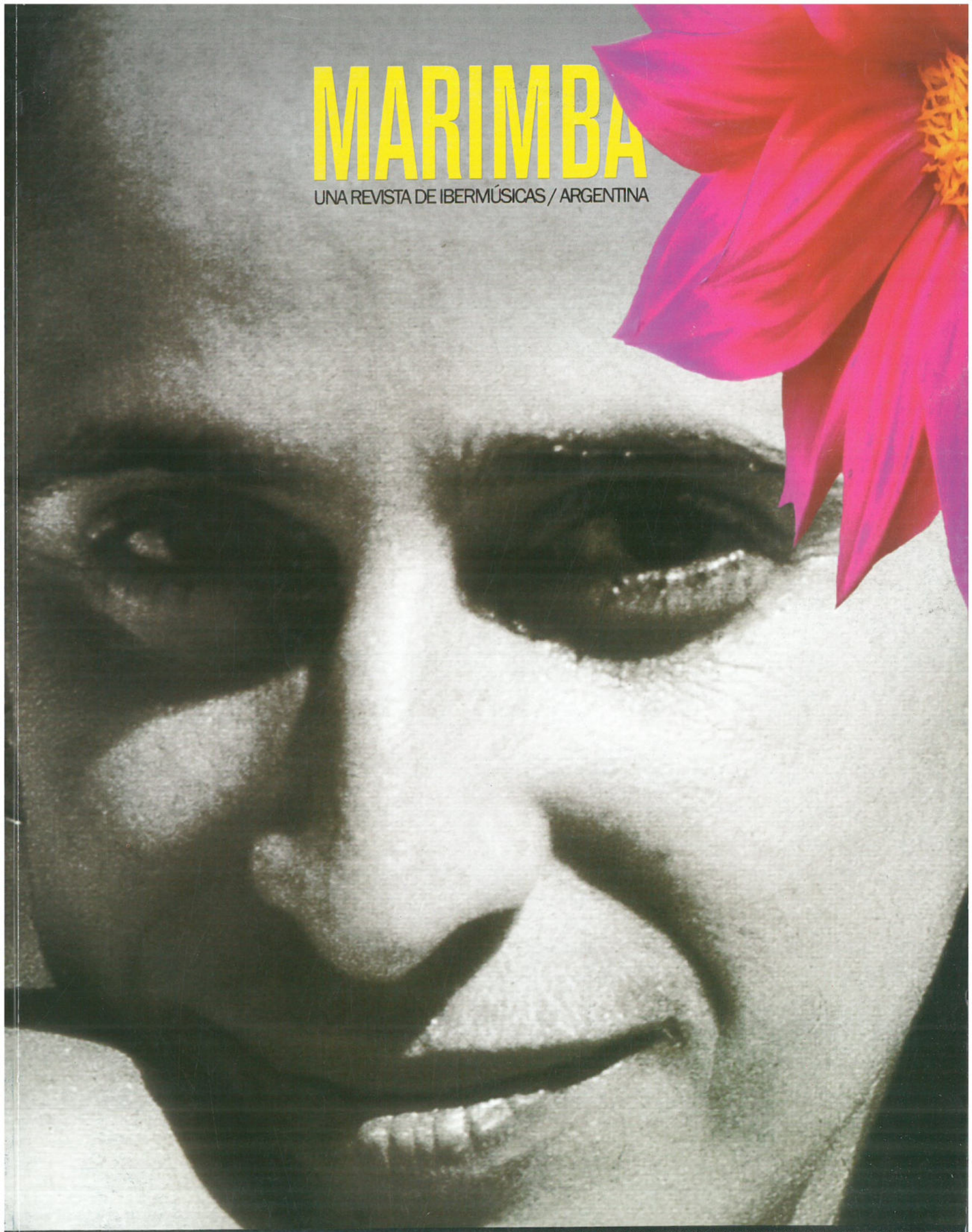
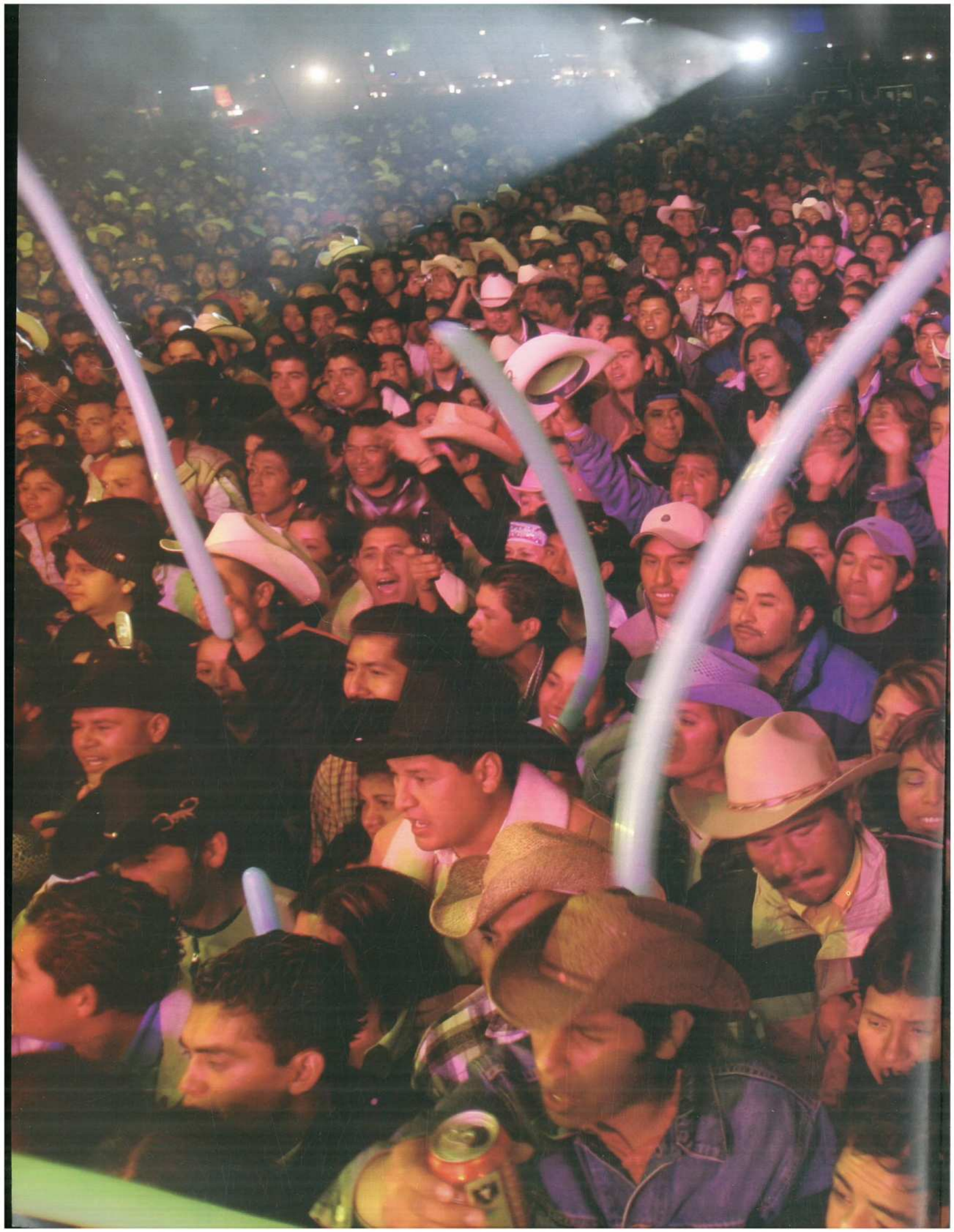
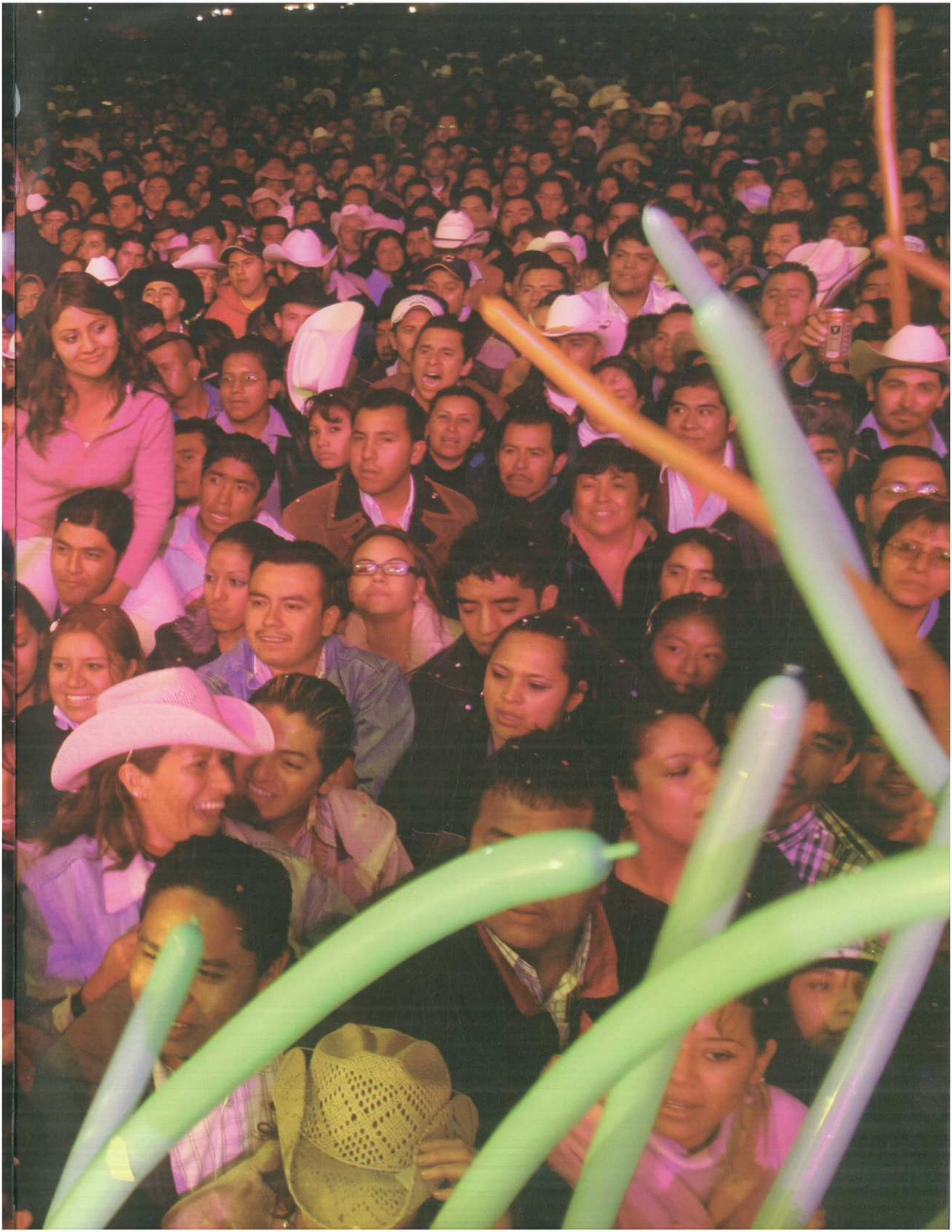
MARIMBA

UNA REVISTA DE IBERMÚSICAS / ARGENTINA



BETHÂNIA (foto) // DUDAMEL // DOSSIER CUMBIA // BOLA DE NIEVE // VILLA-LOBOS // COPLERAS BOLIVIANAS // LEONARDO FAVIO // AGUSTIN BARRIOS // SIMON DIAZ // PACO DE LUCIA // TROILO





MARIMBA

Una revista de IBERMÚSICAS / Argentina
SECRETARÍA DE CULTURA
DE PRESIDENCIA DE LA NACIÓN

Editor general
JOSÉ LUIS CASTIÑEIRA DE DIOS
PRESIDENTE DE IBERMÚSICAS

Directores
MARIANO DEL MAZO
GUILLERMO PINTOS

Edición
ANDRÉS CASAK
NORBERTO CHAB

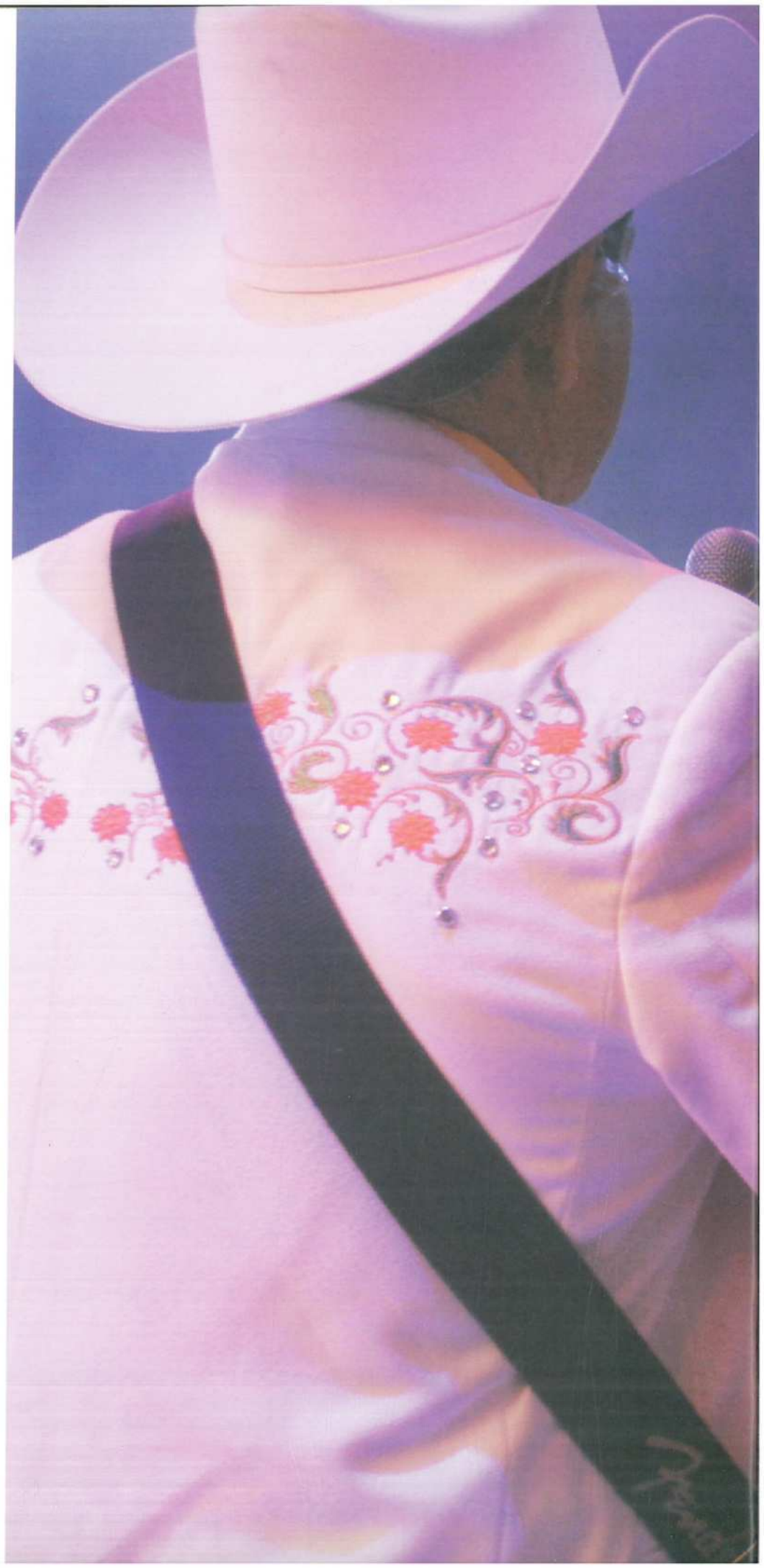
Redacción
OSCAR FINKELSTEIN

Jefe de arte
CARLOS SALATINO

Escriben en este número
EUNICE ADORNO
MAURO APICELLA
JUAN JOSÉ BECERRA
SANDRA DE LA FUENTE
DIEGO FISCHERMAN
LORENA GARCÍA
MARCOS MAYER
MARCELO PAVAZZA
SERGIO PUJOL
GUILLERMO SAAVEDRA
RICARDO SALTON
JUAN TRASMONTE
YUMBER VERA ROJAS
VIOLETA WEINSCHELBAUM

IBERMÚSICAS

Marimba // Año 2 // Nro. 2 // Mayo 2014
Una publicación realizada por la
SECRETARIA DE CULTURA DE LA
PRESIDENCIA DE LA NACIÓN (Argentina)
revista.marimba@cultura.gov.ar



Marimba x 5

1 Por su rara belleza, por sus ademanes elegantes y a la vez silvestres, por un repertorio poético hasta lo indecible, por esa dramática manera de cantar sobre el filo de lo teatral, por sus resplandores de estrella, por su incorrección, por su obstinada vigencia. Son todas frases que dieron vueltas en este tiempo ante la pregunta ¿Por qué Maria Bethânia en la tapa del número 2 de **Marimba**? La respuesta más contundente, igual, habrá que buscarla en el soberbio texto de Violeta Weinschelbaum. Y finalmente, volver a esa voz

2 Después del debut, la confirmación. Los comentarios se reflejaron por mail, en Facebook, en los medios o en nuestra tumultuosa fiesta de presentación, y hubo una idea repetida como un calco: **Marimba** ocupa un vacío. Sorprende que el vigor regional, tanta música y tanta cultura, no tuvieran un medio gráfico que reflejara esa riqueza. El concepto es elemental: revelar parte de los sonidos de América latina a través de buenos textos de buenos periodistas, ensayistas y escritores, y funcionar como una extensión del Proyecto Ibermúsicas que avanza, se fortalece e incorpora países. El último en integrarse fue Paraguay.

3 La aparición de la revista generó una onda expansiva: los martes de 20 a 22 en Radio Nacional Folklórica (98.7), los directores de **Marimba**, Guillermo Pintos y Mariano del Mazo, le ponen música a la revista, en un programa que cuenta con José Luis Castiñeira de Dios, Director Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, como columnista y con periodistas invitados en cada emisión. Otra vertiente de un proyecto que suma gestión cultural, palabras y música, como parte de un todo.

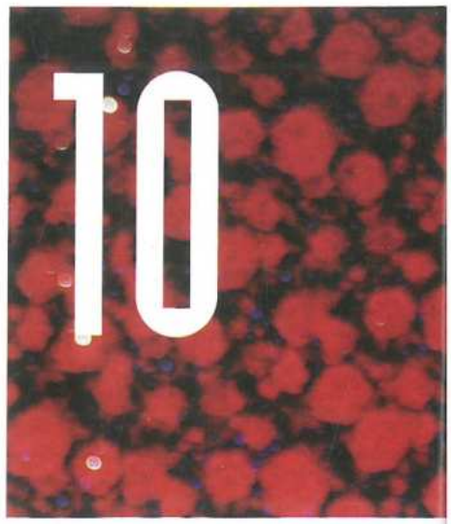
4 La exuberancia de Gustavo Dudamel y la disección del Leonardo Favio que no supimos escuchar, el enigma del género canción y la fresca leyenda de Lhasa de Sela, la cumbia como expresión panamericana y las copleras de Bolivia socias del silencio, los rescates de Bola de Nieve y de Agustín Barrios, discos, libros, noticias y más. América Latina late en estas páginas.

5 Los desafíos regionales son imposibles de abarcar. Intentamos simplemente ser punto de encuentro para el tránsito de ideas y acercarnos a otro imposible: el equilibrio entre el análisis académico y el despliegue de fenómenos populares vivos. En esa búsqueda fragua **Marimba**.

MARIMBA

Una revista de IBERMÚSICAS / Argentina

Año 2 - Número 2 - Mayo 2014



Mujer al borde. Entre el clasicismo y la renovación, entre la performance y el canto, la brasileña MariaBethânia ostenta una de las voces y una de las personalidades artísticas más poderosas del continente. La Abeja Reina en el país de las cantoras. Sus discos.

Por Violeta Weinschelbaum, Juan Trasmonte y Guillermo Saavedra /Página 10

El extranjero loco. Carismático y excéntrico, Gustavo Dudamel nació en Venezuela y se convirtió muy pronto en una estrella internacional de la música clásica: con sólo 33 años, es el director de la Sinfónica de Gotemburgo y de la Filarmónica de Los Ángeles.

Por Diego Fischerman /Página 22

La flor de mi secreto. Mucho más que un notable cantante y pianista, el cubano Bola de Nieve fue un adelantado a su tiempo. Desde sus orígenes pobres en La Habana, revolucionó el bolero, sorteó los prejuicios de la época y tuvo una vida increíble y poco conocida.

Por Sergio Pujol /Página 28

Esa tristeza que tienes. Rayo fugaz de la canción popular, la cantante mexicana Lhasa de Sela llegó a grabar en su breve vida tres discos cargados de futuro.

Por Marcelo Pavazza /Página 34

Manos a la obra. Un siglo atrás, el guitarrista y compositor Agustín Barrios fue pionero de la música de Paraguay y de la era del marketing: vistió atuendos indígenas y utilizó seudónimos barrocos para exaltar el pintoresquismo.

Por Sandra de la Fuente /Página 42

La imaginación al poder. Rebeldía, cruces, experimentación. Los últimos años de los '60 fueron un caldo de creatividad musical, con picos en el Tropicalismo brasileño, la psicodelia chilena, el candombe beat uruguayo y el rock argentino.

Por Marcos Mayer /Página 48

Sultanes del ritmo. Con su pulso contagioso, bailable y mestizo, la cumbia no detiene su marcha desde Colombia al mundo. Un paseo con escalas impensadas en Los Simpsons y el punk inglés. Además, su transformación de música menospreciada por la clase media argentina en ritmo de moda.

