culturas occidentales y orientales, esa es su función: traer el cielo a la tierra.

-¿El fin último de su tarea es la música o la ecología?

- Es en partes iguales. Trabajamos el vínculo con la protección de la naturaleza, pero también buscamos dar visibilidad a los artistas tradicionales que no tienen otra forma de dar a conocer su cultura. Ellos no pertenecen al mainstream y las corrientes de distribución de música mundial, pero tienen propuestas sumamente valiosas. Solamente en Costa Rica hay muchos...

-¿Cuál es la identidad de la música costarricense?

-Eso está muy ligado a un proceso histórico

La carrera de Obregón se expande sobre distintos formatos y géneros, entre discos de solo piano, jazz y soundtrack para películas, y entre la tradición y la experimentación, poniendo en foco la relación del hombre con la naturaleza.

y geográfico. Centroamérica está en la parte más estrecha del Continente, hubo muchas migraciones desde el Caribe hacia al Pacífico y eso la convirtió en una zona de gran tránsito histórico. En los últimos 18 mil años tuvimos gran cantidad de influencias por las culturas que venían de todas partes. Llegaban a través de los diferentes accesos que había: la ruta Maya se une a la ruta Inca y con la parte amazónica. El encuentro de culturas no es algo nuevo. En Costa Rica tenemos la suerte de ser el punto de unión de las culturas mesoamericanas y las que tienen influencia

sobre todo en México, y también de las culturas amazónicas.

-¿Sigue muy presente la música prehispánica?

-Concretamente, en Guayabo, que era la ciudad cultural por excelencia se encuentran vestigios de todas esas culturas del norte y del sur de América. Primero, tenemos una gran influencia de los indígenas que salen de Venezuela y se distribuyen en todo el continente, y posteriormente de La Habana, desde donde llegaban las músicas de Sudamérica y del Caribe, y por último de Nueva Orleans, que también fue un gran punto de encuentro musical. Esos tres países le dan el cuerpo a Costa Rica. Generó ritmos que se parecen mucho: el son guanacasteco tiene gran similitud con el chamamé, con algunos acentos de la chacarera, de la polka paraguaya y de la cueca chilena. Vemos como estos ritmos ternarios se encuentran en todo el continente. Otros ritmos de mayor influencia africana, co-





mo la habanera, tienen hermandad con el tango.

-¿En Centroamericana hay conciencia de los folklores regionales? ¿Hay una mirada hacia adentro?

-Yo creo que sí. Siento un acercamiento del sector joven hacia el reconocimiento de la música tradicional y el folklore. Lo bailan como propio, como sucede en otras partes del Continente, como en Chile con la cueca, como en Argentina con el chamamé, como en Bolivia en el Carnaval de Oruro. Hubo una época de distanciamiento y de rechazo hacia lo tradicional, pero ahora viene a ser parte de una necesidad de identificarse con lo propio para tener un diálogo más equitativo frente a la globalización. Hay ediciones de discos de música tradicional y antigua que así lo corroboran. Es muy positivo el panorama actualmente.

A toda orquesta

Desde 2006, la Orquesta del Río Infinito que dirige Manuel Obregón recorre las aguas de América realizando encuentros, talleres y conciertos. Uniendo puntos insospechados, estuvieron en las antiguas misiones jesuitas de Bolivia, Paraguay, Argentina y Brasil, navegaron en los ríos Paraguay, Paraná, el Pantanal, San Juan. Más que musical, se trata de un movimiento artístico, social y ambientalista que promueve la protección de los ríos y la recuperación de las cuencas hidrográficas.

-¿La orquesta se ocupa de las transformaciones actuales de los ritmos folclóricos?

-Tengo respeto por las formas musicales. Como dice el músico Rodolfo Mederos, una cosa es la fusión y otra la confusión. Es importante conocer y respetar cada una de las formas musicales que han tenido los diferentes géneros de la música latinoamericana, pero la orquesta no es un museo. Estamos viviendo constantemente cambios: lo hemos visto en el flamenco, en el tango, en la milonga, en el chamamé, en toda la música norteamericana. Hay cambios en las formas de vida y la música no es más que una expresión de eso. La música no puede estar en un museo ni muerta, por eso es importante encon-

"En muchas lenguas —explica Obregón—, existe una sola palabra para denominar cultura y medio ambiente. O, en todo caso, para llamar a la cultura y al árbol. El árbol conecta al cielo con la tierra. En varias culturas occidentales y orientales, esa es su función: traer el cielo a la tierra".

trar la relación entre esos sonidos y el paisaje con su entorno social. Es importante entender lo que ha sucedido y ser respetuoso con esa tradición, y al mismo ser consecuente con lo que sucede actualmente.

-¿Cómo funciona la Orquesta del Río Infinito?

-La parte más interesante es que con el tiempo se fue convirtiendo en un movimiento social y se replicó en diferentes espacios. Por ejemplo, en la Argentina a través del músico misionero Joselo Schuap, con su proyecto vinculado al agua y a la tradición. Él trabaja en la cuenca del Paraná. En otras partes del Continente también se fue ampliando, como en la cuenca del Mississippi y en ríos de Latinoamérica. Nosotros tratamos de navegar con todos los integrantes que pueden, según cada uno de los tramos. Es casi imposible juntar a los 1500 artistas que componen el proyecto. A esta altura, es un movimiento latinoamericano de encuentro. Tenemos una coordinación en Costa Rica que fue donde se surgió la idea.

-¿En qué consiste la Carta de los Ríos que promueven?