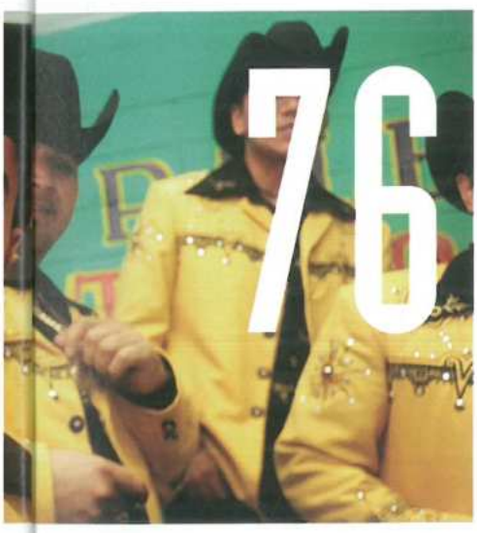
Por Yumber Vera Rojas y Andrés Casak /Página 54

Tierra Santa. El ecuatoriano Mesías Maiguashca desfaca en la música electroacústica. Pero su última obra fue volver a las raíces: estrenó "La Canción de la Tierra" sobre una colina de Quito, con instrumentos andinos.

Por Mauro Apicella /Página 68

Un enigma de tres minutos. ¿Qué es lo que define la trascendencia de una canción? ¿Es la música, es la letra, es la conjunción de ambas dimensiones? Un mundo misterioso con su propia dinámica.

Por Guillermo Saavedra /Página 72



Canta y no llores. Postales del México profundo donde se cocinan las historias del corrido. Ensayo fotográfico de una región caliente de América.
Por Eunice Adorno /Página 76

Secreto en la montaña. La tradición del canto con caja permanece invicta en diferentes zonas de Bolivia. Desde el altiplano a las yungas y los valles, confluyen la herencia española, la comunidad afro, el contrapunto de voces y hasta las letras subidas de tono.
Por Lorena García /Página 84

Más allá del bien y del mal. En su nuevo libro, el musicólogo chileno Juan Pablo González pone en foco ejes espinosos como la creación del gusto musical, la subjetivación y el rol del periodismo especializado.
Por Ricardo Salton /Página 94

Yo lo recuerdo ahora. Un análisis sobre la faceta menos valorada de Leonardo Favio: su carrera como cantautor, con tres hitos de 1968: "Quiero aprender de memoria", "Fuiste mía un verano" y "Ella... ella ya me olvidó".
Por Juan José Becerra /Página 104

Remedio contra todos los males. En esta nueva sección de Marimba, una figura de la cultura escribe en primera persona sobre su relación con la música.
Por Carlos Ulanovsky /Página 110

El futuro llegó hace rato. El Comité Ejecutivo del Programa Ibermúsicas, que integran Miguel Ángel Peña Mora, Sergio Ramírez Cárdenas y Rodrigo Sanhueza Silva, traza el balance de un proyecto que, desde hace dos años, promueve la actividad musical del continente. /Página 112

La pasión crepuscular. "Caballo viejo", la obra cumbre de un autor cumbre: el venezolano Simón Díaz, que murió el 19 de febrero de este año. La historia detrás de la canción.
Por Marcelo Pavazza /Página 120

MELISMAS /Páginas 34, 66, 102

DISCOS /Página 90

LIBROS /Página 100

NOTICIAS INSTITUCIONALES /Página 114

WEB /Página 116

Mujer al borde

Su rara belleza se traslada a su arte: no existe nadie que se arrime a la intrepidez dramática de un canto poético y abismal. Nació para ser única. Creció como una mata a la sombra del genio de su hermano mayor Caetano y supo tomar un camino donde combinó con su prisma bahiano los temperamentos de sus amadas Judy Garland, Billie Holiday y Maria Callas. Exótica y mundana, diva agreste, Marimba recorre la obra y la figura de una trapecista sin red.

Por Violeta Weinschelbaum

Desde 1945 en las radios de Brasil sonaba ese maravilloso vals de Capiba que comenzaba "Maria Bethânia tu és para mim a senhora do engenho" en la voz incomparable de Nelson Gonçalves.

En la familia de Canô y Seu Zezinho, en Santo Amaro, pequeña ciudad de Bahía, siete hermanos celebran la llegada de la menor y discuten qué nombre ponerle. En un gesto tan democrático como lúdico y amoroso, Seu Zezinho sugiere que sea el azar quien decida cómo llamarla. Toma el gorrito de explorador de su hijo menor, Caetano, que pisaba los cuatro años, y escribe papelitos con cada una de las sugerencias, incluso la más disparatada y engolada para un bebé recién nacido: Maria Bethânia. Caetano Veloso, que ya desde muy pequeño cantaba cosas "de grandes", eligió el nombre a partir de una canción que escuchaba en la radio y que le resultó, aún sin entenderla del todo, la mejor fuente para nombrar a su hermana. Este es el comienzo de una historia que, más o menos mágicamente, estará signada por esa anécdota inicial: hija de Claudionor Vianna Telles Velloso y José Telles Velloso, Maria Bethânia Vianna Telles Velloso nació el 18 de junio de 1946 y, con un empujoncito del azar y la determinación de su hermano Caetano, llevó el potente nombre de una canción. Es una desgarradora canción de amor que, en la voz de Gonçalves, destaca su dramatismo y emoción; es una canción pernambucana, pero que bien podría ser bahiana; es una canción que sin dudas podría formar parte del repertorio de la Maria Bethânia cantora que nace de sus versos.

Mujer al borde

Una gran familia

Puesta a hablar sobre sus elecciones musicales, la respuesta de Bethânia es invariable: le gusta todo, ha crecido en la variedad y de allí abreva. Maria Bethânia tiene siete hermanos: cinco nacidos de los mismos padres (tres hombres, dos mujeres) y otras dos, hijas adoptivas de la pareja. En esa casa multitudinaria del Recóncavo bahiano, a la que se sumaban tías y vecinos, se escuchaba todo tipo de música. Bethânia destaca a menudo haber tenido la suerte de ser la última en llegar y haber podido nutrirse de las elecciones de cada uno de sus habitantes. Así, a la ya heterogénea música popular brasileña que escuchaban sus hermanos y sonaba constantemente en las radios, se sumaban las canciones religiosas de su tía, que cantaba en la iglesia, y la música clásica que traía Dona Canô desde su juventud.

En la década del veinte vivía en Santo Amaro un riquísimo senador con su mujer; tenían una hacienda y un ingenio azucarero en el que recibían, durante las vacaciones escolares, a algunas adolescentes de familia. Allí eran educadas a la antigua, como a miembros de alguna monarquía europea de otro tiempo. Aprendían a cantar, a tocar instrumentos, a cocinar, a bordar, a coser, a actuar, a leer (establecían un vínculo con la literatura que traspasaba por completo las funciones básicas de alfabetización que aportaba la escuela). Dona Canô frecuentó mucho los grupos de Dona Sinhazinha Batista y esa enorme influencia siguió explayándose hasta la infancia de Maria Bethânia. Gran silbadora, alternaba arias de **Norma** con canciones de Noel Rosa y, para continuar con su gran vocación de actriz que se había despertado en aquellos tiempos de juventud, Dona Canô formaba grupos de teatro amateur con muchachas y muchachos de la ciudad. Así fue cómo los primeros pasos de Maria Bethânia sobre el escenario fueron dirigidos por el ojo severo y siempre elegante de su madre.

En esa época afloraban en Maria Bethânia esas primeras certezas de las que uno no se desprende jamás: pasaría su vida sobre un escenario. Todavía el canto, sin embargo, no era el camino que se dibujaba; es más, si bien en cada ámbito al que se acercaba, ella era la elegida para actuar (los grupos de su madre, la escuela, los encuentros parroquiales), del mismo modo no podía formar parte de los coros, o cantar en los actos escolares, a pesar de amar la música desde pequeña. Claro, su voz grave y "fea" no se lo permitían. Así, sus primeras fantasías estuvieron ligadas al teatro y, de manera tal vez más infantil y soñadora, al circo. Bethânia siempre quiso pisar la arena, como trapecista, poner su cuerpo en escena. Y es así mismo como ella define, de grande, su relación con el teatro, con el escenario: cantar frente al público es, para ella, la exposición del trapecista, sin red.

Mujeres como faros

Más allá de las grandes voces de la canción brasileña que precedieron a Bethânia y con las que creció de esas escuchas múltiples familiares surgen algunas figuras que representan, de algún modo, la cabeza abarcadora y

▲ Del álbum familiar: Maria Bethânia es la menor de ocho hermanos, hijos de Dona Canô y Seu Zezinho, nacidos y criados en el pueblo de Santo Amaro. Al cumplir 14 se iría de la localidad a Salvador, junto con su hermano Caetano Veloso, cuatro años mayor que ella.

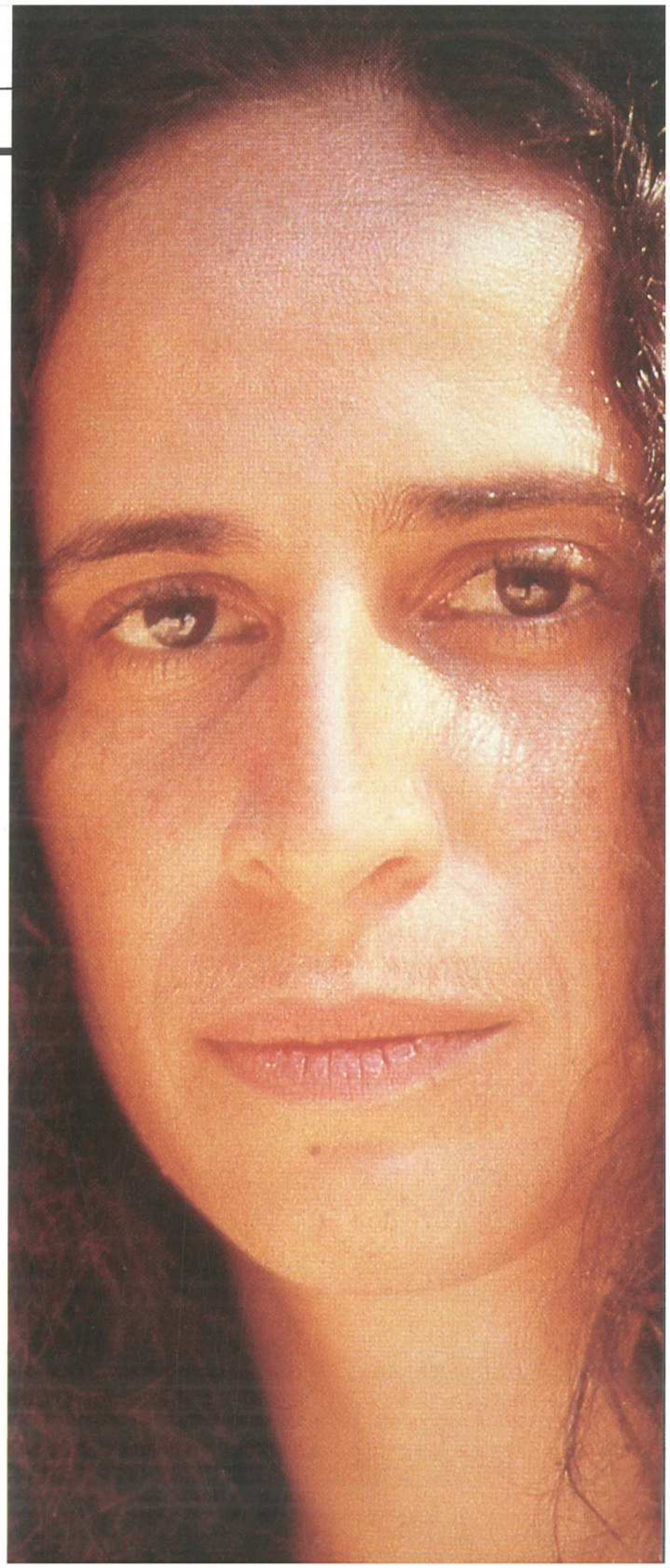
abierta de Maria Bethânia. Tres mujeres marcaron su carrera como faros, tres mujeres lejanas, distintas, tres estrellas (de Hollywood, del jazz, de la ópera).

Antes de escuchar los discos de Judy Garland, la joven Bethânia la veía en el cine y se fascinaba con sus dotes de actriz y con su timbre tan particular, con los metales de su voz, con ese registro que ya, desde el inicio, llamaron su atención. Garland se convirtió entonces en un símbolo, en la figura perfecta: la gran actriz exitosa, de voz melódica, que se expresaba abiertamente en escena y ponía en primer plano la dramaticidad cuando cantaba. Bethânia, cuando la menciona, como si hablara de sí misma, destaca la expresividad, la interpretación.

Sin embargo, no todas las identificaciones son miméticas. En Billie Holiday, su cantante favorita (ella siempre cuenta que en su juventud, en cuanto tenía algo de dinero, lo usaba para comprar discos de Billie), Bethânia no se siente reflejada. Como Judy, es estadounidense, canta en inglés (idioma antipático para la brasileña), es una cantante de voz pequeña, con un uso casi instrumental de las cuerdas. Su tipo de emisión nada tiene que ver con la grandilocuencia de Bethânia, con su dramatismo en escena. A pesar de ello, comparte su podio personal con otra figura insoslayable: Maria Callas.

Para muchos jóvenes de las pequeñas ciudades del interior, pensar en mudarse a la capital del estado era una suerte de liberación, una posible puerta hacia el mundo, hacia el futuro. No fue así para Maria Bethânia ni para su hermano Caetano, que no tenían esa necesidad y se sintieron casi expulsados de su lugar y su familia cuando sus padres decidieron mandarlos a estudiar a Salvador. Bethânia, enojada, llegó a la ciudad decidida a no hacer nada, a no estudiar, a no disfrutar de ningún detalle, a no mirarla siquiera.

La relación con Callas tal vez resulte más explícita, más clara. En primer plano, la ópera, el drama, la tragedia que tanto le gustan escénicamente a la hija dilecta de Dona Canô; y luego la broma y el circo, presentes en la ópera y que tanto tienen que ver con su modo de expresión. Bethânia, oponiéndose a ciertos críticos que leían esos "deslices" como signos de decadencia, suele destacar que, a pesar de tener la voz más linda de todos los tiempos y una técnica impecable, Callas siempre se había permitido salirse de la nota para resolver la emoción, para ponerla



Mujer al borde

de manifiesto. Allí reside la grandeza de Callas para Bethânia, su modelo indiscutido.

El salto irreversible

Para muchos jóvenes de las pequeñas ciudades del interior, pensar en mudarse a la capital del estado era una suerte de liberación, una posible puerta hacia el mundo, hacia el futuro. No fue así para Maria Bethânia ni para su hermano Caetano que no tenían esa necesidad y, con catorce y dieciocho años, se sintieron casi expulsados de su lugar y su familia cuando sus padres decidieron mandarlos a estudiar (a ella, el secundario; a él, la facultad) a Salvador. Bethânia, enojada, llegó a la ciudad decidida a no hacer nada, a no estudiar, a no disfrutar de ningún detalle, a no mirarla siquiera. Los primeros tiempos fueron dificilí-

De muy joven proyectó una rusticidad chic, absolutamente teatral, de sandalias franciscanas y pelo recogido en rodete, que se transformó, a su pesar, en una marca personal de la que no fue fácil desprenderse.

Abeja Reina en el país de las cantoras

Así como otros cancioneros americanos acreditan un predominio de voces masculinas, el arte vocal brasileño es por tradición femenino, característica que comparte con el jazz. Y en el autodefinido "país das cantoras", Maria Bethânia es nada menos que la Abeja Reina.

El protagonismo de la mujer en la historia de la Música Popular Brasileña (MPB) tiene ejes que atraviesan las épocas y los mandatos. Desde la compositora Chiquinha Gonzaga, una pionera que desafió los parámetros de conducta reservados a los músicos académicos y allá por 1870 derribó la frontera de la corrección erudita componiendo choros, *maxixes* (antecedente del samba) y la que está considerada la primera marcha carnavalesca (**Ô Abre alas**, de 1899). Según los diferentes períodos, la mujer ocupó diversos espacios. Primero el ritual, del que son un ejemplo las llamadas Tías baianas con Ciata a la cabeza -celebrando los encuentros donde nació el samba urbano- y luego el de la exposición, iniciado por las cantantes de la llamada Época dorada de la radio, las musas.

Para situar a Maria Bethânia en este firmamento y poder entender su legado, es preciso delinear su génesis musical que, indefectiblemente, nos lleva hasta su madre, Dona Canô, matriarca de los Veloso, fallecida en la Navidad de 2012 a los 105 años. De ella fue la mano que meció la cuna al son de ancestrales sambas, que también se oían en improvisadas *rodas* en la cocina familar, junto a Dona Edith do Prato, que llevaba en su nombre el don de acompañarse con un plato de loza raspado por un cuchillo.

Era su madre también quien encendía la radio para escuchar las voces de Orlando Silva, Aracy de Almeida y Silvio Caldas, entre las primeras que inspiraron a la niña Bethânia. Entre esas voces hubo una en particular que la subyugó, de la radio a la vitrola, y por la que despertó su primera vocación de actriz: Dalva de Oliveira. Con afinación perfecta y voz lacerante, Dalva cantó como ninguna los dolores del amor en sambas-canción de los años cuarenta y cincuenta en los que Bethânia siempre abrevó. En su álbum **Passaro da manhã** lo explicitó así: *"Dalva tenía el coraje y la habilidad de cantar en el escenario lo que yo sólo me animo a cantar en casa"*.

También fue esencial Dona Canô en la religiosidad como un factor constitutivo de la obra de Maria Bethânia, que alguna vez definió el escenario como "tierra santa", tal vez para confirmar a Jorge Amado que dijo de ella que cuando canta es una deidad, un "orixá encarnado". Hija de una madre profundamente católica en un contexto sincrético, Bethânia canta a la Virgen María con la misma devoción que canta a Iansã.

Resta como factor identitario la teatralidad de quien prefiere definirse como intérprete antes que como cantora. Eso explica la presencia de notables puestistas en la dirección de sus shows, como Fauzi Arap -quizás su mejor traductor escénico-, Bibi Ferreira y Augusto Boal.

Entre las cantantes coetáneas el primer nombre que surge es el de Nana Caymmi, a quien Bethânia señala como "la mayor de Brasil" y que seguramente la refleja en su dramaticidad. Cuando el álbum **Álibi** vendió un millón de placas, las discográficas quisieron diseñar un modelo Bethânia, del que salieron Simone y Joana, entre otras. Diferente fue el caso de Zizi Possi que se hizo inmensa cuando quebró el molde impuesto y en la que se reconoce una tensión semejante a la de la cantante bahiana.

Todas las que crecieron en las décadas del setenta y ochenta llevan en sus oídos la marca de Maria Bethânia, cuando escuchar música era una actividad per se y no un mientras. Ana Carolina compuso **Pra rua me levar pensando en ella ("Ya sé mirar el río por donde la vida pasa")** y Vanessa da Mata le entregó **O canto de Dona Sinhá**, por citar dos casos de compositoras-cantantes influenciadas por Bethânia. Hay más: una grabación rescatada muestra un show de la recordada Cássia Eller "incorporando" a Maria Bethânia en su interpretación de **Diamante verdadeiro**. Tamaño compromiso hace que Cássia se equivoque y tenga que recomenzar la canción, un error entrañable que por suerte también fue registrado. Adriana Calcanhotto, de quien Bethânia suele derramarse en elogios, le dedicó su primer álbum **Enguiço** y le compuso **Âmbar ("Está todo brillando en mí como si yo fuese un morro iluminado por un ámbar eléctrico")**.

De la religiosidad apuntada hay marcas de Bethânia también en su coterránea Mariene de Castro y en la citada Vanessa da Mata. Más adentro aun del samba, Teresa Cristina regrabó **Gema**, verdadera piedra preciosa del disco de Bethânia **Talismã** (1980) y Mart'nália tuvo un honor reservado a casi nadie, ser producida por la bahiana (**Menino do Rio**, 2006). Venir más acá en el tiempo sería aventurado, toda vez que no hay perspectiva histórica para las cantantes de la más reciente zafra, aunque se pueden percibir rasgos de Bethânia en Karina Buhr, Ana Cañas o Silvia Machete, sea en la teatralidad, en el concepto escénico; sea en la libertad para poner en discusión los conceptos de tradición y modernidad. Si Elis Regina fue única en su intuición para descubrir nuevos compositores, Maria Bethânia no tiene par a la hora de convertir un verso, una canción en un hecho vivo. Da lo mismo si fue escrita ayer o hace cien años porque como dijo Caetano *"ella es profunda todo el tiempo"*.

JUAN TRASMONTE

simos y tristes y la niña (porque todavía lo era) pasaba las horas sentada en silencio en el balcón del pequeño departamento que compartían con sus hermanos Rodrigo y Roberto, que ya estaban estudiando en Salvador, y con Nicinha, su hermana mayor, que había viajado con ellos para cuidarlos. Miraba hacia afuera, con insistencia, casi como señal de protesta, las aguas del Dique do Tororó. Esa agua, milagrosa, dice Bethânia -y Caetano corrobora-, la fue transformando. Su primer deseo fue aprender a tocar la guitarra y, a partir de allí, comenzó, lentamente, el camino de apertura. Caetano le cantaba, mientras ella mantenía su silencio; pudo enseñarle algunos acordes y, así, destrabar muy de a poco la aislación obstinada de su hermana. Esos momentos pacientes e íntimos, arrullados por las aguas del Tororó, fueron la puerta de entrada a un mundo del que Caetano sería anfitrión: el mundo del arte que, en la Salvador de comienzo de los sesenta, estaba en un momento de indudable ebullición.

Al principio, todas las salidas estaban ligadas al teatro: una primera obra de Claudel, con un efecto para ella casi epifánico, luego otra, hasta que Bethânia empezó a ir a todos los estrenos de la ciudad. Su rutina era caminar a diario hasta la escuela de teatro de Bahía y mirar, desde afuera, a través de las rejas, cuanta clase pudiera pescar: de meditación, de esgrima, de danza. Todo lo que sucediera en el jardín era objeto de observación y aprendizaje para esta joven que, habiendo recobrado la certeza de que quería pasar su vida sobre el escenario, estaba ávida de herramientas nuevas.

Luego de ese quiebre que, por fin, le permitía enamorarse de a poco de la ciudad que le había sido impuesta, Bethânia comenzó a frecuentar, siempre del brazo de su hermano, guía y guardia de sus años de entrada al mundo profesional, la riquísima escena local. Eran los tiempos del afianzamiento de la bossa nova, de la aparición del Cinema Novo, de la fundación del Museo de Arte Moderno de Bahía. Los Velloso frecuentaban tanto conciertos de Beethoven, Brahms o Gershwin en la Escuela de Música, dirigida por el vanguardista Koellreutter, como las fiestas populares cotidianas en las calles de Salvador. La ciudad era interesante y sus posibilidades infinitas, y ni Bethânia pudo escapar a esa efervescencia

Del samba a la protesta

Sin acompañamiento ni amplificación, a oscuras, detrás del telón, antes de que salieran a escena los actores: así fue la primera aparición de Bethânia como cantante, en la

Mujer al borde

"Bethânia siempre se mantuvo al margen de nuestras decisiones e indecisiones, a menudo dio su aprobación, pero se mantuvo aparte, defendiendo a sangre y fuego su individualidad".
Caetano Veloso

▲ Sublime encuentro con Vinícius de Moraes, en 1970: la relación se prolongó a través de discos y presentaciones, hasta la muerte del creador de "Garota de Ipanema", en 1980. Las presentaciones de Bethânia siempre están construidas a partir de un hilo conductor, en el que ella es intérprete y narradora.

apertura de **Boca de ouro**, obra de Nelson Rodrigues dirigida por Álvaro Guimarães. Cantaba un samba de Ataúlfo Alves y, en ese gesto vanguardista del director, ponía en primer plano y para siempre su poderosa voz.

No duró mucho ese espectáculo en cartel, pero lo suficiente para que se instalase, entre artistas y bohemios bahianos, el culto a Maria Bethânia. Luego llegaría una invitación que cambiaría definitivamente el rumbo de su carrera. Nara Leão, la musa de la bossa nova, estaba dejando un espectáculo y recomendaba a Bethânia (a quien había escuchado cantar, en Salvador, en alguna ronda de amigos) como su reemplazo. La llegada de Maria Bethânia al teatro Opinião, en Río de Janeiro, fue una sorpresa, incluso, para su director, Augusto Boal. A pesar de haber seguido la sugerencia de Nara, no sabía que se encontraría casi con su antítesis. A la figura suave, moderna y distinguida de la carioca de la zona sur, de voz fina y delicada, ya una celebridad de la bossa nova, se contraponía la belleza atípica, fuerte, mulata, de una desconocida Maria Bethânia recién llegada del interior. Habría que cambiar en cierto modo el espectáculo y adaptarlo a esta cantante, nueva en los escenarios, y de una prestancia ineludible. Así, lejos de negarla, Boal eligió acentuar esa figura y darle un aire más rústico, del Sertão. Era una rusticidad chic, absolutamente teatral, de sandalias franciscanas y pelo recogido en rodete, que se transformó, a pesar de la bahiana, en una marca personal de la que no fue fácil desprenderse.

Estas anécdotas de vestuario y estilo podrían resultar superfluas en una carrera tan variada y extensa como la de Maria Bethânia, pero marcaron, sin embargo, muy fuertemente sus inicios y, por lo tanto, también, su

modo de relacionarse con la profesión. En este espectáculo del teatro Opinião, Bethânia cantaba una canción, **Carcará**, que en 1965, en pleno florecimiento de la dictadura militar, fue leída por el público sediento de rebeldía como una canción de protesta. Sin planificarlo, y un poco a su pesar, Maria Bethânia fue, en el comienzo de su carrera pública, una cantante de protesta, con una huella regionalista que hubiera sorprendido a cualquiera de sus amigos.

La mutante

"Vem por aqui" — dizem-me alguns com os olhos doces
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seriabom que eu os ouvisse
Quando me dizem: "vem por aqui!"
Eu olho-os como olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...[1]

En 1982 Maria Bethânia recitaba **Eu nunca vou por alí** del poeta portugués José Régio, casi como declaración de principios, en su espectáculo **Nossos momentos** y luego, ahora, de nuevo, en 2013, en **Cartas de amor**. Es que realmente esos versos la describen. Ella se construye por oposición; su individualidad, mutante, es su marca registrada.

Luego de esa primera aparición en el teatro Opinião, marcó las reglas para su siguiente espectáculo: cabello suelto, ropa muy femenina y repertorio completamente alejado de la canción de protesta. No cantaría, bajo ningún concepto, **Carcará**. Era imprescindible desarticular esa imagen de la joven *sertaneja*, despegarse y construir, de una vez, la propia. Bethânia amaba a Noel Rosa, las canciones de amor y de despecho, las canciones "literarias a la francesa" (como las llama Caetano en su libro **Verdad Tropical**). Para Maria Bethânia, la música está, como su cuerpo, al servicio del drama, a la manera de la ópera.

Así, trazó su camino unívoco y múltiple a la vez. Compartió el amor por João Gilberto con su hermano y sus amigos; acompañó, más de cerca que ninguna otra persona, el movimiento tropicalista; escuchó a la Jovem

[1] "Ven por aquí"- me dicen algunos con ojos dulces / extendiéndome los brazos, y seguros / de que sería bueno que los oyera / cuando me dicen: "¡Ven por aquí!"/ Yo los miro con ojos lasos, / (Hay, en mis ojos, ironías y cansancios) / y cruzo los brazos, / y nunca voy por allí.
José Régio, "Cántico negro".

Mujer al borde

A pesar de casi no haber compuesto, literalmente, canciones, es una de las grandes creadoras de la música brasileña. Interpretar es, para ella, en sus palabras, comprender y contribuir: comprender el material con el que trabaja para contribuir con su vida, con sus experiencias, con sus sentimientos y su talento. Interpretar es ceder, es donar, es ponerse al servicio de las canciones y reescribirlas.

▲ Izquierda, con Chico Buarque compartió escenarios y grabaciones. Al centro, recital con Chico César. Derecha, junto a su hermano y su madre Dona Canô.

Guarda (y la defendió por sobre sus detractores de la MPB), pero no se unió completamente a ninguno de ellos. Se nutrió de todos, y siguió su ruta: *ela não foi por alí*.

Dice Caetano: "Bethânia siempre se mantuvo al margen de nuestras decisiones (e indecisiones), a menudo dio su aprobación, pero se mantuvo aparte, defendiendo a sangre y fuego su individualidad".

Animal de escenario

A pesar de tener más de cuarenta discos grabados, algunos de los cuales han batidos récords de ventas en Brasil, es sin dudas en el escenario que Maria Bethânia se define. Cuando se trata de determinar cuáles son los grandes hitos de su trayectoria, surgen, siempre, antes, los espectáculos, las obras: **Opinião**, **Rosa dos ventos**, **Mel**, **A cena muda** marcaron su carrera y se instalaron como mojones en la historia del teatro (musical) de Brasil. Y sus grandes directores, como Augusto Boal, Fauzi Arap, Wally Salomão o Bia Lessa, acompañaron ese camino mostrando, de algún modo, también, diferentes momentos de su vida. Porque sus conciertos no son una sucesión de canciones, no son meras presentaciones de repertorios caprichosos. Son, sin dudas, construcciones dramatúrgicas complejas que la representan.

Maria Bethânia no es una cantante. Maria Bethânia, a pesar de casi no haber compuesto, literalmente, canciones, es una de las grandes creadoras de la música brasileña. Ella (re)compone, a su modo, cada canción a la que le pone su voz. Interpretar es, para ella, en sus palabras, comprender y contribuir: comprender el material con el que trabaja

para contribuir con su vida, con sus experiencias, con sus sentimientos y, claro, con su talento. Interpretar es ceder, es donar, es ponerse al servicio de las canciones y reescribirlas. Por eso, vistos con distancia, los repertorios de Maria Bethânia son de una heterogeneidad que podría resultar aterradora, pero nunca desentonan.

Bethânia escribe guiones en los que pueden convivir (y, de hecho, lo hacen) Noel Rosa, Cartola y Ataúlfo Alves, Caetano Veloso y Chico Buarque, Roberto Carlos, Lenine, Vanessa da Mata, Vinícius de Moraes y Jobim, Arnaldo Antunes y Adriana Calcanhotto. Y, a su vez, con ellos, Clarice Lispector y Ferreira Gullar, José Régio, Fernando Pessoa y Mario de Sá Carneiro, Guimarães Rosa y Mário de Andrade.

Aprende a cantar con cada nueva música, con cada nuevo compositor, como si trabajase con una materia desconocida. Dice saber cantar Chico Buarque, Caetano o Calcanhot-

to; pero se confiesa ignorante frente a nuevos autores que debe aprender. Y lo hace, claro, cada vez.

Rescata las piezas más tradicionales del cancionero brasileño y junto con ellas descubre al público composiciones de artistas jóvenes a los que les abre camino. De todas ellas se apropia.

Los espectáculos -de los que participa en cada etapa de su génesis, en cada detalle de luz, escenografía, vestuario- están siempre construidos a partir de un hilo conductor, de una dramaturgia (más o menos explícita para el que escucha, imprescindible para ella, la narradora). Ese subtexto atraviesa las canciones y los poemas, la música y la literatura y crea un universo nuevo e irrepetible. Única, conmovedora, reconocible, y siempre cambiante: Bethânia en el centro de la arena.

Discografía / **La selección imposible**

Por Guillermo Saavedra

¿Recordará el lector la parábola de Borges acerca de los cartógrafos chinos que, empeñados en hacer un mapa minucioso en extremo de su país, acabaron por trazar uno tan grande como la China misma? La imagen viene a cuento al intentar definir una discografía básica de Maria Bethânia: a fuer de ser riguroso y fiel a la trayectoria sin fisuras de una artista que parece haber nacido adulta en lo que respecta a su oficio y que, desde la perfección de sus comienzos, no ha hecho otra cosa que mejorar, el discógrafo no tendría más remedio que incluir la totalidad de las más de cincuenta placas grabadas por ella.

Pero, en fin, chacarera me han pedido y, a riesgo de arbitrariedad, incompletud, olvido o prevaricato musical, propongo aproximarse a ese monumental conjunto de grabaciones a partir de una combinación de los siguientes parámetros: por un lado, la década de aparición de los discos; por el otro, las circunstancias en que fueron grabados (en estudio o en vivo; como solista o, para decirlo como los brasileños, *em parceria*). Secuenciar en décadas –o en lustros o en siglos– una realidad histórica puede ser tan conducente como cortar un pollo cada cinco centímetros en lugar de hacerlo por sus articulaciones; pero no caben dudas de que toda realidad –la de un país o la de una artista– se modifica a través del tiempo y es atendiendo a ese aspecto que propongo escandir estas sugerencias en decenios. En cuanto al otro criterio, estoy convencido de que descansa en una variable objetiva y capaz de establecer diferencias.

Maria en el estudio

Los cultores del mito del origen no querrán soslayar el primer disco de Maria Bethânia, y lo bien que harán. Grabado por Sony BMG en 1965 con el nombre de la cantora como único santo y seña, allí está ya presente prácticamente toda ella: la voz plena, honda y sin vacilaciones, insuperable en su transmisión de dramatismo, pasión, reclamo o ironía, los arreglos que ya dejan sentir la impronta jazzística y renovadora de la Bossa Nova, la solidaridad artística de su hermano Caetano Veloso, que firma el texto combativo de la contratapa, y el repertorio deliberadamente ecléctico, que incluye temas de grandes artistas populares de la "guardia vieja" como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Batatinha o Benedito Lacerda y canciones nuevas de Caetano o de Carlos Lyra, uno de los referentes de la Bossa Nova.

En los años '70, ya consagrada como una de las voces mayores de un país siempre pródigo en ellas, Bethânia se multiplicó en shows y grabaciones con otros artistas, como se verá más adelante. Pero, hacia el final de la década, se concentró en discos de estudio muy personales que se cuentan entre lo mejor que ha dado su arte: **Álibi** (Philips, 1978) y **Mel** (Philips, 1979).

Álibi fue el primer disco de una cantora brasileña en vender más de un millón de copias. En él hay espacio, como siempre, para versionar grandes temas de autores tradicionales –Paulo Vanzolini, Adelino Moreira y Rosinha de Valença– pero las apuestas más fuertes giran en torno de quienes ya eran, por esos años, renovadores de la canción brasileña: Caetano Veloso, Chico Buarque, Djavan y Gilberto Gil. Entre las interpretaciones, brillan dos duetos que colocan la intensidad del disco en registros memorables: **"O meu amor"**, el clásico de Chico Buarque, cantado con Alcione; y **"Sonho meu"**, de Dona Ivone Lara, que Bethânia ofrece en colaboración con su coterránea Gal Costa. Y, amén de otros hallazgos que hacen de este disco un hito, hay una versión ascética de **"Cálice"** de Chico Buarque que, aunque no supera a la que el propio autor grabó acompañado por Milton Nascimento, vale la pena escuchar.

Mel tuvo tanto éxito de ventas como **Álibi** y es, también, uno de esos casos felices en los que cantidad y calidad van de la mano: además del bellísimo tema que da título al disco y cuyo primer verso incluye una expresión que, desde entonces, se usa para aludir a la propia Bethânia, **"Abeja Reina"**, tiene perlas como **"Loucura"** del gran maestro Lupicínio Rodrigues y **"Gota de sangue"**, de la cantora y compositora Ángela Rô Rô.

En los '80, la artista se compromete más con el repertorio que le es contemporáneo y, al mismo tiempo, parece apostar a un estilo menos local y más universal, no tanto en los temas elegidos como en los arreglos y el modo de encararlos en su línea de canto. Claros exponentes de ambas cosas son dos discos diversos pero igualmente perfectos: **A beira e o mar** (Philips, 1984) y **Memória da pele** (Polygram, 1989).

Del primero, son imperdibles temas como el que da título al disco, **"Para eu me parar de doer"** y **"Da gema"**, en los cuales la voz de Bethânia impone su presencia desde el comienzo.

Memória da pele supone el inicio de una relación artística con Jaime Alem, quien desde entonces y hasta el presente coprodujo muchos de los discos con la propia Bethânia, además de arreglar la mayoría de sus temas y participar como guitarrista en muchos de ellos. La cantora pudo comenzar así a ejercer un mayor control sobre la calidad artística de las grabaciones, los arreglos y los repertorios incluidos en sus discos, cuestiones que poco a poco fueron enemistándola con las grandes empresas discográficas hasta que Bethânia se alejó por completo de ellas y comenzó a grabar en el pequeño y sofisticado sello Biscoito Fino. **Memória da pele** se disfruta de punta a punta, desde el efervescente **"Reconvexo"** de Caetano, pasando por la canción de aires nordestinos **"Junho"**, de Alceu y Geraldo Valença, el hermoso tema de João Bosco que da título al conjunto, y la versión delicada y bolerística de **"Vingança"** de Lupicínio Rodrigues.

Los '90 empiezan, para Bethânia, con un disco conmemorativo de sus primeros 25 años de trayectoria que se conoce con dos nombres: **25 Anos** y **Canto do pajé**. Momento altísimo de su producción, incluye un dúo insoslayable con João Gilberto -**"Maria / Linda flor (Ai, Ioiô)"**-, otro por lo menos curioso con Nina Simone (quien canta en inglés en **"Pronta pra cantar"**, mientras Bethânia lo hace en portugués) y algunas de sus más grandes creaciones en disco: **"Tocando em frente"**, **"Logrador"** y **"Quase"**.

Si ese disco, por su carácter celebratorio, está imbuido de cierta euforia, lo que sigue, en ese momento en que Bethânia ya ha alcanzado la más absoluta madurez, es un disco intimista y cargado de religiosidad, totalmente imprescindible y poco difundido: **Olho d'água** (Polygram, 1992). Allí destacan, dentro de un nivel parejamente alto, canciones como la que da título al disco, compuesta por Caetano en colaboración con el poeta Waly Salomão, un habitué dentro del repertorio de la cantante, **"Rainha negra"** y una versión de **"Modinha"**, el clásico del tándem Vinícius / Jobim en la que, como en casi todo el disco, Bethânia es acompañada discreta y soberbiamente por la guitarra de su productor Jaime Alem, además de un contrabajo y un clarinete que entienden perfectamente el lugar subalterno y al mismo tiempo esencial del buen acompañamiento.

Cuatro años más tarde, la aparición de **Ámbar** (EMI Music) supuso una apertura del repertorio de la artista, ya de por sí hospitalario, hacia una nueva generación de compositores: Adriana Calcanhotto, Arnaldo Antunes, Chico César y Carlinhos Brown. Brillan con especial intensidad temas como **"Onde estará o meu amor"**, **"Lua vermelha"** y **"Uns**

versos", sin contar con el lujoso matiz que implica la cautelosa aparición de Chico Buarque como segunda voz en **"Quando eu penso na Bahia"**.
La década de 2000 en la carrera de Bethânia está signada por su ruptura con las grandes discográficas y, como se dijo, el inicio de su relación con Biscoito Fino, donde además la cantora dirige una colección, Quitanda, en la que suelen aparecer sus propios discos, trabajos cada vez más cercanos a la exploración personal y bien lejos de los productos industriales.
Para abreviar un poco el recorrido y, por una vez, abandonar el conteo en décadas, digamos que, de los muchos momentos inolvidables que en estos últimos 15 años ha producido la artista, y a esta altura en que sus discos suelen tener todos la etiqueta de imprescindibles, tres de ellos merecen mención especial:
Brasileirinho (2003), extraordinaria aventura de sincretismo musical y antropológico en el que Bethânia, inspirada en una propuesta de Chico César, revisa los más diversos aspectos de la rica cultura brasileña (no saltearse el tema inicial, **"Salve as folhas"**, donde Bethânia mezcla con

sabiduría la letra del tema de Gerônimo e Ildásio Tavares cantado por la artista con el recitado del poeta Ferreira Gullar de un texto de Mário de Andrade, ni **"Cabocla Jurema"**, ni **"Cigarro de palha"** ni, menos aún, **"Sussuarana"**, donde la compañía vocal de Nana Caymmi da una nota de una elegancia y una emotividad únicas);
Que falta você me faz (2006), un homenaje de la cantora al universo *saudoso*, lírico y sensual de Vinicius de Moraes. Nada puede destacarse en este disco inmejorable pero, si hubiera que elegir unos pocos *tracks*, habría que incluir **"Modinha"**, **"Felicidade"** y el que, para mí, es el tema más perfecto y delicado del poeta: **"Gente humilde"**, que encuentra en esta versión un auténtico acto de justicia.
Oasis de Bethânia (2012), en el que la cantora pidió para cada tema a otro gran intérprete, a otro músico o al compositor que hiciera el arreglo correspondiente. Destacan, entre las diez joyitas que lo componen, **"Vive"**, compuesta y arreglada por el refinado Djavan (que también toca la guitarra en ese tema), **"Calúnia"**, de Marino Pinto y Paulo Soledade y **"Carta de amor"**, con música del notable Paulo César Pinheiro y letra de la propia Bethânia.

Zumbando en vivo y con otros

Pero, como se dijo en un principio, también está esa otra riquísima faceta en la historia musical de Bethânia que es la del registro de sus performances en vivo y/o en colaboración con otros cantantes: por su teatralidad casi religiosa, por su genuina vocación de espectáculo, por el modo en el que, incluso en los momentos en que más límites le imponían las discográficas, la cantora se empeñó en compartir con el público textos de los más grandes poetas de la lengua portuguesa y por su *timing* a la hora de cantar con otros, Maria Bethânia es una de las artistas que más puede disfrutarse en vivo. Desde luego, ella y quienes la rodearon desde el principio de su carrera siempre lo supieron y por eso mismo los registros de sus shows aparecen muy temprano en su currículum. Allí está, por ejemplo, el **Recital na boite Barroco** (EMI, 1968), donde Bethânia se presenta con el Tamba Trio –cuando el acompañamiento de una gran orquesta era casi ineludible– para interpretar "las canciones que me gustan y de la manera que me gusta", según afirma al abrir el recital. Inevitables, las versiones de **"Carinhoso"**, el clásico de Pixinguinha, **"Se todos fossem iguais a você"** de Vinicius y Jobim y **"Pé da roseira"** de Gilberto Gil. El texto de contratapa del vinilo original fue escrito por el poeta Ferreira Gullar.
Ya en los '70, Bethânia se prodiga en shows, cantando sola o a dúo con grandes artistas, y de todo ello hay, felizmente, registro:
Rosa dos ventos. O Show Encantado (Philips, 1971), recital en el cual, quizás por primera vez, introduce la lectura de poemas –en este caso, de Fernando Pessoa– entre una y otra canción. Además de un merecido homenaje a esa suerte de Cartola bahiano que fue Batatinha a través de tres de sus canciones, se recortan por propio peso las versiones de **"O mar"**, de ese otro gran bahiano, Caymmi, y una bella aproximación a **"El día que me quieras"**.
En 1975, tuvo lugar el encuentro entre Bethânia y quien por entonces era el artista masculino más relevante de la canción brasileña y quizá el más grande de la historia: Chico Buarque. Grabado en 1975 por el sello Philips, el disco tiene pasajes de antología como **"Sinal Fechado"** (ese genial mini melodrama de Paulinho da Viola), **"Vai levando"** y **"Noite dos mascarados"**, en los que ambos artistas cantan a dúo.
En 1978, Bethânia lanzó otro disco con el registro del recital que el año anterior ofreció junto a Caetano. Disco realmente inolvidable, en él se imponen la versión de **"Carcará"**, que la propia Bethânia ya había hecho célebre en el recordado show contestatario *Opinião* pero que aquí canta Caetano, **"O que tinha de ser"** de Jobim y Vinícius y **"Maninha"**, de Chico Buarque.
Entre uno y otro disco en vivo, Bethânia integró junto a Caetano, Gilberto Gil y Gal Costa el colectivo bahiano que dio en llamarse **Doces Bárbaros** y que, con ese nombre, grabó en 1976 un disco en el que las dos divas de la canción brasileña de ese tiempo incendian el vinilo en cada tema, y es quizás el único disco en el que Bethânia se entrega abiertamente a la experimentación ligada al rock y al pop. Merece una escucha atenta.
En los '80, la cantora lanzó un solo disco en vivo, que no es digno de destacar: **Nossos momentos** (Philips, 1982).
En los '90, en cambio, grabó varios, de los cuales el más atractivo es el último: **Diamante verdadeiro** (Sony BMG, 1999). Íntima y a la vez universal, la voz de la cantora exhibe en este álbum doble la más plena madurez en temas como **"Vida"**, **"Fala baixinho"** y **"Carcará"**.
En 2002, Bethânia lanzó su primer disco en Biscoito Fino sello en el que, como se dijo, la cantora se encuentra a sus anchas. Se trató de **Maricotinha ao vivo**, registro de un show extraordinario en el que la cantora celebró sus 35 años de trayectoria.
Extensión, variedad e intensidad se combinan en este discazo que incluye formidables versiones de los grandes temas de toda su carrera su de Bethânia, sostenidas en los austeros e inspirados arreglos de Jaime Alem. Otro imperdible.
Para concluir, en 2008, también en Biscoito Fino, Bethânia registró en disco uno de los shows más conmovedores de su carrera: el que ofreció en el Palácio das Artes de Belo Horizonte junto a la gran cantante cubana Omara Portuondo.
Evítenme la crueldad de pedir que elija temas de ese generoso recital. Consíganlo en CD o en DVD (pues, al igual que **Maricotinha ao vivo** y muchos otros shows de Maria Bethânia, existe el registro audiovisual con la maravillosa oferta de *bonus tracks* y adicionales de toda clase propios del género) y saboréenlo, como toda la obra de esta artista increíble, de un extremo a otro.