-Es un compromiso que adquiere cada comunidad adonde vamos para poder sacar adelante una agenda ambiental. Vimos buenos resultados por ejemplo en la cuenca del Río San Juan, en la frontera entre Costa Rica y Nicaragua, donde hicimos una gira hace cinco años. Cada una de las comunidades desarrolla su propia Carta de los Ríos de acuerdo a las prioridades que tenga. Luego, se le va dando un seguimiento a través de una página web.

Entre la música y el ministerio

Simultáneamente a su labor musical, Obregón también se fue vinculando a la gestión pública. Fue agregado cultural del gobierno de Costa Rica en Europa y desde hace tres años es el ministro de Cultura y Juventud de ese país.

-¿La mejor forma de alentar los folklores es a través de la gestión cultural?

-No sé si es la mejor manera: hay que explotar todas las formas posibles para lograr este acercamiento. Por supuesto, el trabajo que





hacemos desde la sociedad civil y los gobiernos tiene relación, con un impulso a todo nivel del diálogo con la música. También hay que admitir que el panorama es complejo, hay una transición en lo que son las tecnologías en el tema de la distribución de la música y en los derechos de autor. Es importante defender estos temas desde todas las trincheras. Un ministerio es una más de ellas, desde donde se puede generar una incidencia y una conciencia mayor.

-¿Cuál es el gran desafío de la política cultural en América?

-Sin lugar a dudas, uno de los retos principales es el acceso y la democratización universal a la cultura. Hay que aprovechar todos los espacios e invitar a artistas en esta visibilización de sus propias comunidades y que se sientan orgullosos de lo propio y aprender de las demás formas culturales. La gente debe saber que estos conceptos cambiaron desde que Susana Baca y Gilberto Gil fueron ministros de Cultura en sus respectivos países.

"Hubo una época de distanciamiento y de rechazo hacia lo tradicional, pero ahora viene a ser parte de una necesidad de identificarse con lo propio para tener un diálogo más equitativo frente a la globalización", sostiene.

-¿Se profundizó esta tendencia de que los músicos asuman la responsabilidad de la gestión pública?

-Creo que sí, cada vez se vinculan más. Cuando nos reunimos los ministros de Cultura observamos que todos hemos tenido alguna experiencia artística. No es lo mismo que las decisiones las tomen personas que no conocen del tema. Hay quienes dicen que los artistas no tenemos experiencia administrativa. Sin embargo, vimos gestiones muy exitosas como la de Gilberto Gil, quien se rodeó de un gran equipo administrativo para desarrollar una labor excelente, considerada entre las

mejores que hubo en Brasil.

-¿El Ministerio le quita mucho tiempo a su música?

-La función pública tiene mucha satisfacción en lo que son los logros solidarios, de una comunidad y de un país. Hay que luchar por los cambios que se necesitan. Pero yo no dejé de tocar: me invitan a presentaciones. Es compatible la función pública con continuar una carrera artística.

-¿Cuáles son sus próximos pasos como ministro y como músico?

-Estoy en mi último año como ministro, con una serie de proyectos importantes, como el Corredor Cultural Caribe, que es una iniciativa prioritaria, como también lo es la Ley de Cultura, el trabajo en las comunidades indígenas y la medición de cómo la cultura desarrolla al país. En mayo de 2014 veré si sigo con mi carrera artística o si continúo con la gestión pública. Tendré que tomar esa decisión. Estoy muy contento con el que trabajo que se hizo en estos tres años y con el equipo.

“La música es una explicación del

Músico, antropólogo y ex periodista, el Director Nacional de Artes de la Argentina habla de políticas culturales, de la función pública, de integración continental, y también de música.

Por Mariano del Mazo y Guillermo Pintos

Resulta al menos curioso entrevistar en un despacho a un trashumante de la cultura. La vida de José Luis Castiñeira de Dios es lo más lejano a lo que supone que representa un sillón de funcionario: está atravesada por decenas de caminos, exilios y disciplinas. Las palabras para definirlo se agolpan, y no alcanzan: antropólogo, periodista, compositor, profesor, gestor... Su escritorio es austero y su discurso tiene la claridad y la cadencia del buen docente. Entre Anacrusa y la banda de sonido de **El exilio de Gardel**, entre su participación en el diario **La Opinión** de José Timerman y la película **Manuel de Falla, música de dos mundos** que dirigió, en fin, en esa franja ancha se desliza una existencia dedicada al pensamiento y la cultura. Ahora, al frente de la Dirección Nacional de Artes, motoriza un antiguo proyecto colectivo llamado Ibermúsicas. De ese proyecto, de las tensiones de la política cultural argentina, del setentismo y de sus búsquedas y de los lineamientos de su gestión habló en esta entrevista.

-¿Cómo nace tu vocación de gestor cultural?

-Fue en los años 70. Durante el período, muy corto, en el que trabajé como responsable del área de cultura del Sindicato de Empleados de Comercio. Recuerdo que una vez, yendo a buscar mi sueldo en la sede central del sindicato, subió conmigo al ascensor una persona con una traza bastante extraña. El individuo paró el ascensor, abrió la puerta –como en las películas- y sacó una pistola calibre 45. Me la puso en la cabeza y me dijo: “Tomátelas, no queremos verte más en el sindicato”. Después me dio una cachetada, cerró la puerta y se fue muy tranquilo.

-Un bautismo, digamos, fuerte...

-Sí, era 1975. Naturalmente abandoné ese trabajo. Paralelamente trabajé como periodista. Cuando Timerman padre abrió **La Opinión** fui convocado para trabajar en el Suplemento Cultural que dirigían Juan Gelman y Paco Urondo. El secretario de redacción era Horacio Verbitsky. Estuve casi dos años. Yo era una especie de joven kamikaze que leía un libro por día para comentarlos...