▸ Además

Su nuevo disco.

Su edición más reciente, el doble CD **Cartas de amor**, consiste en la grabación en vivo de sus shows en el local Vivo Río, con un repertorio que incluyen 30 canciones y una serie de poemas. También se lanzó en DVD.

El extran

Con sólo 33 años, el venezolano Gustavo Dudamel es una estrella internacional: dirige la Sinfónica de Gotemburgo y la Filarmónica de Los Ángeles. Carismático y excéntrico, tiene entre sus admiradores a Daniel Barenboim.

Por Diego Fischerman

jero loco

El extranjero loco

El elegido: Dudamel en la portada de la prestigiosa revista Gramophone. Abajo, sus discos grabados para el sello Deutsche Grammophon.

Para mí, el trabajo del director es lograr que los músicos la pasen bien y tengan experiencias importantes mientras tocan la música. Obviamente, si a mí la música no me diera placer, tampoco podría lograr que otros junto a mí lo sintieran. Y entonces no habría música. Habría sólo notas". Quien habla es Gustavo Dudamel, en una conversación telefónica, desde un auto y mientras viaja hacia la ciudad sueca de Gotemburgo –de cuya orquesta es director principal–. Y lo que dice cobra un sentido particular si se tiene en cuenta que ese venezolano de apenas 33 años es, posiblemente, el único miembro actual de la constelación de la dirección orquestal que puede considerarse una verdadera estrella.

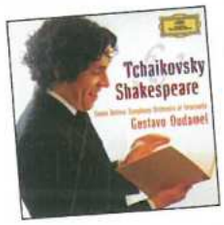
En un panorama que hasta los más optimistas consideran declinante, lejos de la influencia que tuvo la industria del disco en las décadas de 1960 y 1970 –sus héroes, Von Karajan, Bernstein, Böhm, siguen, todavía, reinando entre los melómanos– y de la euforia comercial que acompañó el cambio de soporte del vinilo al disco compacto, Dudamel emerge como una figura de un magnetismo y un poder de comunicación sin comparación posible entre sus pares. Hay, desde ya, grandes directores. Pero ninguno como él es capaz de electrizar a la vez a la audiencia y a sus músicos. Y no sólo en los repertorios más espectaculares sino en músicas tan poco propicias a la demagogia como las de Gustav Mahler o Anton Bruckner. Y hasta en estrenos contemporáneos, como el **Evangelio según la otra María**, de John Adams, encargado por la Filarmónica de Los Angeles, con la colaboración del Lincoln Center de Nueva York, el Barbican Center de Londres, el Festival de Lucerna, la Cité de la musique-Salle Pleyel, de París, y la NTR ZaterdagMatinee, la serie de conciertos de la Radio 4 en el Cocergebouw de Amsterdam. La obra, que cuenta con libreto, dramaturgia y puesta en escena del célebre Peter Sellars, acaba de ser estrenada en Los Angeles y Lucerna y la edición discográfica, del sello Deutsche Grammophon, ya fue publicada.

Para Dudamel, no hay verdadera diferencia, por lo menos en cuanto a su actitud hacia las mismas, entre músicas del pasado y del presente. "El arte, la música, toda la música, tenga la estética que tenga y sea de la época que sea, tiene que ver con el disfrute, ésa es la esperanza", afirma. "Y cuando hablo de disfrute no me refiero, desde ya, a que deba ser música alegre. La música despierta gran cantidad de emociones en nosotros y el placer tiene que ver con cómo esas emociones, aunque sean tristes, afloran".

Nacido en la ciudad venezolana de Barquisimeto, en 1981, Dudamel dirige, además de *su* Simón Bolívar, la Filarmónica de Los Angeles, donde sucedió a Esa-Pekka Salonen. Fue condecorado en 2007 por el entonces presidente Hugo Chávez, quien además lo designó "Padrino de la Misión Música" que busca incorporar un millón de niños y jóvenes al Sistema de Orquestas Juveniles de ese país.

En 2005 llegó a Buenos Aires por primera vez, para inaugurar el Festival Argerich de ese año. Luego de acompañar de manera impecable a la creadora de aquel festival y a Sergio Tiempo, la orquesta consiguió, en los bises, tocar parada y bailando, además de revoleando trompetas y baquetas por el aire, lo que la mayoría no logra hacer sentada: ver-

Cuando la revista Gramophone le preguntó a Daniel Barenboim quién era la máxima figura de la dirección surgida en los últimos tiempos, la respuesta fue rápida y concisa: "Dudamel". Parte de su secreto está, quizás, en una aproximación sensual al mundo del sonido.



siones del **Malambo** del ballet **Estancia**, de Alberto Ginastera, y del **Mambo** de **West Side Story**, de Leonard Bernstein con una perfección técnica y un ajuste apabullante pero, además, con un sentido de celebración y un impulso rítmico totalmente infrecuentes en el ámbito de la tradición académica. Y es que Dudamel, que comenzó tocando salsa y es hoy el músico mimado de la Deutsche Grammophon, tiene algo que en el ambiente de la música clásica no suele abundar. No sólo posee condiciones excepcionales –dirigió en Berlín, a los 16 años, la *Segunda* de Mahler, por ejemplo–, sino que transmite con fluidez y sin ninguna clase de afectación una inmensa felicidad por hacer música.

Para Dudamel, no hay verdadera diferencia, por lo menos en cuanto a su actitud hacia las mismas, entre músicas del pasado y del presente. "El arte, la música, toda la música, tenga la estética que tenga y sea de la época que sea, tiene que ver con el disfrute, ésa es la esperanza".

Dudamel dirigía, de chico, a los discos. "**Aída**, de Verdi, me la sabía de memoria, de tanto que la ponía en el tocadiscos", cuenta. Quería tocar el trombón, como su padre, pero el instrumento era demasiado grande, y a los 10 años comenzó con el violín. A los 12,

Una idea revolucionaria

"Todo se lo debo a estas orquestas", dice Gustavo Dudamel. Y, también: "Es un programa que todos los gobiernos de Venezuela han apoyado, más allá de cualquier política, y eso es algo que debe agradecerse y que constituye uno de los motivos de que el programa sea exitoso". El director se refiere a lo que formalmente se llama Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV). Ese proyecto revolucionario al que habitualmente se nombra con apenas dos palabras: El Sistema.

Originalmente bautizado Acción Social para la Música, y concebido como un programa de educación destinado a sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros infantiles y juveniles, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico, fue ideado en 1975 por el economista y músico venezolano José Antonio Abreu, quien

▲ Profeta en su tierra: también dirige la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar.

cuatro años después recibió por este trabajo el Premio Nacional de Música.

Designado por la Unesco, en 1995, como Embajador Especial para el desarrollo de una Red Global de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles, y también como representante especial para el desarrollo de la red de orquestas en el marco del Movimiento Mundial de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles, su programa, que más adelante pasó a estar bajo la supervisión del Ministerio de Familia, Salud y Deportes, abarca más de 120 orquestas juveniles y 60 orquestas infantiles, con un número de aproximadamente 350.000 integrantes.

El proyecto se dio a conocer internacionalmente en 1995, con la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil en el Kennedy Center de Washington, en los Estados Unidos. Su destacada calidad artística ha llevado a las Orquestas del Sistema por todo el mundo, llegando a actuar en la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York, y ante el Papa Juan Pablo II. Algunos de los más prestigiosos directores del mundo, como Claudio Abbado, Eduardo Mata, Zubin Mehta, Sir Simón Rattle y, obviamente, Gustavo Dudamel, han dirigido a estos jóvenes, que han tenido la oportunidad de actuar con figuras como Plácido Domingo, Mstislav Rostropovich, Alicia de Larrocha o Montserrat Caballé.

La Orquesta Simón Bolívar, que ocupa en este momento uno de los lugares de privilegio en el mercado internacional de la música artística de tradición académica, y la recientemente creada Teresa Carreño, son las derivaciones artísticas más notorias de este proyecto.

Fue condecorado en 2007 por el entonces presidente Hugo Chávez, quien además lo designó "Padrino de la Misión Música" que busca incorporar un millón de niños y jóvenes al Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela.

el director de la orquesta faltó al ensayo y Dudamel se propuso para reemplazarlo. "Es que me sabía las obras", dice. "Todo comenzó como un juego; dirigí la *Quinta* de Beethoven y los *Brandeburgueses* de Bach sin haber estudiado aún nada de dirección. En esa época iba a todos los conciertos que podía y me dedicaba a mirar al director y luego a imitarlo frente al espejo. Empecé como director asistente con estudios absolutamente informales y a los 15 comencé a estudiar con Abreu".

José Antonio Abreu es ni más ni menos que el fundador del programa de orquestas juveniles venezolanas –al que llaman, llanamente, "El sistema"–, del que la orquesta Simón Bolívar es uno de los frutos más visibles. "En mi formación están aquellos juegos infantiles, está la figura de mi padre, y la música que se hacía en mi casa, y está la inmensa figura de Abreu. Y claro, también toda la música que escuché de niño y la influencia de todo un pueblo como el venezolano, para el que la música es parte de la vida".

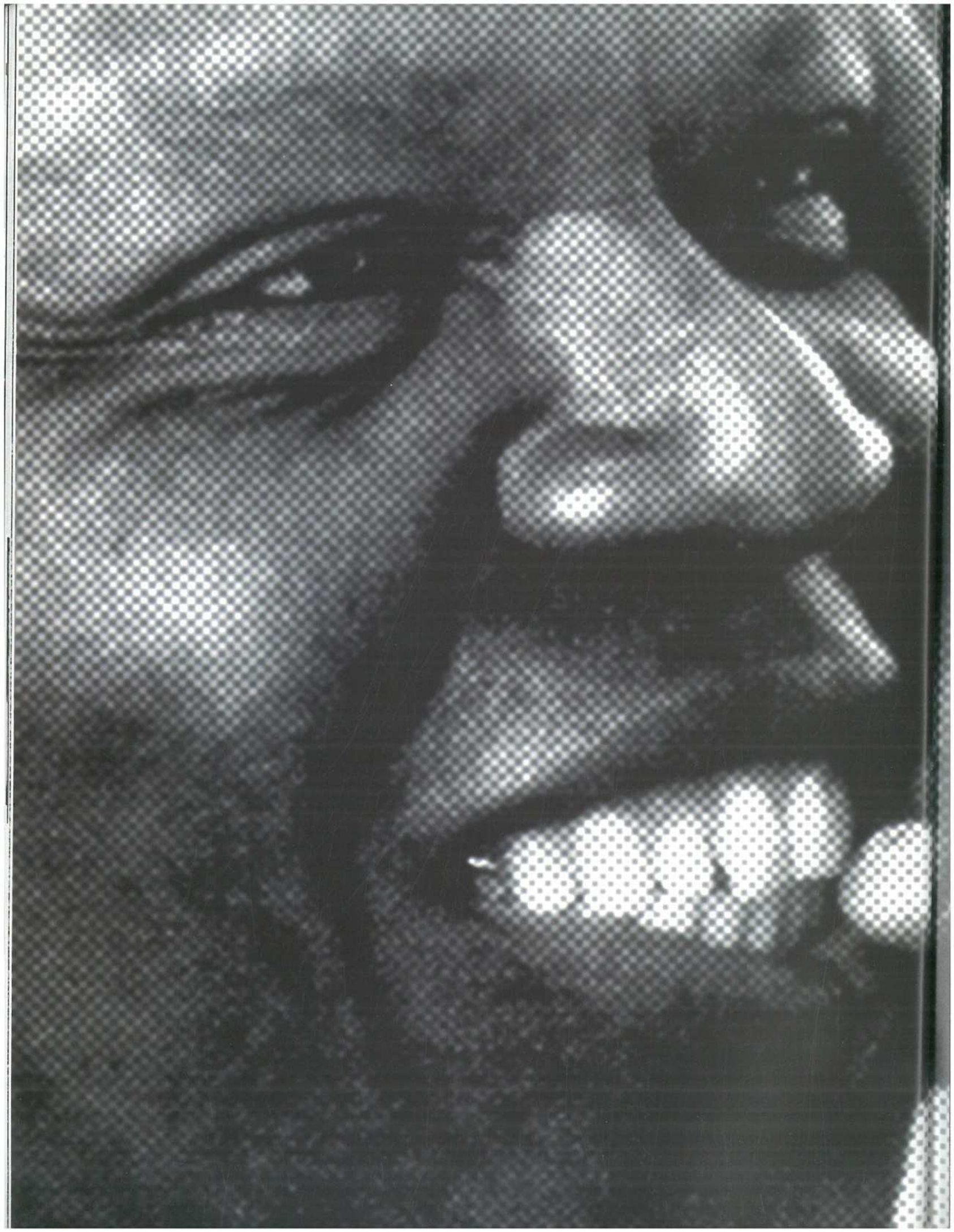
Ganador en 2004 del primer premio en la Competencia de dirección Gustav Mahler, realizado en Bamberg, Dudamel dirigió por primera vez la Orquesta Filarmónica de Viena en el Festival de Lucerna de 2007, nada menos que con Daniel Barenboim como solista en el **Concierto Nº 1** de Béla Bartók. "Al principio sentí un poco de miedo. Estaba algo intimidado de pensar que debía dirigir a [illegible]

◂ Puente entre Venezuela y Panamá: Rubén Blades fue uno de los invitados de la Sinfónica Simón Bolívar.

Dudamel emerge como una figura de un magnetismo y un poder de comunicación sin comparación posible entre sus pares. Hay, desde ya, grandes directores. Pero ninguno como él es capaz de electrizar a la vez a la audiencia y a sus músicos. Y no sólo en los repertorios más espectaculares sino en músicas tan poco propicias a la demagogia como las de Gustav Mahler o Anton Bruckner.

que es, además, un gran director. Pero la experiencia fue maravillosa. El, como Zukerman u otros grandes solistas a los que he dirigido, me han enseñado con gran generosidad. No me ha sucedido jamás que se planteara una competencia acerca del enfoque de la obra o que hubiera un desacuerdo. Todo lo contrario. Para mí, dirigir a solistas junto a la orquesta se trata de estar al frente de un trabajo conjunto. Sé es el organizador de ese encuentro, nada más. Se trata de trabajar a la par de todos ellos para allanar el camino y para buscar la conexión".

Barenboim, por su parte, no tuvo dudas. Cuando la revista especializada **Gramophone** le preguntó quién era la máxima figura de la dirección, entre las surgidas en los últimos tiempos, la respuesta fue rápida y concisa: "Dudamel". Parte de su secreto está, quizás, en una aproximación sensual al mundo del sonido. Suele hablar de "mareas de bronces", de la "altura de las montañas" en un pasaje de cuerdas, de la "cercanía con Dios" que siente al escuchar ciertas músicas. Y, como todo aquel que no deja de pensar –y de pensar que tiene todavía mucho por estudiar– Dudamel dice: "Tal vez no siempre sea bueno pensar tanto. A veces hay que dejar de pensar y dejarse, simplemente, inundar por la música para que las cosas suenen más naturales".



La flor de mi secreto

Por Sergio Pujol

Con su extraordinaria voz y el único acompañamiento del piano, Bola de Nieve transgredió los límites del bolero, canonizó una serie de canciones y prefiguró cierta androginia en tiempos de virulenta homofobia. Su increíble historia, desde la pobreza en La Habana hasta la consagración como ícono de la música latinoamericana.

La flor de mi secreto

El hecho de que fuera negro y homosexual en un tiempo de acendrado racismo y homofobia no ayudó precisamente a la construcción del héroe romántico de la canción, como sí sucedió con tantos boleristas de los años 30 y 40.

Sonrisa juvenil y elegancia ostentosa en el primer Bola de Nieve. El pequeño Ignacio Villa, lector precoz. Y el maduro chansonnier y pianista, remedando al inmortal Dooley Wilson de "Casablanca". En la página impar, con Nicolás Guillén, Mao Tse Tung (en 1962, en una gira por China) y Fidel Castro (en 1964, foto de Korda).

De vez en cuando, sin la frecuencia que desearíamos, pero sin dejar que el olvido lo sepulte, el nombre de Bola de Nieve regresa de la historia por el camino de la música. Hace unos años, la actriz y cantante Cecilia Rossetto lo evocó en un aclamado musical porteño. Asimismo, Pedro Almodóvar incluyó su canción **Ay amor** en la banda sonora de **La flor de mi secreto** y el pianista Nelson Camacho editó recientemente un disco en su homenaje. En ese sentido, 2013 fue un buen año. En los sitios de descarga paga, se ofrecieron tres antologías de registros supuestamente remasterizados del genial pianista, cantante y compositor cubano: **Mesié Julián** (Caribe Music Tres), **The best of Bola de Nieve** (Open Records) y **The very best: Bola de Nieve** (Open Records). Por supuesto, no hubo aquí ninguna novedad. Estas ediciones, como todas las de los últimos años, repiten el viejo tic del disco desinformado, allí donde a partir de un título vago y comodín (en la saga de "grandes éxitos") las canciones se suceden al tuntún, como si el artista hubiera vivido en un limbo sin edad ni lugar.

Podemos colegir, en virtud de alguna vieja edición mejor fechada, que las grabaciones en cuestión fueron registradas, en su mayoría, para Victor de México y el sello Egrem de Cuba, entre los años 50 y 60. Si bien tenemos derecho a reclamar mayores precisiones topográficas –¿dónde?, ¿cuándo?–, la verdad es que en este caso las omisiones no son tan graves. Al fin y al cabo, poco y nada cambió en Bola de Nieve a través de los años. ¿No se pasó buena parte de su vida cantando él solo con su piano, instrumentando su voz con una ejecución de distinguida mesura, si la pensamos en solitario, pero netamente virtuosa, si la entendemos en su función de acompañamiento? La persistencia en ese formato fue un elemento decisivo de su personalidad artística. Obviamente, no fue el único pianista cubano que compuso e interpretó canciones de raíz popular. Lo precedió el enorme Ernesto Lecuona, con el que Bola de Nieve se formó, en gran medida, y en la lista de sucesores destaca Frank Domínguez. No caben dudas de que la isla ha dado muy buenos pianistas "populares". Sin embargo, el creador de **Ay, amor**, **Tú me has de querer** y **No dejes que te olvide** mantiene una vigencia incomparable, en gran medida porque transgredió la estilística del bolero, llevándola a un punto de exasperación difícil de imaginar dentro de la música popular romántica. "No se puede hacer más con una canción", advirtió Jacinto Benavente después de oír a Bola de Nieve en uno de los tantos conciertos que el músico brindó en España.

El ángel negro asexuado

A diferencia de otros mitos de la canción latinoamericana, cuyas vidas de excesos y carencias tiñen pérfidamente la conciencia del oyente, Bola de Nieve sigue seduciéndonos sin el valor agregado de una narrativa autobiográfica. ¿Por qué sabemos tan poco de la vida privada de este gigante de la música? O mejor dicho, ¿por qué los relatos de su vida, que los hay, no parecen haber ejercido demasiada incidencia en la canonización de sus grabaciones? Indudablemente, el hecho de que fuera negro y homosexual en un tiempo de acendrado racismo y virulenta homofobia no ayudó precisamente a la construcción del héroe romántico de la canción, como sí sucedió con tantos boleristas de los años 30 y 40.

Es cierto que la negritud, que el músico resaltó en un repertorio tan lleno de pregones y canciones de cuna afro caribeñas como de ironías sobre los estereotipos raciales, fue expresada en un contexto cultural bastante favorable: ahí estaban los poemas de Nicolás Guillén, las investigaciones de Fernando Ortiz y las ficciones de Alejo Carpentier, todos muy atentos, en gra-

En el mundo de Bola de Nieve, el resto de los idiomas eran huéspedes del castellano cubanizado; se los trataba con cortesía, pero no se los reverenciaba ni se los mitificaba.

dos diversos, a las raíces negras de la cultura cubana. En cuanto al esnobismo que la negritud despertó en los círculos intelectuales de los años 20 y 30, **Mesié Julián**, la canción que Armando Oréfiche compuso especialmente para su amigo Ignacio Villa, resulta bien elocuente: "Yo soy negro social/ soy intelertuar y chic/ y yo fui a Nueva Yo´/ conozco Broway, Pari (sic)". Pero también debemos recordar que los músicos negros de aquel tiempo solían chocarse con un techo más bien bajo a la hora de establecerse como grandes figuras del espectáculo. De cualquier manera, los exaltados elogios que Bola de Nieve cosechó entre autoridades mundiales de la música clásica –de Andrés Segovia a Erich Kleiber– lo ayudaron a superar, hasta cierto punto, aquel hándicap racial, permitiéndole posicionarse más cerca de Nat King Cole que del obediente pianista de Casablanca.

El tema de la sexualidad fue más complicado. Entre tenor y contralto, capaz de extremar hasta el dolor cada línea de canción sin desbarrancar jamás en la genuflexión llorona, Bola de Nieve puso en crisis las marcas de género mucho antes de que la cultura pop hiciera de la androginia un territorio conocido y relativamente seguro. En su época, aun sus más fervientes admiradores omitieron su identidad sexual. En los artículos, libros y documentales hechos en su memoria prácticamente no se la menciona, mientras se enfatiza la "cubanidad" del artista. Desentendiéndose de la corrección política, Guillermo Cabrera Infante sí reparó en algo tan evidente y a la vez silenciado: "La música, por suerte, no tiene sexo. En cuanto a los intérpretes sólo conocí homosexual a Bola de Nieve, que era más bien una muchachita". En definitiva, Bola de Nieve terminó ocupando el lugar del intérprete asexuado, una especie de ángel negro sin otra biografía que la incluida en su brillante foja de servicios musicales.

Nació como Ignacio Jacinto Villa y Fernández, el 11 de setiembre de 1911, en la villa de Guanabacoa, en La Habana. Su padre era cocinero y su madre, Inés Fernández, ocasional bailadora de rumba de cajón y una buena contadora de historias mulatas y negras influenciadas por las fiestas de bembé y la santería. Bien querido por sus padres, el niño Ignacio también agregó al podio de sus afectos a la tía abuela Tomasa, conocida como Mamaquica, acaso la influencia más fuerte en su destino de músico. Después de cursar estudios de piano en el Conservatorio José Matheu y haber intentado sin muchos resultados la carrera de maestro, Ignacio emprendió el oficio musical, al principio con un sentido eminentemente práctico: ¿de qué mejor manera podía ganarse la vida un joven negro pobre en la Cuba del dictador Machado? Después de trabajar como pianista de cine mudo, Ignacio debutó en la orquesta de Gilberto Valdés, en el cabaret La Verbena. De ahí en más, se hizo habitué de la noche cubana, que por entonces recibía la triple influencia de la zarzuela española, el folklore negro y jazz. Alcohol, dólares y sones sostenían perversamente una trama musical exuberante, a la que pronto se sumarían, ya con marquesinas propias, el piano de Bola de Nieve y la voz cadenciosa del gran Benny Moré.

El primer trabajo importante se lo ofreció Rita Montaner. Se dice que fue ella, al verlo negro y con la cabeza rapada a la navaja, la que lo bautizó "Bola de Nieve", aunque fuentes más acreditadas afirman que ya de niño la barriada lo llamaba así. Una noche que Rita estaba afónica, Ignacio la reemplazó cantando **Manisero** y **Siboney**. Parece que lo hizo muy bien. De ahí en más, su estrella no dejó de brillar. En 1933 viajó con Montaner a México, que pronto devendría en su segundo país, y al año siguiente emprendió una gira por los Estados Unidos. Cuando volvió a Cuba frecuentó a Ernesto Lecuona, del que aprendió más de una canción. Pronto ambos se presentaron a dos pianos en

Vete de mí: la conexión con los hermanos Expósito

Un joven pianista y su hermano poeta son admiradores de Bola de Nieve. Han ido a escucharlo al teatro y se agrega la posibilidad de ir a los camarines para conocerlo personalmente. ¿Por qué no? Toman coraje y lo van a ver. Le cuentan su admiración, mientras Ignacio Villa los escucha con cierta ternura. Homero tiene 19 años y Virgilio sólo 13. Apenas debutantes en el competitivo mundo del tango, los Expósito aún tienen un largo camino artístico por recorrer. Desde los años 40 en adelante, escribirán algunos de los mejores tangos de todos los tiempos –**Naranjo en flor**, **Farol**, **Maquillaje**, **Fangal**, **Chau no va más**, etc–, mientras el cubano afirmará más su prestigio como intérprete. Vidas paralelas, carreras independientes: el tango por un lado, el bolero por otro… hasta que una tarde de 1958, en una Buenos Aires que ya no parecía pedir tangos a gritos como en la década de los 40, los hermanos Expósito se sientan a escribir **Vete de mí**.

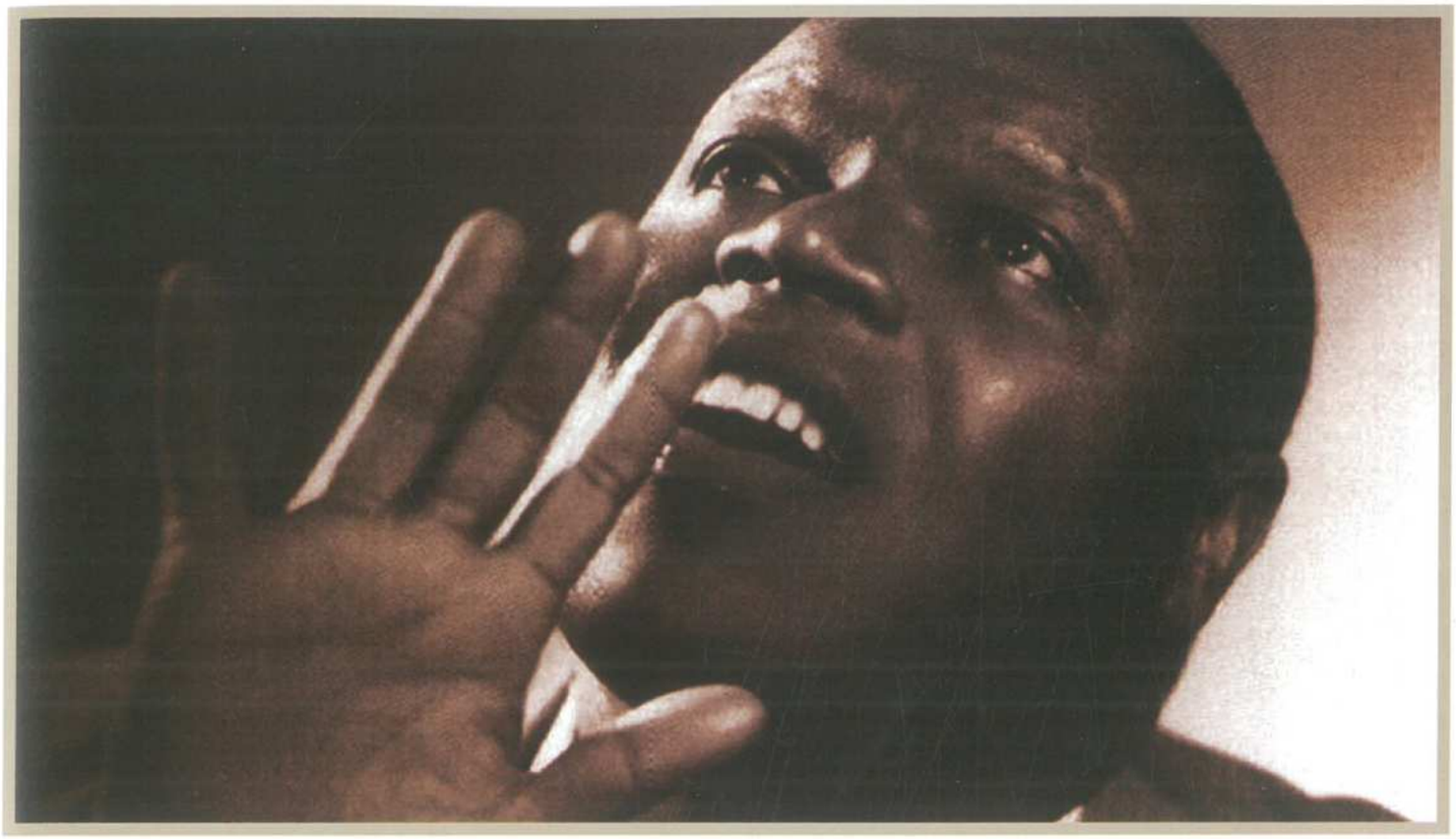
Al principio piensan el tema como un tango romántico, lejanamente inspirado en **Confesión** de Enrique Santos Discépolo, el ídolo autoral de Homero: ahí está el tópico del hombre que desecha el amor de una mujer para no lastimarla. Pero finalmente nace un bolero. O una canción con aire de bolero. No será la única incursión extra-tanguera de la dupla. Un temprano rocker argentino, Billy Cafaro, estrena por esos días **Pity Pity** y **Tienes eso, eso, eso**, tal vez los intentos de canción pop más exitosos creados alguna vez por gente de tango. Claro que nada podrá compararse a **Vete de mí**, ni por su calidad, ni por su repercusión. Será el cantante argentino Daniel Riolobos, exquisito intérprete de bolero y de tango, el que llevará la nueva canción a Cuba, en una de sus giras continentales. La respuesta del público cubano será inmediata. Pronto la canción llegará a oídos de Bola de Nieve, que sin saber que fue compuesta por esos dos muchachos que conoció una lejana noche porteña, no sólo la sumará con entusiasmo a su inmenso repertorio, sino que la adoptará como una suerte de canción fetiche.

Esta historia, magníficamente narrada en **Vete de mí (una de pasiones)**, el documental del realizador argentino– formado en la escuela de Cine de La Habana– Alberto Ponce, no quedaría completa sin tener presentes las versiones que del tema más tarde grabaron Olga Guillot, Caetano Veloso, Francisco Céspedes, Diego El Cigala y Julia Zenko, entre muchos otros. Claro que ninguna de las versiones supera a la de Bola de Nieve, en cierto modo el coautor necesario de esta y tantas otras confesiones amorosas.

Embarcado, junto a otro extraordinario músico (lírico y popular) también nacido en Guanabacoa: Ernesto Lecuona. En Argentina, en una presentación radial, con Tita Merello y Charlo, entre otros. Su consagración definitiva llegaría al terminar la Segunda Guerra, cuando lo acogieron Nueva York y París.

una serie de conciertos que hoy desearíamos poder oír en lugar de tanta reedición conocida. La figura de Lecuona, posiblemente la mayor en la música cubana del siglo XX, debe haber hecho mella en el joven Ignacio, toda vez que el creador de **Malagueña** y **María la O**, entre decenas de temas idiosincrásicos, supo transitar por los andariveles de la música académica y la popular, a la vez que se atrevió a intercalar recursos de una esfera a la otra. Si bien Bola de Nieve nunca salió de lo "popular", su piano estaba henchido de música clásica.

La relación del cubano con Buenos Aires se inició en 1936 –ese año actuó en Radio El Mundo–, y de todas sus visitas, tal vez la de 1941 fue la más descollante… y la más prolongada. En esa ocasión actuó en el teatro Avenida, en la revista de Lecuona **La Habana en Buenos Aires**, y condujo por radio Splendid el ciclo **Noches íntimas de Bola de Nieve**. La "intimidad" prometida en aquel título residía en un repertorio muy bien escogido de lamentaciones amorosas y deliciosos recuerdos de negritud caribeña. La flexibilidad rítmica de sus canciones, que podían demorarse en puntos suspensivos o acelerarse con arrebatados acordes chopinianos, creaba un espacio teatral por donde se movía con soltura su voz "de muchachita". A diferencia de los cantantes que confiaban en el acompañamiento bien medido de una orquesta o de un pianista profesional, Bola de Nieve lograba con su instrumento un efecto dialógico tan pleno como lleno de sutilezas. ¡Y esos cruces culturales! La superposición de las coplas de **Espabílate**, **Chivo que rompe tambó** o el muy popular e irónico **Vito Manuel, tu no sabe inglé** con los acordes impresionistas de su piano –la influencia de Debussy en las tensiones del piano cubano es casi un tópico musicológico– hoy parece algo bastante natural, pero debe haber causado alguna extrañeza en su momento. Extrañeza que no impidió –quizá todo lo contrario– que el público argentino de la era del tango lo celebrara con afecto y admiración.



El triunfo de la interpretación

Al concluir la Segunda Guerra Mundial, Bola de Nieve se presentó en todas partes, logrando una doble coronación en el Carnegie Hall de Nueva York y en la boite Chez Florence de París. Por entonces, su repertorio no conocía límites, tocaba distintas cuerdas de la canción internacional: "Nadie canta **La vie en rose** como él", sentenció Edith Piaf. El músico adoptaría temas que con los años algunos creerían suyos, como sucedió con la pieza argentina **Vete de mí** de los Hermanos Expósito (hay que ver el documental de Alberto Ponce sobre el derrotero cubano de aquella canción), la peruana **La flor de la canela** de Chabuca Granda, la mexicana **Alma mía** de María Grever e incluso la muy cubana **Drume negrita** de Eliseo Grenet. "Cuando interpreto una canción ajena no la siento así", afirmó una vez. "Yo soy la canción que canto, sea cual fuere su compositor." Finalmente, al decir "las canciones de Bola de Nieve", aprendimos a olvidar, al menos durante el transcurrir de un disco, autorías muy individualizadas. Aquello fue el triunfo absoluto de la interpretación.

El efecto general que producían sus conciertos hacía pensar en una especie de gran expositor de la lírica popular latinoamericana, a la vez que en un intérprete de canciones internacionales poco preocupado por esconder su acento español y mulato. Es una delicia escucharlo cantar **Be careful, it´s my heart**, **Faixa de satén**, **Munasterio e´Santa Chiara** o la ya citada **La vie en rose**. En el mundo de Bola de Nieve, el resto de los idiomas eran huéspedes del castellano cubanizado; se los trataba con cortesía, pero no se los reverenciaba ni se los mitificaba. Hoy que la música popular de América Latina parece tener más conciencia de sí –la revista donde se edita esta nota es prueba de ello–, la proeza de Bola de Nieve luce aún más notable. En cierto modo, el Caetano Veloso de **Fina estampa** estaba preanunciado en los discos del cubano. Y también el de **A foreign sound**.

> Su amor correspondido por México nunca decayó. En las discusiones sobre bolero cubano o bolero mexicano la figura de Bola de Nieve siempre funcionó en términos conciliadores.

Adhirió a la revolución de 1959 desde el primer día; incluso formó parte, en 1961, del Consejo Nacional de Cultura (CNC) y fue figura central en los Festivales de Música Popular Cubana. En 1962 emprendió una gira por los países socialistas –lo aplaudieron de pie en la sala Chaikovski de Moscú y se abrazó con Mao– y al regresar trabajó mucho en televisión y en su vieja compinche, la radio. Por supuesto su amor correspondido por México nunca decayó, y en las discusiones sobre bolero cubano o bolero mexicano la figura de Bola de Nieve siempre funcionó en términos conciliadores. De cualquier manera, la singularidad de su arte pareció sacarlo de cualquier género puntual. Desde esta perspectiva, se puede acordar con su propia definición de decidor más que de cantante, aunque la verdad es que cantaba con una variedad de recursos sorprendente.

Quizá la clave de su arte, o al menos su condición de posibilidad, estuvo en esa suerte de puesta en escena solitaria, que en parte explica su simpatía por los chansonniers franceses (aunque en términos musicales los superó a todos, con gran holgura). Los escasos minutos audiovisuales que de él han quedado lo muestran dominando no sólo el tiempo de cada canción, sino también el entorno físico de las presentaciones. Su cuerpo parece salirse del taburete, buscando con los ojos muy abiertos y una sonrisa extrema el rostro de cada uno de sus oyentes. Sobre el teclado, sus dedos gruesos, con soberbia autonomía, marcan ostinatos y salpican de disonancias las texturas de sus acompañamientos. Por más que se insista en la sobriedad de sus ejecuciones, en contraste con la de los cantantes muy orquestados, Bola de Nieve fue un fenómeno tanto musical como teatral. El ángel negro asexuado conocía muy bien su libreto, y sabía perfectamente el impacto que su actuación producía sobre su público. Que ese poder hipnotizador haya logrado sobrevivir en la invisibilidad de la música grabada es otro de los misterios de su arte.

Murió sorpresivamente en México, el 2 de octubre de 1971. Sus restos, trasladados a La Habana, fueron despedidos por una multitud. En las exequias habló Nicolás Guillén. Después de lamentar la partida del amigo y hacer un extenso panegírico, el poeta definió a Bola de Nieve como "criollo, mestizo, mulato y nuestro". Con la perspectiva que dan los años, podríamos agregar algunas otras calificaciones, pero sin tachar ninguna de las pronunciadas por Guillén.

Viaje alrededor del piano

Hilda Herrera

Con dirección de Hilda Herrera se inició un nuevo ciclo de conciertos del CIMAP (Creadores e Intérpretes de la Música Argentina para Piano), que desde 2002 viene desarrollando una destacada tarea de exploración y difusión de los ritmos populares argentinos en arreglos para piano.
Los conciertos, que se celebran mensualmente en el Centro Nacional de la Música, en Buenos Aires, prevén la interpretación de obras de compositores como Sergio Villar, Miguel Ángel Trejo, Luis Alberto Peralta Luna, Gustavo "Cuchi" Leguizamón, Polo Giménez, Ariel Ramírez, Eduardo Lagos, Remo Pignoni y Waldo de los Ríos, entre otros.
Producido por la Dirección Nacional de Música y Danza, dependiente de la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, el CIMAP cuenta entre sus miembros a los pianistas Lisandro Baum, Liliana Campo, Sebastián Gangi, Matías Martino, Nicolas Müller y la propia Hilda Herrera. El CIMAP lleva editados dos discos: **Argentina desde el piano** (2005) y **Huellas** (2009). Además, publicó el álbum de partituras **Argentina desde el piano** (2005).

Pianista y compositora, Hilda Herrera también dedicó buena parte de su vida a la docencia musical y a la investigación; fue directora del Centro de Información y Recopilación de la Música Argentina (CIRMA); creó junto a Juan Falú el ciclo Maestros del alma y participó del grupo de folklore Inti Súmaj con Jaime Torres, Tucho Spinassi y Chacho Müller, entre otras muchas actividades.

DOS MANERAS POSIBLES DE ESCUCHAR A CALLE 13

Difícil asegurar si las encendidas canciones del dúo portorriqueño Calle 13 son el resultado de un intento por despertar conciencias a través de consignas lanzadas a ritmo de hip hop, o bien consecuencia de un sesudo estudio de mercadeo socio-político-musical diseñado en una oficina del Primer Mundo despojada de toda pretensión revolucionaria. Esto a pesar de que su nuevo opus, **Multiviral,** es el primero que editan de manera independiente bajo su propio sello, El Abismo, y que, por otra parte, tiene una impronta musicalmente más cercana al rock y alejada de su sonido latino del hemisferio norte que fue característico hasta hoy.
En el disco, sexto de su exitosa carrera, los Calle 13 –también inevitables opinadores de la realidad social, quizás a su pesar–, por un lado abundan en cierta violencia no siempre simbólica de sus letras y por otro se ponen algo más existenciales e incluso románticos, como en **Ojos color sol**, que hacen con Silvio Rodríguez. Resulta también curioso que el escritor uruguayo Eduardo Galeano oficie de maestro de ceremonias del álbum desde la pista 1, después de recitar **El viaje**, uno de sus textos breves, invitando a escucharlo: "Ahora –dice el autor de **Las venas abiertas de América latina**- los invito a caminar por la calle 13, les aseguro que lo van a pasar muy bien, porque estarán muy bien acompañados".
Multiviral, el primer corte del disco, puede escucharse como una canción desbordante de correctas intenciones (Levanto mi pancarta y la difundo/ Con solo una persona que la lea/ Ya empieza a cambiar el mundo/ Somos la levadura que levanta la masa), buenos augurios (Crece la ola/ Crece la espuma/ Cuando cada vez más gente se suma), opinión sobre el controvertido poder de los medios (Una noticia mal contada /Es un asalto a mano armada). O toma de posición frente al Poder a través del texto que lee en inglés Julian Wikileaks Assange desde su refugio en la embajada de Ecuador en Londres (Vivimos en el mundo hecho por tu propaganda/ Pero donde te creés fuerte sos débil/ Tus mentiras nos dicen la verdad que vamos a usar en tu contra/ Tu secreto nos muestra dónde vamos a atacar/ Tus armas revelan tu miedo para que todos lo vean/ De El Cairo a Quito un nuevo mundo se está formando/ El poder de la gente armada con la verdad).
También puede verse con ojos diversos el videoclip de **Adentro**, segundo corte del disco, en el que Residente (René Pérez, la voz cantante del dúo que comparte con Eduardo Cabra, alias Visitante) destruye a batazos de béisbol su propio auto Maserati, para la ocasión lleno de armas y cadenas de oro.

La música peruana tiene quien la filme

"Yo no creo que nadie pueda vivir sin música, ¿tú puedes vivir sin música?", le pregunta Rosa Guzmán a su entrevistador. "Yo pagaría por cantar", dice. Hija del cantor y compositor Tato Guzmán, lleva su deliciosa voz todos los jueves a la mítica peña limeña Don Porfirio y hasta allí fue a registrar su arte Javier Corcuera, el director de **Sigo siendo (Kachkaniraqmi)**, documental sobre "los sonidos profundos" del Perú que cautiva a audiencias de todo tipo y latitud. Música urbana, música rural, música devocional popular, música ancestral o contemporánea, sonidos de la ciudad, el mar, la sierra y la selva, compositores e intérpretes atravesados por el amor, la dignidad, la humildad y, esencialmente, la identidad.

Ahí se ve entonces al veterano guitarrista limeño Cesar Calderón que, además de la música, celebra el hecho de haber "jugado limpio" en su vida. Y al violinista ayacuchano Máximo Damián, que tocó en el entierro de su amigo José María Arguedas, por expreso pedido del escritor, quien en su oportunidad explicó el significado de la palabra del título: "Existe en el quechua chanka un término sumamente expresivo y muy común; cuando un individuo quiere expresar que a pesar de todo aún es, que existe todavía, dice: ¡Kachkaniraqmi!". En la película, Máximo Damián (una suerte de Sixto Palavecino peruano) vuelve a su pago, San Pedro de Ishua, donde lidera musicalmente, violín en mano, una procesión en la que el pueblo entero va cantando sus coplas y termina en el cementerio con zapateos con los que honra a sus muertos. O a su colega y coterráneo Andrés "Chimango" Lares, que se trepa a una colina para tocar a dúo con un joven violinista.

"Percusionista, zapateador y coreógrafo", Lalo Izquierdo regresa a su callejón del barrio Rímac para recordar las jaranas interminables y el sinnúmero de artistas que salieron de ese modesto rincón limeño, y para improvisar un combo de profesionales y aficionados que incluye la maravillosa voz criolla de Victoria Villalobos. La cautivante Sara Van demuestra que sus 23 años en Madrid, donde desde los 12 sobrevive a su "exilio emocional", no resintieron su identidad musical. Tampoco las voces de Consuelo Jerí, Magaly Solier y la amazónica Roni Wano ("Madre del agua" en lengua shipiba), que improvisa sus *icaros* y sus *mashas* al modo de las copleras andinas. También está, claro, la imbatible Susana Baca, cadenciosa y sensual a sus 70, afroperuana como ninguna.

Después de hablar del "grito musical interior, que es el mestizaje" y de asegurar que "la música se defiende sola", el guitarrista, compositor y contrabajista Carlos Hayre concluye: "La música es buena cuando es buena. Ahora, ¿cuál es la música buena? La buena". **Sigo siendo (Kachkaniraqmi)** es un compendio de esa buena música del Perú que, como ya ocurrió con la gastronomía, también busca su lugar en el mundo.