-¿Ya eras antropólogo?

-Sí, y creo que me llamaron justamente por mi formación en

ciencias sociales. Al tiempo ocurrió uno de esos barquinazos que solía dar Timerman: cambió la línea editorial y echaron a unos treinta periodistas, entre ellos Verbitsky y yo. Seguí colaborando en varias publicaciones e inclusive trabajé un año en Télam. Fue un desastre: yo era delegado y en ese tiempo la agencia se había convertido en una cueva de espías. En fin, escribí un tiempo en la revista **Crisis** de Eduardo Galeano y después abandoné el periodismo. Me dediqué a la música.

-Anacrusa.

-Claro. El primer disco de Anacrusa salió a fines de 1972. Tocamos hasta el 77, ya el clima era irrespirable. Ahí vino el exilio.

-¿Cómo funciona para vos tu carrera como músico –tanto en Anacrusa como en el rol de compositor de música de películas que, digamos, son las facetas más conocidas–, en contraposición con las responsabilidades en la función pública?

-Yo accedí a la música por una cuestión muy hedonista, si se quiere. Para mí es un espacio de placer, de plenitud e integración con el cosmos y el universo. Yo no soy religioso, pero entiendo que la música explica el mundo. Es una explicación sintética y simbólica, emotiva y de conocimiento. La música la tomo como una interpretación del mundo, y estoy hablando en el sentido más abstracto. Pero por otro lado hay un mandato, una herencia familiar paterna, un legado al cual yo me he incorporado. Mi padre, José María, poeta, funcionario y tantas cosas más, me marcó en muchos sentidos. Es una gesta de carácter, heroica, salvacionista de ciertos valores que heredé, desarrollé y acompañé en mi vida.

-¿Cuáles serían esos valores?

-Son valores referidos a la identidad nacional, al mundo latinoamericano. A una idea patriótica, aunque parezca fuera de contexto y fuera de moda. Esos valores se manifiestan en la música, en las películas: la mitad de las películas en las que participé tienen que ver con temas sociales, políticos. Y la otra mitad están vinculados a la cultura y a las tradiciones populares. Algunas pocas tienen que ver con el campo experimental.

-¿Encontrás alguna analogía entre este tiempo político y los años 70?

mundo”

► “Mis valores
refieren a la
identidad
nacional, al
mundo
latinoamericano.

A una idea
patriótica, aunque
parezca fuera de
contexto y fuera
de moda”, dice.



“La música es una explicación del mundo”

Tiene dos años de gestión por delante, pero aspira a que Ibermúsicas tome vuelo propio, más allá de los gobiernos.



Foto gentileza SECRETARÍA DE CULTURA DE PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

“Yo accedí a la música por una cuestión muy hedonista, si se quiere. Para mí es un espacio de placer, de plenitud e integración con el cosmos y el universo. Yo no soy religioso, pero entiendo que la música explica el mundo. Es una explicación sintética y simbólica, emotiva y de conocimiento”.

-Yo creo que es una continuidad en la medida en que aquellos que sobrevivieron ahora están actuando. Pero los tiempos históricos han cambiado. Todo ha cambiado. Por ejemplo, el otro día miraba en televisión un documental sobre Agustín Tosco, y era espléndido comprobar lo que eran los actos de la época, lo que era la gente. Ardían las paredes. Había entusiasmo y una decisión de toda una generación de cambiar la historia. Es muy curioso, porque cuando hoy se observa la participación del trabajo en el PBI, se está alcanzando el nivel que se tenía en el año '75, cuando todos creíamos que la situación era insostenible. Cuando cayó Isabel Perón la participación del trabajo en el PBI era del 48 %, y ahora estamos bastante cerca de ese porcentaje. La que se consideraba una época inviable era finalmente una Argentina industrializada, una Argentina en la que Córdoba por ejemplo era muy poderosa, donde había un proletariado industrial muy importante que aún no se recuperó en la misma proporción.

-Después del episodio del ascensor, ¿cuándo volviste a participar activamente en políticas culturales?

-En Europa, más precisamente en París, cuando Miguel Ángel Estrella me llamó para armar “Música Esperanza”. Pero en términos públicos fue recién cuando regresé a la Argentina a fines de los años 80. Estuve en el Congreso de la Nación como asesor de la gestión de Cultura en el Se-

nado, y luego en la Ciudad de Buenos Aires en la gestión de Jorge Telerman. Me hice cargo de la Dirección de Música, trabajé palmo a palmo con Eduardo Rovner en un plan estratégico de cultura. Y hace tres años aquí, con Jorge Coscia como secretario de Cultura.

-¿Cuál es la filosofía de tu gestión, los grandes lineamientos?

-Hay que aclarar que ésta es un área que tiene nivel ministerial y resulta muy vasta: la música es la actividad artística principal de todos los argentinos y tiene un nivel de consumo que la separa muchísimo de otras expresiones. A la vez la Secretaría tiene organismos musicales y artísticos propios, que son orquestas, ballets, coros, bandas. Tienen vida propia, su propia relación con la sociedad, pero es necesario administrar y gestionar. El desafío es que si uno se distrae mucho en gestionar ese aspecto se puede llegar a olvidar del resto de la vida musical del país, que obviamente es inmensa mayoría. Entonces hay que apuntar al apoyo y promoción de los nuevos talentos y trabajar para la reposición de las figuras artísticas en áreas específicas que el mercado no cubre.