Susana Baca

Esa tristeza que tienes

Eslabón perdido de la canción popular más sensible, hija de Woodstock, nació en los Estados Unidos pero fue marcada por el idioma de su padre mexicano. Tuvo una vida breve que le alcanzó para definir interpretaciones memorables. Entre Amália Rodrigues y Chavela Vargas, dejó una estela melancólica en discos que, a cuatro años de su muerte, insisten en estremecer.

Por Marcelo Pavazza

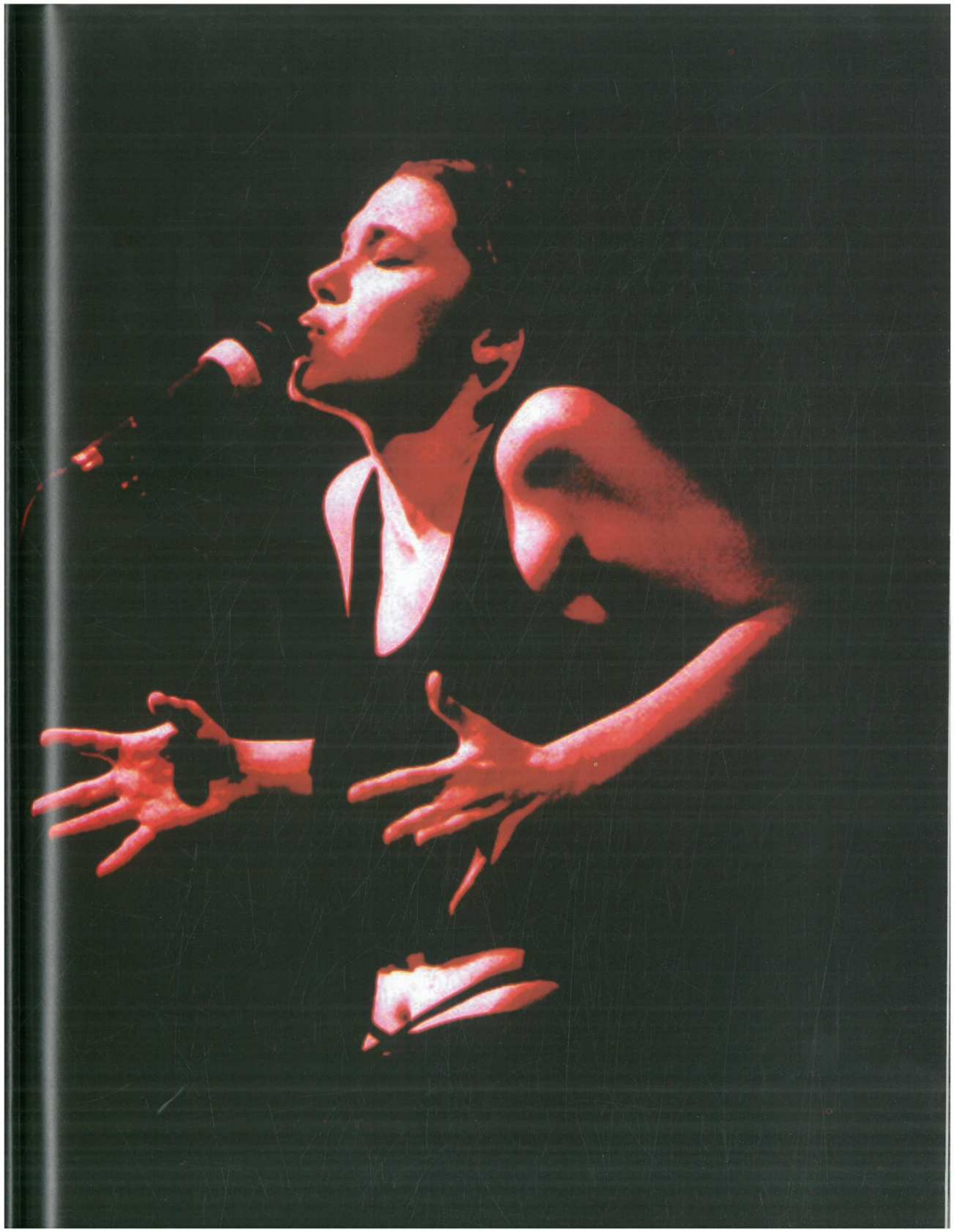
Y hasta que yo te quiera,
¿qué quieres que te cante?
Y hasta que yo te quiera,
¿qué vale lo que cante?
Por eso yo me quedo.
Ay, ay, ay, hasta el final.
*(**Por eso me quedo**, de Lhasa)*

Llevó, orgullosa, el nombre de la capital del Tíbet y una mirada rasgada y soñadora. Cantó como ninguna, siempre al borde del desgarro apasionado, siempre con su voz apuntando a un horizonte de sangre y fuego. Su fulgor, seco y desolado, está registrado en tres discos cargados de futuro y dos horas de música hipnótica y destellante. Mientras duró, fue infinito. El prematuro estallido de su cuerpo breve es sólo una anécdota: Lhasa de Sela, la cantante que vino de ninguna parte y partió con sólo 37 años para vivir en todos lados, vuelve para contar su historia. Pocos la conocen, muchos la recuerdan. Pero el increíble derrotero de su mestizaje auténtico, del acervo proveniente de un origen multicultural y abierto, pide ser relatado una y otra vez.

Familia rodante

Lhasa nació el 27 de septiembre de 1972 en una pequeña cabaña de la aldea de Big Indian, en las montañas Catkills, 160 kilómetros al noreste de la ciudad de Nueva York. Sus padres, Alex de Sela y Alexandra Karam, eran, ante todo, personas libres. Mexicano, historiador, escritor y profesor de español él; norteamericana, actriz y fotógrafa, ella, habían partido a vivir el sueño del "Woodstock Nation" tiempo después del famoso concierto.

Tenían tres niñas y no estaban solos: eran muchos los que, como ellos, perseguían la estela aún brillante de aquellos tres días de agosto de 1969. Pero afirmar que eran hippies sería equivocarse, como explica Alex: "Más bien buscábamos la verdad, el amor, el arte, y huir de la falsedad y la violencia en la sociedad". En esa búsqueda estaban cuando llegó Lhasa. Otra vez Alex: "Trabajábamos en un restaurante macrobiótico y dábamos albergue a quienes llegaban con una guitarra, un cepillo de dientes y su sueño". Pero la aventura duró poco. "Al ser clausurado por el sheriff, todos fuimos expulsados. Entonces, mi mujer –que ya



Esa tristeza que tienes

En épocas de auge de la llamada world music, el éxito no se hizo esperar. Primero fue en Canadá, con la obtención de los premios Félix y Juno; y luego, internacional. Como en Francia, por ejemplo, donde el disco La Llorona se mantuvo durante 30 semanas consecutivas entre los 5 de más ventas. Había mucho de Lhasa en él: la cubierta, que demostraba su talento para la pintura y el idioma de su padre como lenguaje. Pero también eso que algunos artistas tardan una vida en alcanzar y ella tuvo desde el principio: una originalidad que le permitía no encasillarse en ningún género y disolvía fronteras estilísticas y regionales con pasmosa facilidad.

estaba embarazada–, mis tres hijas y yo convertimos un camión de transporte escolar en casa rodante y fuimos de camping a las montañas de las afueras de Woodstock. Cuando llegó el tiempo de dar a luz a Lhasa, alquilamos una cabaña y un doctor rebelde fue a ayudarnos. Como ninguna persona había nacido todavía en Big Indian, ya que los partos caseros estaban prohibidos, la ley intervino y a los treinta días fuimos expulsados otra vez. Empezaba el invierno y regresamos a Guadalajara, México, el lugar donde la mamá de Lhasa y yo nos conocimos".

Después de un tiempo allí, el hogar rodante volvió a las carreteras. Lo empujaban los espíritus inquietos de Alex y de Alexandra. "En nuestro camión andábamos como peregrinos buscando a Dios, comunidades y lugares preciosos para descansar un tiempo antes de seguir la búsqueda", relata con bella precisión Alex. Los escenarios naturales cambiaban: un día el ómnibus podía estar estacionado frente al mar; otro, en pleno desierto. Los paisajes mentales, también.

Mientras el bus/casa recorría los caminos de Estados Unidos y México, una revolución de entrecasa sucedía en sus entrañas: Ayin, Miriam, Skay y Lhasa, las cuatro hijas del matrimonio, recibían una educación tan férrea como alejada de lo formal. El deber se convertía en privilegio y provocaba una estimulante ida y vuelta; los padres se encargaban de la educación de sus hijas, y las hijas instruían a los padres con sus reacciones y progresos. Clases de ciencias y de arte se sucedían día tras día en el interior del ómnibus, mientras las imaginaciones se entregaban a la tarea de volar a gusto.

No había televisión, sólo libros. Tampoco agua corriente o luz eléctrica. Era el precio a pagar por no estar atados a ningún sitio. No faltaba diversión: por las noches montaban shows de canto, danzas, fábulas y comedias. Y así, mientras sus hermanas desarrollaban su gusto por la actuación y la destreza física, Lhasa prefería cantar. Y cantaba todo el tiempo, al punto de que sus hermanas le gritaban insistentemente: "¡Lhasa, por favor, ya no cantes!". Era un bien de familia: su madre también cantaba y había estudiado el arpa y el gujong, un raro instrumento japonés; su padre –hijo de una eximia pianista– tocaba la flauta y gustaba de entonar alguna canción.

El recorrido duró años, con el ritmo interno marcado por la música que salía del tocadiscos. Música gitana y de Europa del Este, artistas como Chavela Vargas, Cuco Sánchez, Elvira Ríos, María Callas, la egipcia Oum-Khaltoum, Amália Rodrigues y, en particular, Billie Holiday, se entrelazaban con las poéticas canciones de Bob Dylan, Leonard Cohen, Violeta Parra, Víctor Jara y hasta Atahualpa Yupanqui. Un cóctel de géneros cuyos rasgos comunes –nostalgia, melancolía, tristeza– definirían un modo de interpretar y componer que le abriría a Lhasa las puertas (y los oídos) de buena parte del mundo.

Alex y Alexandra se separaron cuando Lhasa tenía 11 años. La madre se llevó a las niñas a vivir con ella a San Francisco, donde Lhasa tomó lecciones de canto. Con sólo 13, se largó a cantar en cafés, en solitario y a capella. Su voz, cautivante y tímida, se imponía entre las conversaciones y el chocar de las copas, y ella tomaba coraje emulando a su amada Billie Holiday.

Cuando, en 1992, madre e hijas se instalaron en Montreal, el destino artístico de las hermanas de Sela quedó sellado: Ayin, Miriam y Skay ingresaron en la Escuela Nacional de Circo; Lhasa se volcó definitivamente al canto. Se había vuelto una mujer hermosa, con su pelo lacio y castaño, su menudez y unos ojos rasgados que, como escribió la periodista española Bárbara Celis, "la situaban en algún lugar indefinido de la geografía terrestre".

Entre el susurro y el lamento

Montreal sería para siempre el lugar en el mundo de Lhasa, aunque en los años sucesivos repartiera su vida y su andar artístico por diferentes sitios. Allí, una escena musical sin histerias la seducía y hacía más fácil la búsqueda de socios musicales que pudiesen filtrar el concentrado de influencias que decantaban en su voz. Allí, un idioma, el francés, interactuaba a pura cadencia con el castellano y el inglés aprendidos en la infancia. Pero Lhasa cantaba más que nada en español. "Era tímida e introvertida, y el cantar en español me permitía serlo menos, a la vez que me volvía más emocional, más apasionada para dejar salir un montón de cosas que el inglés no me facilitaba", diría años después.

Necesitaba expresarse, por eso el encuentro con el guitarrista y productor canadiense Yvan Desrosiers tuvo algo de mágico, porque se dio en el lugar elegido y gracias a una intuición que resultó infalible. Juntos comenzaron a presentarse en dúo en diferentes locales y cafés de la ciudad: Les Bobards, L' Boarouf y Le Quai des Brumes, donde preferían presentarse los tranquilos martes a los ruidosos días del fin de semana. Les costaba, pero eso no les impedía ir construyendo sobre el escenario un mundo privado, hecho de canciones donde ambas experiencias (la de Desrosiers, en el

universo profesional de los sonidos; la de Lhasa, a bordo de aquel ómnibus) se conjugaban maravillosamente, en una alquimia que mezclaba géneros (el jazz, el corrido, la ranchera, la música klezmer, el blues, la chanson francesa), codificados tan virtuosamente que costaba creer que esa chica en la veintena portara semejante intensidad.

Años después, ella contaría que fue por entonces cuando más escuchó a Chavela Vargas. Y que lo hacía diariamente. Pero su voz no se parecía a la de la mexicana ni a la de ninguna otra: oscilaba entre el susurro y el arrastre, entre la candidez y el lamento profundo. Y su repertorio no podía ser más acorde. A las canciones mexicanas que versionaba se sumaban las propias, dotadas de una poesía que enlazaba el nomadismo de la infancia con los dolores que provocan el amor y la pérdida. Dice Alex: "Lhasa también compartía mi fascinación con la filosofía, con **La Llorona**, con la flor y canto de la poesía azteca, con la Celestina y la frontera. Ella fue la que verdaderamente leía mis escritos y convirtió algunos de mis garabatos en poesía y mi fe en la trascendencia del espíritu, en himnos inmortales a la muerte y el renacimiento". Habla de temas como **Floricanto**, donde está la matriz de todo lo que Lhasa entregaría a continuación como artista.

El dúo con Desrosiers se amplió con la llegada del bajista Mario Légaré –un músico reconocido en la escena de Montreal–, a quien luego se sumarían el acordeonista Didier Dumothier y el percusionista François Lalonde. Con este grupo Lhasa llegó a su primer disco, **La Llorona**, un título que homenajeaba a una ilustre leyenda mexicana con la que muchas veces su padre la fascinara: la del fantasma de una mujer que llora por sus hijos muertos.

El disco es deslumbrante. Cantado enteramente en español, borda su tratamiento musical puramente acústico con la particular voz de Lhasa, en una lista de temas donde se mezclan canciones de distintos orígenes (el villancico **Los peces**, la **Canción del árbol del olvido**, de Ginastera y Silva Valdés, dos temas peruanos) con siete creaciones de la cantante. **De cara a la pared**, **Floricanto**, **La celestina**, **Desdeñosa** y la preciosamente triste **Mi vanidad**, son canciones con un aliento particular, sinceras, desconcertantes, contundentes, con algo de humor y de ironía, que la voz de Lhasa, vigorosa y sutil, instala en una zona de fascinación difícil de explicar.

En épocas de auge de la llamada world music, el éxito no se hizo esperar. Primero fue

Esa tristeza que tienes

en Canadá, con la obtención de los premios Félix y Juno; y luego, internacional. Como en Francia, por ejemplo, donde **La Llorona** salió un año más tarde y se mantuvo durante 30 semanas consecutivas entre los 5 de más ventas. Había mucho de Lhasa en él: la cubierta, que demostraba su talento para la pintura (otra de las artes que abrazó) y el idioma de su padre como lenguaje. Pero también eso que algunos artistas tardan una vida en alcanzar y ella tuvo desde el principio: una originalidad que le permitía no encasillarse en ningún género y disolvía fronteras estilísticas y regionales con pasmosa facilidad.

El regreso nómade

La Llorona ubicó a Lhasa en un lugar de notoriedad que contrastaba demasiado con aquellos comienzos desnudos, anteriores a su encuentro con Desrosiers. El suceso, que primero cosechó teatros llenos en Montreal y luego le abrió las puertas de Europa y Estados Unidos, le ganó una invitación a participar en la edición 1998 del Lilith Fair, un festival itinerante integrado por intérpretes femeninas, que rodó entre 1997 y 1999 por ciudades norteamericanas y canadienses. La experiencia no fue del todo satisfactoria para Lhasa, que prefería las giras con sus músicos, donde podía ser ella misma, con su manera de moverse y actuar tan peculiares, matizando las canciones con historias personales o cuentos que había oído de pequeña, como el de su abuelo libanés que huyó como polizón en un barco.

"En las giras, o eres una monja o te vuelves autodestructiva, y yo preferí lo primero: no tenía curiosidad por conocer qué eran la depresión y la desesperanza", declaró por aquellos días. Para ella, estar en gira no era sólo viajar, meterse en un hotel y salir a cantar; alguna vez su bajista, Mario Légaré, comentó al respecto: "Cuando íbamos a Portugal, aprendía una canción portuguesa, lo mismo si visitábamos Chechenia, o el país que fuera. Estaba abierta al mundo y quería comunicarse con la gente".

Agobiada por ese trabajo de concentrada identificación, retornó a las fuentes. Se tomó un avión a Francia y se unió a sus hermanas, quienes en Borgoña habían fundado el circo ambulante Pocheros. La vida nómade la esperaba nuevamente. Una hermana trapecista, la otra saltimbanqui y la tercera equilibrista encontraban en las canciones de Lhasa el espejo perfecto y, de paso, remedaban la infancia rodante y artística.

La gira circense duró un año. Luego Lhasa se instaló en Marsella, donde se puso a trabajar en el material de su segundo álbum, **The living road**, mientras ganaba el favor del público francés y colaboraba con artistas galos como Arthur H. Algunas canciones nacieron durante su temporada en el circo, como **Con toda palabra** o **La marée haute**, compuesta junto a su hermana Sky; otras, como la que da nombre al disco, en Marsella. "El álbum fue escrito en un período en el que yo sentía que retrocedía, pero a pesar de que es bastante oscuro y su música guarda tristeza, en última instancia es esperanzador y apasionante", confesó Lhasa, que volvió a Montreal en 2003 con parte del material bajo el brazo. Producido por François Lalonde y Jean Massicotte, su nuevo trabajo estuvo compuesto por canciones escritas en español, francés e inglés. Las causas de esa apertura idiomática serían explicadas tiempo después.

"Yo no soy quien decide en qué idioma voy a cantar una canción, lo mismo que una madre no decide si va a tener un niño o una niña. Son las propias canciones las que antes de nacer ya saben cuál es su idioma", declaró, con simpleza. La cubierta, de nuevo diseñada por ella misma, le daba al disco un aire de cuento de hadas, de libro de Lewis Caroll, aunque el tema dominante fueran el amor y las relaciones humanas. Nuevamente multigénero, el álbum se enrola en un universo musical expandido respecto de su antecesor. Sonaban allí otros instrumentos (cuerdas, trompetas, vibráfonos, bronces, cellos) y el misterio sembrado en **La Llorona** daba paso a un trabajo más visual y abierto. Un tema como **Abro la ventana**, por ejemplo, había sido concebido, según Lhasa, "como un cuadro de Edward Hopper, que pintaba cuartos vacíos con el sol entrando por la ventana; la soledad que describe es profunda, pero con muchísima luz".

El coyuntural mundo íntimo de la cantante podía ser escudriñado en cada canción, y la elección de los tres idiomas le permitía distintos modos de interpretar. Músicos como el trompetista franco libanés Ibrahim Maalouf (de gran labor en **Anywhere on this road**) aportaban intensidad y riesgo, objetivos que se manifestaban con claridad en **Small Song**, **Pa' llegar a tu lado** o la tremenda y minimalista **Soon this space will be too small**, con reminiscencias a Björk.

Apenas comenzó la grabación de su tercer disco, a principios de 2008, le diagnosticaron cáncer de mamas. La tristeza, sembrada en tantas canciones y poemas, había florecido. El disco se grabó en directo, sin efectos ni sobre registros, y su resultado es conmovedor de principio a fin. Se llamó, simplemente, Lhasa. La cantante murió el primer día de 2010, a los 37 años.

El disco premonitorio

The living road hizo honor a su título y llevó a Lhasa de paseo por cientos de ciudades. Fueron 200 conciertos en 17 países. La gira tomó 2 años y fue demoledora, al punto que dañó sus cuerdas vocales. Se imponía un cambio. Y entonces surgieron las canciones en inglés, aunque no para repetir la fórmula de **La Llorona**: una balada grabada junto a la banda británica Tindersticks (**Sometimes it hurts**) y ciertas escuchas recientes (Radiohead, Al Green, Sam Cooke, Antony and The Johnsons, Bonnie "Prince" Billy) produjeron una cantidad (y calidad) considerable de temas. Lhasa estaba lista para volver a grabar. Aunque esta vez produciría el disco sola y sin ayuda, del mismo modo que se confeccionan los testamentos, armó para grabarlo un combo con el que también pudiese salir a las carreteras: Sarah Page en arpa, Joe-Grass en guitarra, Miles Perkins en bajo y Andrew Barr en batería.

Apenas comenzada la grabación, a principios de 2008, el cáncer de mamas, que la

garía dos años después, aparecía súbitamente en su cuerpo. La tristeza, sembrada en tantas canciones y poemas, había florecido. El disco se grabó en directo, sin efectos ni sobre registros, y su resultado es conmovedor de principio a fin. Se llamó, simplemente, **Lhasa**, apareció en abril de 2009 y traía mucho de blues, de balada slow tempo, algo de country; ritmos hermanados por el pespunteo del arpa, ese instrumento que Lhasa escuchaba en la infancia. Hipnótico y nocturno, por momentos tenebroso, con letras que volvían a anclar en el amor y el desamor, era su disco más personal. No en vano llevaba su nombre y su cara ocupaba toda la cubierta. Grandes canciones como la dulce **Is anything road**, **Rising** (con una Lhasa atenta oyente de AntonyHegarty, sin dudas), la sedosa **Love came here** o **The lonely spider** volvieron a ubicarla en el mapa discográfico, seis años después de **The living road**. El disco finalizaba con el premonitorio y despojado **I'm going in**, un tema cuyo comienzo parecía hablar, valiéndose de una extraña conjugación verbal y disposición de los versos, de una muerte aún no sucedida, pero que la esperaba en el camino: "Cuando mi vida había acabado y mi muerte recién empezaba, te dije que nunca te dejaría, pero sabía que ese día llegaría".

La última canción

Volvió a salir de gira, tal como lo había planeado, acompañada por los mismos músicos que grabaron el disco. Pero el tour estaba seriamente amenazado por la enfermedad. Se pueden hallar registros en video de esos últimos meses. Con el pelo corto a causa de los tratamientos, bellísima y serena, Lhasa se despedía de los escenarios en mayo, con recitales en Islandia y París. Por supuesto que estaba en sus planes cantar las nuevas canciones hasta volverlas parte de su piel; también concretar proyectos a futuro, como el disco con canciones de Violeta Parra y Víctor Jara que soñaba grabar. Y sobre todo, vivir esa vida trashumante y sin fronteras, a bordo del canto y la tristeza, subida en el tren de sus temas inolvidables, terapéuticos.

Pero no pudo ser. La lucha finalizó en Montreal la noche del viernes 1 de enero de 2010. Su agente de prensa exorcizó la incredulidad de los que recibieron la noticia con una declaración que parecía haber escrito ella misma, a modo de despedida: "Lhasa se atrevió a abrir su corazón en el escenario y permitió al público sentir una íntima conexión, una comunión. Nevó más de 40 horas en Montreal después de su partida".

Manos a la obra

Considerado el Villa-Lobos guaraní, tuvo la misma creatividad tanto para componer piezas de estilo barroco o romántico como del repertorio popular latinoamericano, como tangos, vidalitas, choros o polcas. Vivió dos años en Europa, entre 1934 y 1936. En sus presentaciones internacionales apeló a la exaltación del pintoresquismo. Utilizó atuendos indígenas y adulteró su nombre, para convertirse en un improbable e inverosímil Nitsuga Mangoré. Hoy, su repertorio es recuperado por intérpretes como el australiano John Williams.

Por Sandra de la Fuente

En esa mudanza que la música hizo de las audiciones domésticas, en el salón familiar, a la gran sala de conciertos -mudanza que la música académica terminó de realizar a principios del siglo XX-, la guitarra perdió presencia. Su caja armónica no está preparada para la amplificación que le exige un teatro destinado a las grandes audiencias. Hasta hace no tantos años, ni siquiera los mejores micrófonos lograban hacerle justicia a la calidez de su sonido y, más allá de su belleza pintoresca, obras como el Concierto de Aranjuez prueban que hasta el más sutil entramado orquestal puede ahogar drásticamente la voz de la mejor guitarra. Aunque tal vez no sea la única, esta razón parece más que suficiente para entender por qué el repertorio de la guitarra de concierto quedó reducido a un corpus poco extenso, abultado por numerosas transcripciones de obras del Renacimiento tardío o suites del barroco escritas para laúd o violonchelo. Y sin duda, también justifica la escasa proyección que han tenido históricamente los compositores de música para la guitarra, un grupo de apasionados cultores, por lo general guitarristas.

En ese círculo, el lugar que ocupa el paraguayo Agustín Pío Barrios es relevante. Su lugar es merecido: aunque en la mayor parte de su obra utiliza las texturas de la guitarra española más clásica -esas melodías formadas entre alguna de las notas de cada arpegio o sobre un bajo Albertino, u otras bordadas alrededor de largos trémolos y trinos-, de tanto en tanto aparecen en su escritura sonoridades novedosas para su instrumento -el canto de la bordona mientras el acompañamiento se realiza en las tres primeras cuerdas agudas, las preciosas resonancias de un suave golpe de los dedos sobre la caja armónica o algún particularísimo uso de los armónicos- pero, sobre todo, un lirismo único que distintas versiones han logrado eternizar.

> En la mayor parte de su obra Barrios emplea las texturas de la guitarra española más clásica, formadas entre algunas notas de cada arpegio o bordadas alrededor de largos trémolos, su sello de identidad.

Sin embargo, no por curioso deja de ser merecido semejante reconocimiento para un hombre nacido en 1885 en el pueblo de San Juan Bautista de las Misiones, ubicado a casi 200 kilómetros al sur de Asunción, la capital de un Paraguay empobrecido después de una guerra desigual contra la alianza formada por Uruguay, Argentina y Brasil.

De caciques y leyendas

Agustín Barrios era un artista muy consciente de sus habilidades y más que dispuesto a obtener, en vida, todos los reconocimientos que éstas pudieran merecer. Y aunque sus estrategias de marketing puedan hoy causar sorpresa o juzgarse equivocadas, sus piezas lograron imponerse hasta formar parte de ese conjunto acotado que es la música para guitarra. Desde que el genial John Williams tomó la difusión de la obra de Barrios casi como una cruzada personal, muchos artistas de toda Europa han comenzado a estudiar ese repertorio. También el holandés Enno Voorhorst ha hecho una gran contribución a su difusión, al aceptar grabar para el económico sello Naxos las piezas más características del compositor paraguayo. Por último habrá que señalar que el entusiasmo produjo el inusual movimiento de que muchas de esas obras fueran transcriptas para piano.

Es cierto que a medida que se remontan los ríos de la Mesopotamia argentina, la figura de Barrios se llena de color y adquiere proporciones míticas. En su misma tierra natal, hasta la convencional cadencia española de su nombre bautismal se enhebró primero al guaraní Mangoré para luego radicalizarse en un misterioso Nitsuga Mangoré que las ediciones académicas no registran.

Es que Barrios confiaba en su talento pero mucho más en la particularidad de su origen que, creía, le daría ese plus de extravagancia imprescindible para perdurar en la memoria de quien lo escuchara. Creía necesitar un impulso especial por fuera de su música para proyectar su arte más allá del Cono Sur. Se había pro-

◂ En 1910, Barrios salió de Paraguay para emprender su primera gira artística por la Argentina. Ya era un destacado concertista.

puesto llegar a Europa y hacer el recorrido de todos los grandes músicos académicos. Para conseguirlo proyectó su carrera de un modo similar al que el popular Carlos Gardel manejó la suya. Por ejemplo, se impuso una preparación física que era rutina diaria, fundamental para el artista moderno cuya imagen aparecería en la tapa de los nuevos discos. Y Barrios, como Gardel, tuvo una relación muy fluida con la incipiente industria discográfica: en 1912 comenzó su larga trayectoria en ese sentido, hasta 1943, cuando –con su salud deterioradarealizó una grabación privada en la Casa Crosley de El Salvador para la Unión Panamericana de Washington. Gran parte de estos registros fueron reeditados en Estados Unidos y en Alemania y hoy pueden escucharse también en YouTube.

Hijo de padres argentinos, la información sobre vida y origen de Barrios –al igual que la de Gardel– alimentó los cruces de información y promovió las más largas discusiones que, además de acrecentar la figura del artista con el halo magnificador del misterio, encendió durante años la pugna por la apropiación de un mito.

Sus primeras grabaciones las realizó en 1912 en la Argentina, para los sellos Era –que se vendían en Uruguay con la marca Artigas– y Atlanta. En 1943, un año antes de morir, realizó registros caseros en El Salvador, país donde vivió sus últimos nueve años.

Y como en Gardel, fueron las lecciones de teatro las que formaron a Barrios como intérprete. Incluso fue en Buenos Aires el actor Florencio Parravicini quien lo convenció de la necesidad de crearse un personaje. Pero, a diferencia del cantor, cuyo personaje ocultó sus aspectos biográficos más ríspidos para conseguir una valoración universal del tango y también de sí mismo, Barrios apostó a la exaltación del pintoresquismo: el Mangoré que acompañó a su apellido fue consensuado con su representante, en homenaje a uno de los más aguerridos caciques guaraníes. Ese sonoro apellido se completaba con un disfraz que acentuaba los rasgos indios del guitarrista y compositor. Tiempo más tarde apareció el Nitsuga, "Agustín" leído de derecha a izquierda, nacido de la propia cabeza del músico. Nitsuga Mangoré. Una vez aprendida su pronunciación, el nombre era sin duda inolvidable. Sin embargo, la imagen del indio era la postal de un Paraguay premoderno quizás más eficaz para entregar a un turista que para presentarse en una sala de concierto. Sin lugar a dudas -y aún habiendo planeado un resultado opuesto-, Barrios aparecía así en posición seguramente desventajosa para competir dentro del campo estrictamente musical de los afamados guitarristas europeos, desde ese artificioso modelo que había construido para sí mismo, de un indio asimilado al protocolo del romanticismo europeo.

El mito improbable

"Segovia lo odiaba", se escucha decir todavía en algún documental sobre su vida fil-

▸ Excéntrico e irreverente, durante largos años Barrios se hizo llamar "Nitsuga Mangoré" y se vistió como sus antepasados indígenas, en honor a un cacique que peleó en tiempos de la conquista española. En los últimos años, el gobierno guaraní le tributó un homenaje numismático.

Aunque se alimentó el mito de que el español Andrés Segovia estaba enemistado con él —ya que había alterado el sonido de la guitarra al emplear cuerdas de metal en lugar de las tradicionales de tripa— una carta personal no deja lugar a dudas sobre la admiración que le tenía el guitarrista de Linares.

mado en Paraguay. ¿Realmente el gran guitarrista español lo odiaba? Una carta que Barrios le escribió a su amigo Martín Borda y Pagola, guitarrista aficionado y coleccionista de todo lo concerniente a la obra y vida de Barrios, desmiente ese mito:

"He tenido la feliz oportunidad de oír a Segovia en uno de sus conciertos más celebrados, en el mismo salón La Argentina. Nuestro gran Elbio (N.R.: Trápani, representante de Barrios) fue quien me presentó.

Segovia me trató con mucha consideración y cariño. Le hice oír, en su propia guitarra, algunas de mis composiciones que le agradaron muchísimo.

Como consecuencia de la sincera y franca acogida que me dispensó Segovia, debo decirte, hermano, que siento una gran simpatía por este artista. Estoy encantado con su manera de tocar y trato en todo de imitarlo, sin perder naturalmente mi personalidad.

Él mostró particular predilección por La Catedral y me dijo que se la diese para tocarla en conciertos.

Por esta razón te ruego, Pagolita, me hagas el gran favor de mandarme a la mayor brevedad posible una copia de dicha composición pues Segovia se embarca para Europa el día 2 de Noviembre.

Me alentó muchísimo y me dijo que, cuanto antes, hiciera esfuerzos por irme al Viejo Mundo.

No tuvo conmigo la menor petulancia. Al contrario, me manifestó que sentía por mí especial estima —como a muy pocos profesionales había dispensado— pues, según él, veía en mí mucha sinceridad como artista".

Corrobora los detalles de aquel diálogo el discípulo más preciado de Barrios, Sila Godoy, quien, de boca del propio Segovia, escuchó durante un curso que dictó en el año 1959, en el Hostal de los Reyes, en la mágica Santiago de Compostela:

"Barrios quiso destruirse a sí mismo pero no pudo, porque es un genio. En 1921, en

Heavy metal

Tariq Harb nació en Jordania y es concertista de guitarra.
Chen Chuan nació en China y es concertista de guitarra
Coincidieron por primera y única vez en la noche del 4 de diciembre de 2011, en el escenario del Teatro José Flores de Asunción del Paraguay, cuando recibieron el premio mayor del Barrios Worldwide Web Competition. Para ese momento, habían dejado atrás a otros 68 ejecutantes de todo el mundo que habían subido sus videos on line interpretando sólo una obra de Agustín Pío Barrios, bajo cuya advocación se había llevado a cabo el certamen: la **Mazurca Apassionata.**

La obra fue compuesta en 1919 -durante la estada del guitarrista guaraní en Brasil, que se prolongaría por seis años-, once después que Heitor Villa-Lobos escribiera su **Mazurca Choro**. Pero la pieza de Barrios la aventaja por ser más guitarrística, más chopiniana y más compleja para la ejecución, ya que requiere una separación de los dedos muy marcada.

En Brasil, Mangoré recorre los 21 estados y compone, entre otros temas, **Souvenir d'un rêve**, luego popularizado como **Un sueño en la floresta** (1918), para el cual emplea una guitarra de veinte trastes, **La Catedral** (1921, evocando a Montevideo), **Oración** (de inspiración schumaniana) y **Valses números** 3 y 4 (de clara influencia chopiniana). Se destaca en el uso del trémolo como recurso expresivo.

Escribe unas 300 obras para guitarra, con una gran variedad de estilos y tendencias estéticas. En su obra se advierte el mestizaje con el barroco, así como una marcada predilección por obras de corte romántico, como mazurcas, minuetos o barcarolas. Pero también incursiona en la música no escolástica y reformula géneros autóctonos como el tango, la vidalita, la milonga, la cueca, la maxixa, el choro, la polca, la zamba o los aires paraguayos, elevándolos a la categoría de piezas de concierto.

Su obra está considerada como una continuidad de la tradición hispana, surcada inicialmente por Fernando Sor y continuada un siglo más tarde por Francisco Tárrega. Las partituras de Tárrega, Sor, José Viñas Díaz o Dionisio Aguado son su fuente de inspiración. No es casual que se lo llame el Paganini latinoamericano. Amén de que su impronta está vinculada con los aires tradicionales, también revitaliza el culto a la guitarra, cuyo repertorio tenía sus acciones en baja en los primeros años del siglo pasado.

Lo más sorprendente de Barrios, el primer compositor de la música culta en el Paraguay y además un virtuoso del instrumento, es que era autodidacta. Ni siquiera poseía estudios secundarios. Más aun: se asegura que era un gran improvisador, y que inclusive modificaba su obra espontáneamente durante los conciertos.

Durante sus años en Uruguay (entre 1912 y 1916) otro guitarrista académico, Pedro Fabini, le revela los secretos del mundo sonoro de Bach. Barrios llega antes que el mismo Villa-Lobos a la cumbre del barroco. En esos años tenía una buena técnica en la digitación, pero no estudiaba lo suficiente, y más de una vez olvidaba algún pasaje. Fabini lo disciplinaría. En 1913 escribe **Leyenda guaraní** y **Marcha paraguaya** y en los años siguientes, **Allegro Sinfónico, Estudios y preludios, Invocación a mi madre** (una sonatina escrita de manera improvisada), y, entre tantas otras obras de corte popular, al menos cinco tangos: se conocen **Don Pérez Freire** (dedicado a Osmán Pérez Freire, el compositor chileno más importante de esos años, a quien posiblemente haya conocido y a quien además le grabara su célebre **Ay ay ay**), **Bicho feo, La morocha paraguaya, La bananita** y **Tango N° 2.**

Barrios, además, por pura necesidad expresiva rompe con los convencionalismos y emplea cuerdas de metal. Los ortodoxos como Domingo Prat o Andrés Segovia no se lo perdonaron jamás. Para el guaraní, eso no importaba: sabía que estaba fundando un estilo. Y que cien años más tarde, músicos de orígenes tan diversos como Jordania o China seguirían su huella.

NORBERTO CHAB

Barrios compuso unas 300 obras para guitarra. Como Gardel, tuvo una relación muy fluida con la incipiente industria discográfica: en 1912 comenzó su trayectoria hasta 1943, cuando —con su salud deteriorada—realizó una grabación privada para la Unión Panamericana de Washington.

Buenos Aires, actué en la Sala La Argentina, célebre por su buena acústica para la guitarra, donde Barrios había dado conciertos semanas antes de mi actuación. Allí me fue presentado por su secretario Elbio Trápani. Invitado por mí, Barrios me visitó en el hotel y tocó en mi propia guitarra varias de sus obras entre las que me impresionó realmente una magnífica obra de concierto, La Catedral, cuyo primer tiempo es un andante como una introducción, como un preludio, y una segunda de gran virtuosismo que conformaba una pieza buenísima para el repertorio de un concertista de guitarra. Yo tenía diez días de tiempo para continuar mi gira, Barrios me había prometido el envío inmediato de la obra, no habiendo recibido dicha copia.

Mucho tiempo después, algunos amigos sinceros de Barrios me relataron que existía una carta que Barrios había dirigido a Borda y Pagola para que le enviara la copia urgentemente, para que la pusiera en mis manos, y ahí yo confirmé que Barrios era un artista sincero y serio, pero dadas las vicisitudes de su vida bohemia y los viajes duros que él acostumbraba a hacer en cuanto medio tuviera a disposición no podía llevar su archivo al alcance".

Segovia contra Barrios: ¿el eurocentrismo contra la periferia? La del rechazo es una página más del mito que se ha construido en torno a Barrios. Es probable que el peso de una tradición que sostenía a figuras como Sor y Tárrega obligara a Segovia a un conservadurismo del que Barrios estaba completamente eximido. Adoptar las cuerdas de metal fue para Barrios un simple trámite que le sumó una sonoridad diferente –electrizante–, precisión y color a su repertorio. Armonizar el folklore latinoamericano –su **Suite Andina**, en versión de Goni está también en la colección de Naxos–, una nota más que, como su disfraz y su apodo, debían acelerar su llegada al podio de los grandes músicos universales, un podio que, habiendo escuchado la modernidad de algunas de sus piezas, decidió desentenderse de sus pintorescas extravagancias y mantener viva su música.

La imaginación al poder

Los ecos de un momento histórico que prometía fuertes cambios políticos se propagaron a la música. Un caldo con alta creatividad, mixtura y rebeldía que se expandió por el Tropicalismo brasileño, el rock argentino, el candombe beat uruguayo y la psicodelia chilena. Marcos Mayer pone la lupa en esa combustión cultural de fines de la década de 1960.

Por Marcos Mayer

Hay momentos históricos –son pocos, en verdad– en que los géneros musicales se vuelven porosos y dejan entrar en ellos una cantidad de elementos que hasta entonces les resultaban ajenos, cuando no enemigos. También ha pasado con los géneros literarios; basta pensar en la historia de la comedia o las múltiples reformulaciones por las que ha pasado el policial, desde Edgar Allan Poe hasta el sueco Mankell o la muy británica P.D. James.

Hay algo que es propio del género, de sus reglas, de su ADN podría decirse, que de pronto empieza a envejecer, llega un momento en el que no hay nada nuevo que decir y lo antiguo ya ha perdido vigencia o ha caído en una vacía repetición. Los géneros son estructuras muy rígidas que formulan una serie de reglas con las que pueden organizar el material con el cual trabajan. Reglas que son enemigas del caos y refractarias a los cambios. Por lo tanto estos giros en las formas de los géneros hablan de crisis profundas que van más allá de, en este caso, lo puramente musical.

Los tiempos están cambiando

Eso ocurrió en ciertas zonas de la música popular latinoamericana a fines de la década de 1960. Cuando se consolida el rock argentino, cuando se sientan las bases del tropicalismo brasileño, cuando encuentra su expresión más nítida el candombe-rock uruguayo. En esos tiempos se produjeron una serie de cruces políticos y culturales, que también tuvieron repercusiones en otros ámbitos artísticos, claramente en la literatura del boom. Por un lado, un estado insurreccional –que se vivía como antesala de una revolución que llegaría más temprano que tarde– que colocaba a los temas sociales y a los compromisos políticos en un urgente primer plano y que exigía que en cierto modo la música acompañara estos cambios –básica, pero no únicamente desde las letras. Lo que en su forma más enfática se llamó "Canciones con fundamento". Volveremos sobre ello, porque la consigna que se encuentra en el disco homónimo de Mercedes Sosa, de 1965, **Yo no canto por cantar**, va a ejercer ciertas presiones sobre expresiones musicales que habitualmente se mantenían ajenas al compromiso político y social.

Por otro lado, en medio de ese clima y al calor del mayo del 68 francés se va cristalizando un proceso que, como los grandes cambios, no tiene una fecha exacta de inicio, sino que su marca puede irse rastreando a través de varios indicios. Y es el proceso de constitución de una nueva configuración ideológico-política: lo joven. Algo que se diferencia de otros ámbitos que se definen por la palabra "juventud", la Federación Juvenil Comunista, por ejemplo y que responden a las estrategias generales de una instancia superior, la organización donde los que deciden son los adultos. Por el contrario, este nuevo espacio se define por una autonomía respecto del mundo adulto que puede en algunos casos asumir la forma de un combate. Basta pensar en las actitudes políticas de la Juventud Peronista entre fi-

Un estado insurreccional –que se vivía como antesala de una revolución que llegaría más temprano que tarde– colocaba a los temas sociales y a los compromisos políticos en un urgente primer plano y exigía que la música acompañara estos cambios.

nes de la década de 1960 y la primera mitad de la década de 1970, que funcionaba como un espacio independiente de la estrategia partidaria general y que terminó confrontando –hasta muy violentamente– con toda la plana mayor del justicialismo, incluido el propio Líder.

Un espacio joven debe darse una cultura, además de una sociabilidad y una batería de valores. Construirse una banda de sonido propia (el reclamo del mundo adulto frente a esa música joven es que es "toda igual" y puro "barullo"). Para ello dispone de las tradiciones propias y de lo que llega de otras latitudes.

Contó alguna vez Luis Alberto Spinetta: "Una de las cosas fundamentales que se hablaron en esa etapa embrionaria fue que sentíamos una ola de cosas que hablaban en castellano, sabíamos que existían Los Gatos Salvajes y Billy Bond. De ahí medio salió que nuestra música iba a ser en castellano. En esa etapa ya tenía compuesta **Plegaria para un niño dormido** o la zamba que después hice en **Kamikaze** (**Barro tal vez**). Lo nuestro era que queríamos ser todo a la vez: Piazzolla, Los Beatles, Los Doble Seis de París. Íbamos a escuchar jazz, nos gustaba el folklore de vanguardia, en ese momento venía Waldo de los Ríos con sonidos electrónicos y era descomunal, lo veía por televisión y me ponía a llorar porque decía: 'Esto también es vanguardia'. Escuchábamos a Rovira, a Mederos, un montón de música que no era El Club del Clan. De todas esas conversaciones y horas perdidas, de todas esas cartas con Rodolfo, parte la premisa de crear una música con una libertad de horizonte total. Almendra no fue una casualidad".

La aleación que propone Spinetta es interesante y se la puede encontrar en otras geografías. Pero en el mundo argentino de lo que se trata es de poner el ojo en las dos grandes reformulaciones de la música tradicional argentina, Rodolfo Mederos, Eduardo Rovira y, sobre todo, Astor Piazzolla en el tango y Waldo de los Ríos y Eduardo Lagos para la música de raíz folklórica. Es decir, aquellos a los que se adjudicaba la voluntad de modernización de lo anquilosado, que pretendían despegar de la quietud del pasado. "Yo nunca he de decir que todo tiempo por pasado fue mejor, mañana es mejor", dice la letra de **Cantata de puentes amarillos**.

Las producciones juveniles de aquellos tiempos (Almendra edita su primer disco en 1969) son como esponjas que lo absorben todo. La música del grupo de Spinetta es un muestrario de aquello de lo que habla en su entusiasta análisis, no es difícil percibir allí la presencia del tango y del folklore.