-Llegar donde el mercado no llega...

-El mercado a lo mejor detecta fenómenos pero luego no los sostiene. Ocurre con el jazz, con las nuevas formas del folklore, con el tango joven. Y también con la música académica y la danza, que en verdad ni siquiera son detectadas por el mercado. El Estado tiene

► Antropólogo, periodista, docente, músico, compositor y funcionario, estuvo en el ojo del huracán de las tensiones políticas de los años 70.

una responsabilidad en esas áreas, y nos hacemos cargo. Con decisión y buscando variantes. Yo por ejemplo hice un convenio que se llama “Cultura en la Universidad” con cuarenta universidades nacionales. Es un poco irónico el título, pero a mí me parecía que es muy importante llevar la cultura a la universidad, ya que en los tiempos “heroicos” antes mencionados la Universidad era el espacio natural para el sostén de este tipo de actividades. Recuerdo una serie de discos que sacó EDUL (la Editorial Discográfica de la Universidad del Litoral), en donde se editaba a Quique Strega, a Eduardo Rovira y a una cantidad de artistas innovadores. Ahora en cambio en las universidades no es tan sencillo abordar el contacto entre el público y las nuevas formas de la cultura.

-¿Cómo surge en este marco Ibermúsicas?

-Surge de entender que la música durante el período de la segunda parte del siglo XX quedó fuera de la búsqueda de apoyo de políticas del Estado. ¿Por qué? Porque se suponía que el Estado ejercía una cierta especie de justicia con respecto al apoyo a ciertas expresiones y que la música quedaba afuera. Son otros tiempos. Es claro lo que ocurrió en los años '80 y '90, cuando se produjo el cambio tecnológico, sobre todo con la televisión y el video: el cine empieza a requerir una mayor participación del Estado. Particularmente en nuestro país y en el resto de América Latina. Entonces se van gestando leyes que modifican el rol del Instituto Nacional de Cinematografía y la actividad cinematográfica en Argentina se convierte en una actividad fundamentalmente subvencionada. Lo mismo pasa con el teatro: el teatro independiente no tenía posibilidad de sostenerse dentro de las reglas del mercado, y tuvo su ley. Pero la música, hasta ese momento, se seguía manejando con lo que la realidad iba ordenando. Hasta que con el comienzo del nuevo milenio, en el que se ve que por el desarrollo tecnológico, por el desarrollo de la copia privada y por una cantidad de cosas más, la misma música empieza a sentirse afectada en cuanto a sus posibilidades de existencia. Ahí empieza a aparecer la necesidad de la intervención del Estado para sostener ciertas músicas que no tienen ninguna posibilidad de mercado. A partir de esta situación nosotros pensamos que había que crear una institución que abarcara Iberoamérica y sirviera para promover expresiones culturales de ese bloque. Porque a diferencia de lo que pasó en los '70, cuando había una comunicación interregional poderosa y los argentinos veíamos el nuevo cine brasileño, leíamos la novelística latinoamericana, escuchábamos la música de





"Nosotros presentamos el proyecto de Ibermúsicas, y lo sostuvimos, lo defendimos, conseguimos alianzas. Por esa razón la presidencia y la secretaría técnica recauó en la Argentina en este primer período. Tenemos muy buenos socios: principalmente México y Chile. Fueron los primeros países que apoyaron, más Colombia, Costa Rica . . . Ese es el núcleo fuerte. El año pasado entró Brasil y fue decisivo, porque hablar de un programa de música en América Latina sin pensar en Brasil . . . es poco serio, ¿no?"

toda América Latina, la coyuntura mutó. Con los golpes militares se cortó todo y fue sustituido, naturalmente, por la presión del mercado anglosajón. Por eso es que volvimos al ataque, después de la primera experiencia de los años '90 que se llamó CIMUS, Consejo Iberoamericano de la Música. Este nuevo Ibermúsicas está dentro de la serie de programas de cooperación internacional y cultural que se gestaron a partir del año '92 en el aniversario del Quinto Centenario. El más exitoso de esos programas fue Ibermedia, que vinculó a las cinematografías oficiales de nuestros países y fue un gran promotor de la producción.

-¿Cuáles son los objetivos concretos que te planteas con Ibermúsicas de aquí hasta al fin de tu gestión dentro de dos años?

-En principio fue poner en marcha esta institución: no es sencillo crear un organismo internacional. En segundo lugar, usar Ibermúsicas

como plataforma para el desarrollo de líneas de trabajo que no son las institucionales, públicas y oficiales. Partiendo de la misma base con la que analizaba los cuerpos propios de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, en cuanto a que las políticas institucionales representan un mínimo de las expresiones de las relaciones culturales de los pueblos. Pero lo que tiene a favor es que cada una de estas administraciones culturales tiene potencialmente una posibilidad de participación y de promoción muy grandes, desde orquestas y teatro hasta pasajes aéreos. Todo eso puesto a disposición de un proyecto de integración puede lograr algo muy serio y renovador. El objetivo nuestro es conseguir que esta integración se concrete, que haya mayor circulación de artistas, mayor circulación de proyectos, mayores espacios para el mutuo conocimiento. Ese es el objetivo principal, la

integración es indispensable.

-¿Argentina en este caso se presenta como un país líder?

-Sí, porque fue quien presentó el proyecto. Además lo sostuvo, lo defendió, consiguió las alianzas. Por esa razón la presidencia y la secretaría técnica recauó en la Argentina en este primer período. Seguramente nosotros somos los que estamos más convencidos, pero tenemos muy buenos socios: principalmente México y Chile fueron los primeros países que apoyaron, más Colombia, Costa Rica... Ese es el núcleo más fuerte. Y después los otros acompañaron y se fueron incorporando. El año pasado entró Brasil y fue decisivo, porque hablar de un programa de música en América Latina sin pensar en Brasil... es poco serio, ¿no? En cambio perdimos en el camino, circunstancialmente -yo entiendo que después cambiará- a Cuba. Estuvo en un principio y después, por ciertas circunstancias coyunturales, quedó fuera.

-¿Qué solidez crees que puede alcanzar?

-Toda. Hay que trabajar. Debo decir que Ibermúsicas ha sido posible también porque Jorge Coscia entendió que esto era una política de la Secretaría. El secretario de Cultura acompaña, el gobierno apoya y la situación política internacional de la región es inmejorable.



Planificación, desarrollo y diversidad cultural

El Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas, Ibermúsicas, pretende estimular la presencia y el conocimiento de la diversidad cultural en el ámbito de las artes musicales, a través de la formación de nuevos públicos en la región y ampliando el mercado de trabajo de los profesionales del ramo.

Ibermúsicas, que fue aprobado en la XXI Cumbre Iberoamericana de Asunción, en noviembre de 2011, busca apoyar la formación de nuevos públicos para los espectáculos musicales iberoamericanos, con especial énfasis en los jóvenes y los grupos poblacionales en situación vulnerable, incentivar las producciones y coproducciones de espectáculos musicales entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana, impulsar la creación musical y las residencias creativas e impulsar la valoración en la diversidad y riqueza cultural presente en las músicas iberoamericanas.

En este marco, se ofrecieron durante 2013 cuatro categorías de fomento: ayudas a la movilidad de solistas, ensambles y grupos iberoamericanos de la región, residencias artísticas de compositores, primer concurso iberoamericano de composición sinfónica Ibermúsicas 2013 y primer concurso iberoamericano de composición para banda sinfónica "Ibermúsicas - Oaxaca 2014".

En qué consistieron las residencias

El investigador Eduardo Caballero explicó su experiencia: "Con el apoyo de Ibermúsicas, durante julio realicé una residencia artística en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical LIPM ubicado en el Centro Cultural Recoleta en la ciudad de Buenos Aires. Durante esta estancia el proyecto que estuve realizando es el de componer una obra para percusiones y electrónica con procesos en tiempo real. La obra es parte de un ciclo de obras titulado **Convergencias para obras mixtas**, esta es la **V Convergencia** con subtítulo **Ráfagas**. La obra consta de dos movimientos, el primero para cuenco ti-

betano y el segundo para marimba".

"La primera semana estuve trabajando en la automatización de la especialización cuardrónica en tiempo real, las siguientes semanas trabajé en la partitura y en los procesos a utilizar en los dos movimientos. Dichos procesos son: 7 armonizadores, Filtros, Delay, feedback-delay, buffer, síntesis aditiva, stutter, modulación de anillo y audios



previamente procesados".

"En el LIPM hay varios sintetizadores análogos con los cuales estuve haciendo sesiones de improvisaciones, algunas de estas sesiones fueron grabadas para usarlas como material sonoro de obras futuras otras sesiones fueron grabada en video".

"La obra está compuesta pensando en el percusionista del Ensemble Noodus Mike Tovar, el estreno está planeado llevarse a cabo a principios del mes de diciembre en el patio central de la Escuela Superior de Música de Monterrey, dicho patio cuenta con muy buena acústica natural, ideal para la presentación".

Otra experiencia: una instalación

Luciano Giambastiani recibió como distinción una residencia en composición Cuenta cómo fue su trabajo: "Durante julio y agosto, realicé la residencia en el CMMAS, con el apoyo de Ibermúsicas, durante la cual desarrollé un proyecto de obra basado en entrevistas a instrumentistas y compositores filmadas e intervenidas, que funcionan como una instalación audiovisual con estos videos proyectados en simultáneo en forma azarosa, creando un contrapunto de relatos. Al mismo tiempo, para los instrumentistas compuse fragmentos instrumentales que funcionan en estructuras de superposición aleatoria generando una obra de cámara".

"Dichas entrevistas están basadas en aspectos completamente personales, no me interesa indagar cuestiones profesionales o datos biográficos de los entrevistados, sino que pretendo ahondar en cuestiones más profundas como la historia de vida, las ideas,

motivaciones, conflictos y el modo en que los entrevistados se relacionan con su actividad musical".

"Durante julio estuve realizando la etapa de preproducción, escribiendo fragmentos instrumentales y diagramando las diferentes etapas de realización del proyecto. Además tuve la oportunidad de asistir a los Cursos de Verano que fueron ofrecidos en el CMMAS. A su vez, se realizaron entrevistas a Angélica Castelló, Fernando Domínguez, Carmelo Saitta, Iván Manzanilla, en la ciudad de Morelia. Edgar Guzmán e Ignacio Baca Lobera, en la ciudad de Querétaro, Marcelo Toledo en Nueva York... Actualmente estoy en la etapa de edición y procesamiento de dichas entrevistas. Otra de las características que tiene el formato abordado es que permite la incorporación constante de nuevo material audiovisual, con lo que la obra permanecerá en un estado de work in progress...".

Un trabajo sobre la poesía mexicana

El brasileño Jorge Antunes desarrolló su investigación en la ciudad mexicana de Morelia a través del CMMAS (Centro Mexicano para la Música y las Artes de sonido). El objeto del trabajo fue la búsqueda de los fenómenos de la retórica en la poesía de poetas mexicanos aplicables a la construcción musical, mediante su propia composición musical.

La metodología se dividió en cuatro pasos: el estudio y la búsqueda de figuras retóricas y figuras del lenguaje en poemas escritos por poetas mexicanos, el estudio de la aplicabilidad de las construcciones poéticas en la estructura musical, la composición de obras electroacústicas utilizando construcciones musicales figurativas con los poemas estudiados y la elaboración de un texto teórico que describe el proceso de la escritura y la investigación.

En el estudio consideró las figuras del discurso como las anáforas, epístrofe, poliptóton, reduplicación y diácope, entre otras. Para eso, Antunes estudió la vida y obra de la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, en que son ampliamente utilizados el quiasmo y la anáfora, formas poéticas muy expresivas. Pudo realizar este trabajo gracias a la residencia de Ibermúsicas.

LANDFILL HARMONIC

EL SONIDO DE LA BASURA

Cateura es el principal basurero de la capital de Paraguay, Asunción. Y fue el punto de partida del director de orquesta, compositor e investigador musical

Luis Szarán –nacido en Encarnación en 1953– para crear **Sonidos de la Tierra**, un programa en el que actualmente intervienen más de ocho mil alumnos en 120 comunidades.

Cateura, lugar donde de noche ni la policía ingresa, históricamente foco de enfermedades y de un importante porcentaje de mortandad infantil, cambió esencialmente su expectativa de vida y su nivel de integración con el resto de la sociedad, a partir de la creación de **Sonidos de la Tierra**, que permitió llevar la música clásica y folklórica a distintos lugares del mundo.

Pocos apostaban a que una década más tarde, la entusiasta locura del músico (quien, entre otras distinciones, en 2005 fue reconocido con el

Premio Internacional de la Skoll Foundation de California como emprendedor social, y distinguido como miembro de la Real Academia Española de la Historia) tendría su correlato en el documental **Landfill Harmonic** –un juego de palabras que significa “filarmónica del basurero”–, para darle voz y música a los intérpretes de la orquesta fundada por el propio Szarán, niños de la calle que aprendieron a ejecutar instrumentos creados con basura.

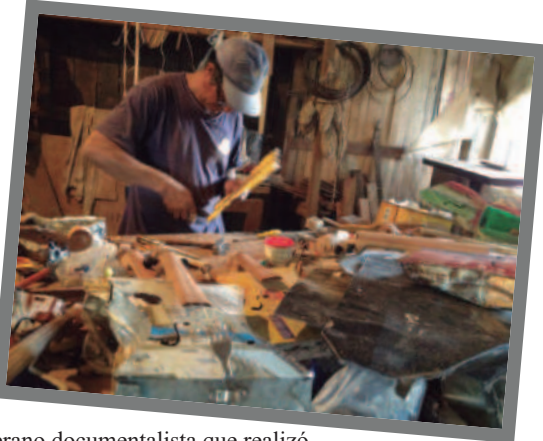
“El joven que de día interpreta a Mozart, de noche no saldrá a romper vidrieras”, expresa Szarán, quien estimuló a esos chicos para obtener una herramienta fundamental para sobresalir: el conocimiento. Y los dotó de un instrumento, creado o perfeccionado por sus propias manos, para difundir su mensaje de arte y paz al mundo.

Landfill Harmonic, además de narrar la historia de autosuperación de los jóvenes, también presenta a Nicolás Gómez (Colá), un adulto habitante del basural, luthier experto en reutilizar desperdicios: tenedores que serán partes de un violín, saxofones hechos de mangos de cucharas y botones o cellos nacidos de latas de aceite son algunas de sus invenciones.

El conmovedor documental fue presentado a fines de 2012. Su estreno será en 2014. Está dirigido por Graham Townsley, un veterano documentalista que realizó numerosos trabajos para National Geographic.

Favio Chávez, colaborador de Szarán, profesor de música y director de la

orquesta, define con una frase la filosofía de estos músicos vocacionales y campeones de la vida: “El mundo nos envía basura. Nosotros les devolvemos música”.



EL PROGRAMA CHAZARRETA: REESCRIBIENDO LA HISTORIA



Orquestas para niños de 8 a 14 años con percusión latinoamericana, guitarras, guitarrones, charangos, aerófonos de caña y madera, violines. ¿Por qué no? Desde su conformación en 2005, el Programa Social Andrés Chazarreta, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, busca integrar a chicos de zonas carenciadas de la Argentina, marginados del acceso al aprendizaje y la práctica musical colectiva. El coordinador es el músico y docente Eduardo Tacconi, quien desde su asunción planteó modificar el eje eurocéntrico que rige la enseñanza (el formado por flauta, clarinete y cuerdas que proviene del siglo XIX) por otro integrado por sonidos latinoamericanos. Tacconi está a cargo de veinte talleres y orquestas emplazados en doce provincias diferentes más la ciudad de Buenos Aires. “La visión hegemónica es colonial –describe-. En este programa ampliamos la oferta pública de práctica y conocimientos musicales en base a músicas latinoamericanas. Hablamos de

más de cincuenta especies riquísimas. Pretendemos que conozcan la zamba, los distintos tipos de huayno, la vidala. Que tengan una buena apreciación musical. Como base es suficiente. En las casas y en la tele es difícil escuchar estos géneros”. El modelo, con variantes, se desarrolla en diversos lugares de América Latina. “En Bolivia, donde históricamente hubo presidentes blancos, recién en la última década surgió la valorización real del desarrollo musical de los pueblos –explica el docente-. Colombia tiene una orquesta de marimbas, y un programa destinado a que los pibes puedan practicar. México tiene una orquesta de profesionales con el mismo cometido que nosotros. Tenemos muchos amigos en Venezuela que nos piden datos para replicar el trabajo. En Brasil existe el programa Gurí. Cambiarle la cabeza a un tipo de 40 años es difícil, pero darle más amplitud a un chico es distinto”. La Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación editó cinco álbumes de arreglos específicos del Programa Social Andrés Chazarreta (versiones originales de temas latinoamericanos para ensambles infantiles y juveniles), financiado por Iberorquestas, donde queda específicamente detallado el aporte de

la Fundación del Banco de la Nación Argentina al crecimiento y desarrollo del Programa, y se realizó la edición del álbum de obras originales para guitarra de Mateo Villalba, referente correntino de la guitarra del litoral argentino, financiado con aportes de la Fundación y la Secretaría de Cultura, para entregar como complemento pedagógico a las agrupaciones del programa y conservatorios de música. Cada uno de estos arreglos está confeccionado para ser trabajado e interpretado por una determinada agrupación y contiene recursos que, en cada cuerda, requieren de los músicos docentes nuevos aportes pedagógicos hacia los niños y jóvenes integrantes. Como es histórico en nuestras músicas, pueden ser variados, acomodados, desarrollados y adaptados para sonar diferente, o ser replicados con exactitud para luego dar lugar a modificaciones. Tacconi apuesta a que un niño tenga mejores herramientas para desenvolverse socialmente a partir de sus conocimientos musicales: “Como la escritura o la lectura, la música es el lenguaje que les dará independencia. Vamos en camino de tener un panorama musical de producción autónoma. Como lo hicieron Yupanqui, Egberto Gismonti o Juan Quintero”.

La base de datos de SADAIC

¿De quién es la música argentina?

<http://www.sadaic.org.ar>



Hay datos que parecen ser tan obvios como fáciles de conseguir y sin embargo suelen traer más problemas de los que se podría pensar. Conocer con certeza detalles como autores de una obra musical o la editorial que la ha publicado suele ser más difícil de lo que se supondría. Los sitios de venta de discos, los de los sellos discográficos y muchas veces hasta los de los autores omiten esta clase de información y ni que hablar de los miles de canciones de los que no hay casi mención en la red. El sitio web de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores), la entidad oficial encargada de la gestión de los derechos de autor de obras musicales, esconde (en la barra de navegación principal, bajo el título “Búsqueda de autores y obras”) un recurso de gran utilidad. Se trata de una base de datos que permite buscar en su extenso catálogo, en principio, los autores de una composición registrada. Buscar, por ejemplo, algo aparentemente sencillo como **La cumparsita** es un buen ejemplo de la complejidad del asunto. Para empezar, se encuentran otras composiciones que incluyen el término “cumparsita” en su título, más allá del célebre clásico tanguero. Luego pueden detectarse las fichas, por separado, de la versión instrumental y la cantada (enriquecida por el listado de variantes del título según se lo ha traducido a otros idiomas). Cada composición permite clicar a dos subsecciones. “Reparto” identifica claramente a los autores legales de la obra (que suelen ser más de los que uno piensa) y la editorial que actualmente administra sus derechos. La subsección “soporte” sorprende con el listado de las grabaciones comerciales que incluyen versiones de esa pieza (en el caso de **La cumparsita**, se listan 1513). Vale aclarar que, si bien este tipo de datos parecen estar solo destinados al regodeo de eruditos o amantes de la discografía, serían de gran ayuda para músicos que quieran saber a qué editorial contactar para interpretar o grabar una nueva versión de un tema de otros autores o incluso a sellos discográficos de esos que suelen cometer notables errores a la hora de atribuir la autoría de una canción. Resultaría útil tener algún tipo de documentación

acerca de que es lo que incluye esta base online: de donde provienen específicamente los datos, que porcentaje de la información que consta en SADAIC se ha incluido, cuan actualizada está o cada cuanto se suben nuevos registros, etc. Pero más allá de este pequeño reproche, es un recurso invaluable que cuenta con el plus de ser información de fuentes oficiales.



La histórica Revista Musical Chilena

Musicología on line

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/>

La Revista Musical Chilena es la decana de las publicaciones musicológicas latinoamericanas que ostenta el envidiable logro de estar cumpliendo sesenta y seis años de historia. Publicada por el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y dirigida desde hace décadas por Luis Merino



Montero, aparecen generalmente dos números al año donde se incluyen artículos de investigación, así como reseñas de discos, libros, y tesis de temas relacionados tanto con música académica como con músicas populares, folklóricas o indígenas. Si bien hay un énfasis en temas chilenos, constantemente se incluyen textos relativos al resto de Latinoamérica. Desde hace algún tiempo esta importante publicación hace disponible el contenido de sus artículos a través de Internet en forma totalmente gratuita. Y no sólo de los números recientes, sino que pueden leerse los textos completos en formato pdf desde el número 1 de mayo de 1945 hasta el más reciente número 217 de enero a junio de 2012. El sitio permite tanto bucear a través de las diferentes ediciones a lo largo del tiempo como buscar artículos específicos por diferentes

Todo sobre el uruguayo Gustavo Pena

El príncipe secreto

<http://imaginandobuenas.com.uy>



se ha dedicado estos últimos años a rescatar y hacer conocer la obra de este fino y sensible compositor principalmente interpretando algunas de sus canciones inéditas en disco y en escenarios de la región. Este sitio web es el complemento ideal de esta tarea destinado a saciar la sed de todo aquel que descubra su obra y quede, como suele suceder, necesitando más: audios completos de sus discos, tanto de los ya publicados como varios inéditos; audios y videos de entrevistas y conciertos en vivo; las letras de todas sus canciones prolijamente ordenadas y cifrados de varias canciones para promover que nuevas generaciones no sólo conozcan sino que pongan nuevas voces al legado de este artista de culto.

Gustavo Pena, alias El Príncipe, es uno de los últimos secretos mejor guardados de la música uruguaya. Nacido en 1955 y fallecido prematuramente en el año 2004 su carrera quedó trunca de un mayor reconocimiento y difusión. Sus canciones y el escaso material publicado en discos oficiales fueron de gran influencia para más de un joven cancionista de la actualidad, tanto en Uruguay como en Argentina. Su hija, Eli-U Pena,



parámetros. Se trata de un recurso simple, pero que soluciona el acceso a una fuente clave para la difusión de la investigación musical de la región.

Músicas populares del continente

Ensayos latinoamericanos

<http://www.iaspmal.net/anais/>

La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, más conocida por sus siglas en



inglés –IASPM–, tiene desde el año 1997 una rama latinoamericana que agrupa a investigadores en musicología, sociología, antropología, historia y otras disciplinas que se especializan en el estudio académico de la música popular. Desde entonces vienen organizando congresos donde cientos de especialistas presentan los avances de sus proyectos de investigación y debaten sobre los más variados aspectos relacionados con todos los géneros de la música popular del continente. En su sitio web pueden consultarse una gran parte de los trabajos presentados en los congresos de Bogotá (2000), Ciudad de México (2002), Río de Janeiro (2004), Buenos Aires (2005), La Habana (2006) y Caracas (2010).

Latinoamerica Música

<http://www.latinoamerica-musica.net>



La revista online Latinoamérica Música es una iniciativa privada sin fines de lucro. En ella se incluyen textos acerca de las músicas en los países latinoamericanos, con énfasis en la música culta de los siglos XX y XXI. Las contribuciones se reproducen en su idioma original (mayoritariamente español o portugués) y, en algunos casos, también en traducción. Por lo general, se trata de textos ya publicados. La dirige la compositora y musicóloga uruguaya Graciela Parakevaidis, y son consultores Omar Corrado y Chico Mello.

COMPLETÍSIMA DISCOTECA PARA DESCARGAR

Todo el chamamé

<http://www.nostalgiademilitoral.com/>

Un singular y utilísimo emprendimiento web contiene cientos de grabaciones esenciales de chamamé, desde los pioneros que dieron forma a este popular género del litoral argentino hasta sus más nuevos cultores. Con un promedio de 300 visitas diarias y más de un millón desde su creación, en 2007, el sitio contiene además artículos diversos sobre esta música y otros documentos relacionados.



MARIMBA

Una revista de IBERMUSICAS / Argentina

ARGENTINA

BRASIL

CHILE

COLOMBIA

COSTA RICA

ECUADOR

MEXICO

PERU

REPUBLICA DOMINICANA

URUGUAY

Unidad técnica de IBERMUSICAS

Micaela Gurevich: mgurevich@cultura.gov.ar

Ana Clara Higuera: ahiguera@cultura.gov.ar

Av. Alvear 1690, Piso 1

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

[C1014AAQ]

Argentina

Teléfono: +54 11 4129 2488





LA ÚLTIMA // Lágrimas negras

El llanto eterno

Lágrimas Negras no es el único bolero-son compuesto por Miguel Matamoros (no podría serlo teniendo el gran músico 200 composiciones en su haber), pero sí es el más famoso. ¿Por qué este prócer de la música cubana debe su porción más importante de notoriedad a una pieza cuya letra doliente anuncia el elegido y humillante porvenir de su narrador? ¿Son estrictamente musicales las causas? ¿Descansan en ese carácter de bolero supersónico que luego vira a pegadizo son montuno, como nadie lo había hecho antes? ¿O, por el contrario, es la hondura dramática de sus versos simples la que conmueve? El secreto lo devela la misma canción desde su estructura: un bolero repicante, vuelto melancólico baile. El ritual de exorcizar el dolor a puro ritmo y aceleración. Trova y son. Hasta ese momento, nadie se había atrevido a tal mezcla en Cuba.

Lágrimas Negras nació de la inspiración de Matamoros en 1930, durante un viaje que hizo a Santo Domingo, República Dominicana. Mientras mataba el tiempo en la casa de su amiga Luz Sardaña, escuchó a una mujer que, en una habitación contigua a la suya, no paraba de llorar con verdadera pena y dolor. Intrigado por el notorio desconuelo de su vecina, Matamoros preguntó a la dueña del lugar si la dama en cuestión había perdido algún familiar. Sardaña tenía otra respuesta: "Lo que pasa es que anoche su marido la dejó por otra mujer". Enseguida, la máquina Matamoros comenzó a trabajar.

Aunque tú me has dejado en el abandono
aunque tú has muerto mis ilusiones,
en vez de maldecirte con justo encono,
En mis sueños te colmo,
en mis sueños te colmo
de bendiciones.

Sufro la inmensa pena de tu extravío
siento el dolor profundo de tu partida
y lloro sin que sepas que el llanto mío,
tiene lágrimas negras, tiene lágrimas negras
como mi vida.

Tú me quieres dejar,
yo no quiero sufrir,
contigo me voy, mi santa
aunque me cueste morir

**Letra y música:
Miguel Matamoros**











EL PODER DE LA PINTURA