En el rock argentino, Manal, que también se inicia en aquellos tiempos, propone una síntesis entre blues, tango y rock. Es decir, sin renegar del rock, como sí lo hará el tropicalismo brasileño, no se atan a ortodoxias, como habitados por una firme convicción de que forman parte de algo que es absolutamente nuevo. Una novedad que se basa en proponerse ignorar cualquier ortodoxia genérica y dedicarse a sumar elementos cuya proveniencia no siempre es clara y, menos que menos, programática. Eso vendrá después. Es lo que está en el aire.

La vanguardia de la que habla Spinetta parece no tener esa marca beligerante de otras formas históricas del vanguardismo, simplemente se oponen a lo viejo simplemente por el hecho de ser jóvenes. Aunque las letras de Manal sean más combativas, aunque siempre con tendencia a la generalización, como en **Jugo de tomate frío**. Ser de vanguardia es ocupar otro lugar en el mundo, es terminar con un estado de cosas para dar espacio a algo completamente distinto. La época abunda en anuncios de nuevas eras, tanto sociales como espirituales. No se trata de combatir el pasado sino de ignorarlo.

La imaginación al poder

▸ Paz y amor. En Brasil los Tropicalistas admiraron la bossa y sintieron empatía con la Jovem Guardia de Roberto Carlos. A la derecha, los cuatro fantásticos: Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gal Costa y Gilberto Gil. Abajo: portada del disco Tropicália ou Panis et Circencis (1968), en el que se unieron Nara Leao, Os Mutantes y Tom Zé para cantar temas de Veloso y Gil.

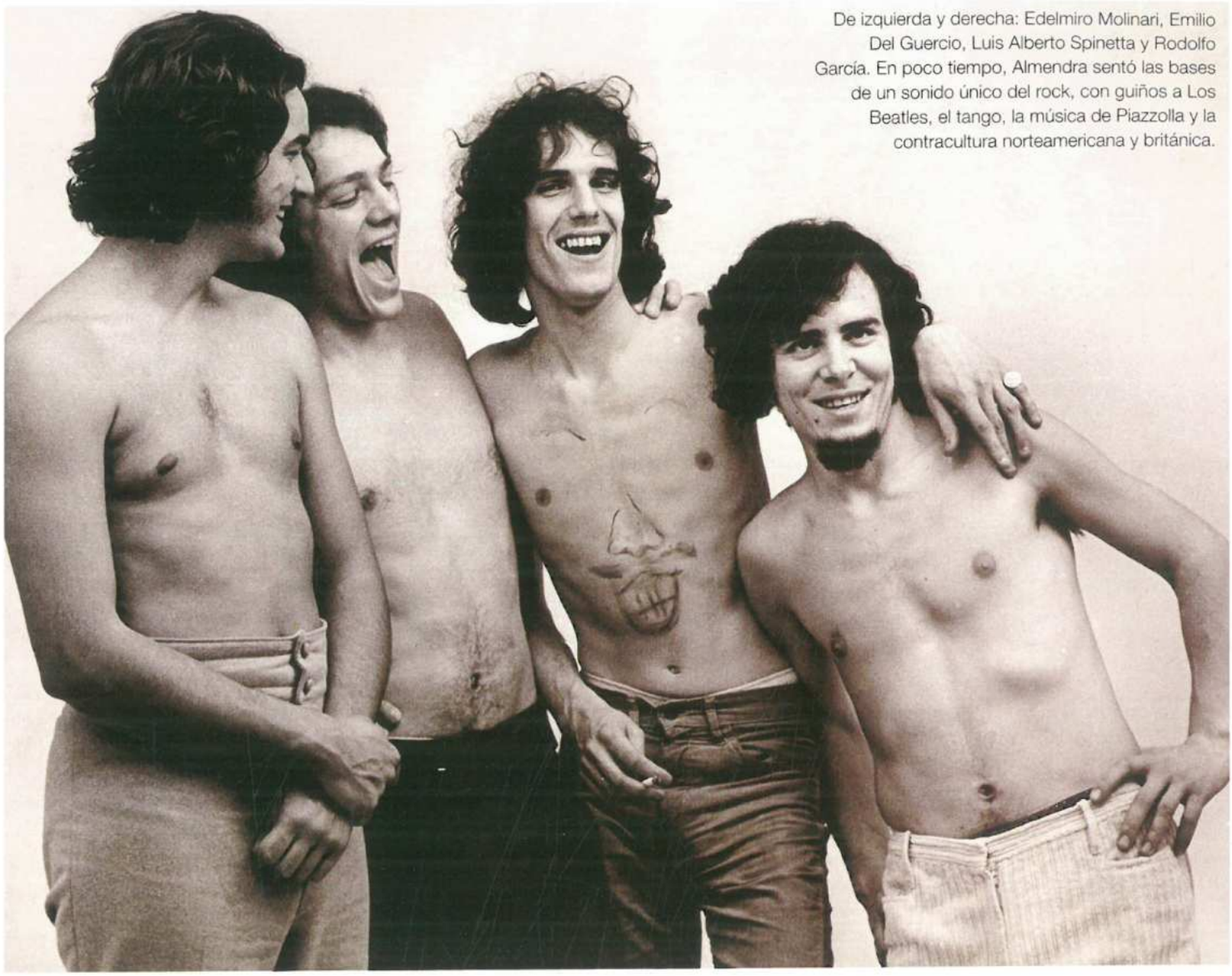
Ser de vanguardia es ocupar otro lugar en el mundo, es terminar con un estado de cosas para dar espacio a algo completamente distinto. La época abunda en anuncios de nuevas eras, tanto sociales como espirituales. No se trata de combatir el pasado sino de ignorarlo.

En el Uruguay, el proceso tendrá puntos de contacto con el caso argentino aunque quizás en un sentido inverso. Los Shakers, el grupo formado en los hermanos Fattoruso en 1965, se propuso como la versión rioplatense (fue también un éxito en la Argentina) de Los Beatles y Los Byrds, tanto en su manera de vestirse y mostrarse como en las letras que cantaba en inglés, como si fuera la lengua exclusiva del rock. Por entonces no parecía imaginable cantar rock en otro idioma. El movimiento no tardaría en nacionalizarse incorporando sobre todo al candombe, de la mano principalmente de Rubén Rada y de Eduardo Mateo, quienes integrarían grupos míticos de la música popular uruguaya, como El Kinto y Tótem. Jaime Roos lo planteó así: "John Lennon dijo una vez que antes de Elvis, la Nada. Y otro día agregó: se murió y se fue al Infierno. De Mateo, salvando distancias con humildad y respeto, dejando aparte nuestro folklore urbano y campero, digo: antes de Mateo, la Nada". Sin embargo, pueden escucharse en algunos de sus temas ecos de la tradición folklórica oriental. De todos modos, es como una lectura de época, se construye (o se pretende construir) a partir de cero. También algo que estaba en la atmósfera de aquellos tiempos, si se piensa en formulaciones como el Hombre Nuevo impulsada por el Che Guevara.

Un sonido a medida

Por aquellos tiempos, la música chilena ha de generar un fenómeno, el de Los Jaivas, que va hacer confluir la música de tradición indígena (en especial la del altiplano que, por otra parte, provee una paleta de sonoridades a explorar) con el rock y con letras que, aunque sonaran un tanto abstractas, se mostraban en consonancia con las canciones de protesta que componían por entonces Violeta Parra y Víctor Jara. Tal vez haya que puntualizar que dentro de la canción de protesta hay una línea más dura y otra más abstracta. En el primer caso se podrían situar canciones como **El chueco Maciel**, de Daniel Viglietti, o **La cantata Santa María de Iquique**, la obra conceptual de Quilapayún. Más inespecíficos –más abstractos, si se quiere– en sus propuestas son temas como **Canción con todos,** de César Isella, o **Gracias a la vida**, de Violeta Parra. Aunque ambas políticas compositivas formen parte de ese movimiento de renovación conocido como Nueva Canción Latinoamericana. De todos modos, todos estos nuevos movimientos juveniles no se desplazaron muy cómodamente en el aspecto social de la protesta y cuando lo intentaron, en general el resultado ha sido un tanto impostado como el caso de **Plegaria para un niño dormido**, de Spinetta, la **Suite Latinoamericana**, de Arco Iris, o algunas letras de Rubén Rada: como si hubiera que dejar señales que no se estaba fuera de las luchas populares, aunque no se las frecuentara. Un tributo a ese "yo no canto por cantar". El caso de Los Jaivas es donde se puede apreciar más claramente el paralelo de estas nuevas producciones con lo que se dio en llamar la psicodelia, cuya ideología y representantes fueron difundidas a través de las revistas juveniles, como la argentina **Pelo**, cuyo primer número es de 1970.

Este movimiento cultural estuvo en un principio asociado al LSD. Su principio constructivo es el delirio pero, a diferencia del surrealismo, no se propone nuevas reglas de asociación sino la simple deriva, algo así como la utopía de la libertad absoluta. Parecido a lo que promete el restaurante de Alice, según cantaba Arlo Guthrie en 1967, cuyo estribillo decía "You can get anything that you want at Alice's restaurant" ("Puedes conseguir lo que desees en el Restaurante de Alice"). Esta canción muestra una trama interesante entre política y música. Es uno de



De izquierda y derecha: Edelmiro Molinari, Emilio Del Guercio, Luis Alberto Spinetta y Rodolfo García. En poco tiempo, Almendra sentó las bases de un sonido único del rock, con guiños a Los Beatles, el tango, la música de Piazzolla y la contracultura norteamericana y británica.

los primeros temas de larga extensión del pop: se escucha por 18 minutos y 34 segundos, según Guthrie, la misma duración de uno de los fragmentos más conocidos de las grabaciones del caso Watergate. La comparación no es del todo creíble, pero la sola voluntad de unir los dos espacios habla de la presencia de un trasfondo político y social, omnipresente por entonces en los Estados Unidos, la guerra de Vietnam. La psicodelia es a la vez la huida del conflicto –basta pensar en la propuesta de The Mamas & The Papas, donde el ácido es la vía de escape más directa aunque no la única– y su inmersión en él. La comedia musical **Hair**, estrenada en 1968, es una buena muestra de esta doble relación: amor libre y guerra de fondo, eras de Acuario y Vietnam.

Pero en lo musical la psicodelia significa algo así como la legalización de una apertura cuyo mayor símbolo y antecedente más claro fue **Sgt. Pepper´s**, de Los Beatles. Si toda la música está allí no hay porque no valerse de ella. De allí nace el espíritu del rock progresivo, los experimentos sonoros del grupo de Canterbury, cuya expresión más significativa fue Soft Machine.

En los ámbitos de la música latinoamericana en este estado de cambio y de permeabilidad, hay dos antecedentes sobre los que vale la pena detenerse, la bossa nova en Brasil y el nuevo tango de Piazzolla en la Argentina.

Los nuevos movimientos juveniles no se desplazaron muy cómodamente en el aspecto social de la protesta y cuando lo intentaron, en general el resultado ha sido un tanto impostado como el caso de Plegaria para un niño dormido, de Spinetta, la Suite Latinoamericana, de Arco Iris, o algunas letras de Rubén Rada.

Las duras polémicas que mantuvo Piazzolla con el tango tradicional lo convirtieron en una especie de héroe cultural para un sector de las nuevas generaciones musicales. Dice Spinetta, quien rechazó la invitación a tocar con Astor, por no sentirse a la altura: "Aún así, considero que su trabajo es monumental y su música realmente me ha inspirado muchísimas veces. Piazzolla es un lujo, lo que ha hecho es imperecedero". En esos tiempos, Piazzolla también reformuló parte de su propuesta. Las cuatro estaciones porteñas, registradas con su Quinteto en 1969, tienen una clara reminiscencia de Vivaldi con algunos arreglos que remiten al barroco, convertido en fuente preferida de muchos músicos del rock. Al mismo tiempo, aparece **María de Buenos Aires**, donde experimenta con las letras de Horacio Ferrer –como buscando una nueva vuelta de tuerca a su intento modernizador, pues una de las preocupaciones centrales de Ferrer fue recurrir a señales de modernidad (luces de neón, vértigo ciudadano)–. Lo que también le trajo una inmensa y efímera popularidad luego de la repercusión de temas como **Balada para un loco** y **Chiquilín de Bachín**. La admiración no fue recíproca, pues Piazzolla consideraba a los rockeros como improvisados y sin ideas

La imaginación al poder

La bossa nova fue un proyecto que unió el samba con otros ritmos, pero básicamente con el jazz. El tropicalismo y otras vertientes abren la investigación a otras formas del folklore brasileño, en especial al proveniente del noroeste, que termina por ser la base estratégica del tropicalismo.

Clima de época

¿Cuál es el punto de coincidencia entre la mirada social de Armando Tejada Gómez, el surrealismo adoquinado de Horacio Ferrer y la metáfora cósmica de Luis Alberto Spinetta? No debe haber poetas más diferentes: la diferencia es la misma que existe entre un comunista, un dandy y un hippie. Sin embargo están conectados por ser los autores de las letras de tres canciones de temática análoga: **Hay un niño en la calle, Chiquilín de Bachín** y **Plegaria para un niño dormido**. Son variantes renovadoras de tres géneros. **Hay un niño en la calle**, escarapela del Nuevo Cancionero folklórico argentino, derivó en las otras dos canciones publicadas a fines de la década del 60. En idéntico sentido, se puede pensar que la "cintura cósmica del sur" del Tejada de **Canción con todos** es una frase totalmente adaptable a la lírica de Ferrer o de Spinetta.

No hay constancias de que el procedimiento de estas coincidencias sea consciente (sí lo fue el de **Laura va**, también de Almendra,respecto de **She's leaving home** de Los Beatles), y eso es lo interesante. Lo que sí es claro es que la coincidencia no es azarosa. Fue el aire que se respiraba el que marcó tendencia: una conjunción de preceptos poéticos, sociales y políticos.

Todo viene de un tronco. Uno también se puede preguntar de quiénes son más deudoras las metáforas"ojos de papel"y"corazón de tiza" de la **Muchacha** de Spinetta… ¿de "la voz de sombra" de **Malena** de Manzi, o de "los ríos de mermelada" y "los ojos de caleidoscopio" de **Lucy in the sky with diamonds**, de Lennon? Tradición y modernidad, raíz y ruptura, hilos conductores. De eso tratan estas páginas.

En la Argentina el proceso de asimilación fue más o menos conflictivo. El sistema de postas no fluyó, y hubo guerra de guerrillas o al menos indiferencia o desconfianza. El tango observaba cómo el mercado juvenil urbano se iba trasladando a fines de los 50 hacia el rock y aledaños (la biaba de Glostora transformada en gomina de jopo rocker), el folklore –endogámico– vivía su propio fenómeno y el rock efectuaba su particular traducción del pulso de Buenos Aires, con resultados siempre más felices que el tango de los 60.

Brasil y Uruguay transitaron este proceso sin tanta tensión. En Brasil la revolución se llamó Tropicalismo y a grandes rasgos se puede decir que regó de psicodelia y poesía concreta el samba canción y la bossa nova, y más: la movida comercial de la Jovem Guardia que encabezaba Roberto Carlos. Mientras El Club del Clan era demonizado en la Argentina –desde el tango, con teorías paranoicas; desde el rock, por su "pasatismo"–, su parangón brasileño era rescatado y legitimado por la flamante *inteligentzia* bahiana que, con CaetanoVeloso a la cabeza, rendía pleteisía a un dios llamado Joao Gilberto. Joao Gilberto, Roberto Carlos, Caetano: un trasvasamiento ejemplar.

El Uruguay de fines de los 60, en tanto, absorbió el candombe, la milonga y la murga a través de dos figuras pioneras y extraordinarias: Hugo Fattoruso y Eduardo Mateo. Uruguay es tal vez el país más beatle de la región: Fattoruso representó al frente de los Shakers la relectura rioplatense de Los Beatles uniformados por Brian Epstein, y Mateo –con El Kinto y como solista- procesó las búsquedas indias de Harrison. A su vez Hugo se zambulló en el jazz y Mateo en la bossa y en la deformidad experimental. El resultado fue una música maravillosa e inequívocamente uruguaya. A mediados de los 70 Rubén Rada y Jaime Roos tomaron las riendas y fueron aún más allá.

Miles Davis, el jazz rock, Bob Dylan y Beatles, el folk y el folklore –del Norte argentino al Nordeste brasileño pasando por la pampa y las riberas uruguayas-, el tango y Piazzolla, Jobim y Zitarrosa, el surrealismo y el *nonsense*, la chanson y el canto político… Elementos de un instante formidable en la música de Brasil, Argentina y Uruguay. Apuntes de época. Afluentes de una revolución permanente. Todavía bebemos de esas aguas.

M. DEL M.

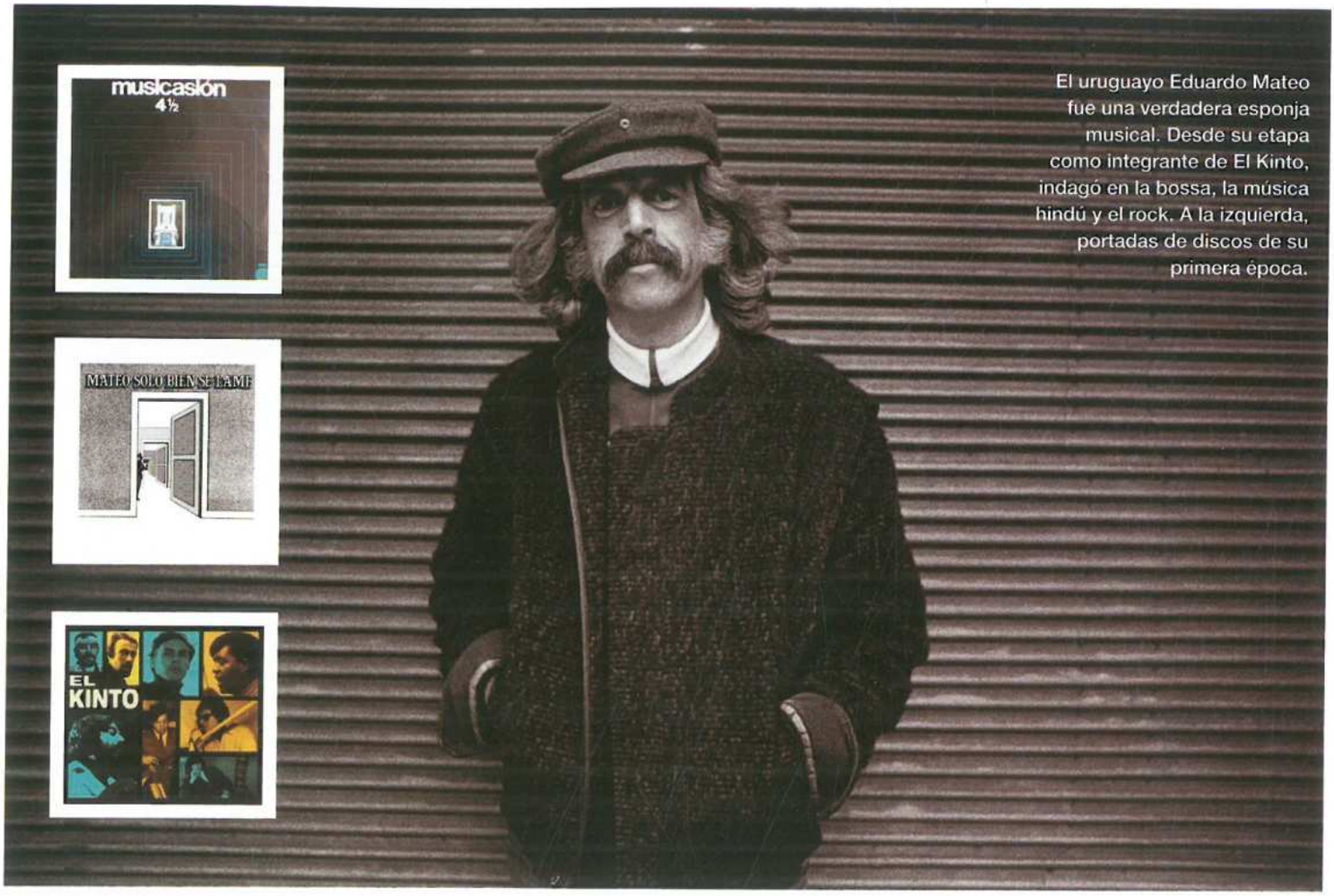
▲ En Uruguay el candombe beat marcó el puente entre la música tradicional y el rock. Rubén Rada sintetizó esa apertura musical.

claras. "Lo que más me molesta de los rockeros argentinos es su falta de inquietudes. Dicen que hacen fusión… ¿de qué? No alcanza con que Charly García le ponga nombre de tango a sus discos, eso no es fusión, no es nada. Que tomen el ejemplo de Queen, Pat Metheny, Sting, Emerson, Lake & Palmer", declaró alguna vez.

La impronta de la bossa nova

La relación del tropicalismo con la bossa nova es más intensa, o se quiere más estructural. No es muy fácil descubrir la influencia de Piazzolla entre los rockeros argentinos, pero Tom Jobim y Joao Gilberto son una especie de faro para las nuevas generaciones. Además se debe tener en cuenta, entre otras cosas, la relación más tolerante que existe entre los músicos brasileños y su tendencia a intercambiar experiencias. Cuenta Caetano Veloso en **Verdad Tropical**, su autobiografía: "Haber considerado el rock and roll como algo relativamente despreciable durante los años decisivos de nuestra formación –y, en contrapartida, haber tenido a la bossa nova como banda sonora de nuestra rebeldía– significa, para los brasileños de mi generación, el derecho a imaginar una intervención ambiciosa en el futuro del mundo, derecho que de inmediato pasa a ser vivido como un deber".

La cita tiene varios puntos a considerar. Porque plantea las cosas a la inversa de lo que puede leerse en otros movimientos contemporáneos en



El uruguayo Eduardo Mateo fue una verdadera esponja musical. Desde su etapa como integrante de El Kinto, indagó en la bossa, la música hindú y el rock. A la izquierda, portadas de discos de su primera época.

otros países. El horizonte es el mundo y no la disputa interna del espacio musical. De hecho, figuras como Maria Bethânia cantan a Erasmo Carlos, que es uno de los músicos mainstream de aquella época y Roberto Carlos le dedica un tema a Caetano Veloso cuando estuvo exiliado, al que éste rescata en su disco **Circuladô vivo**.

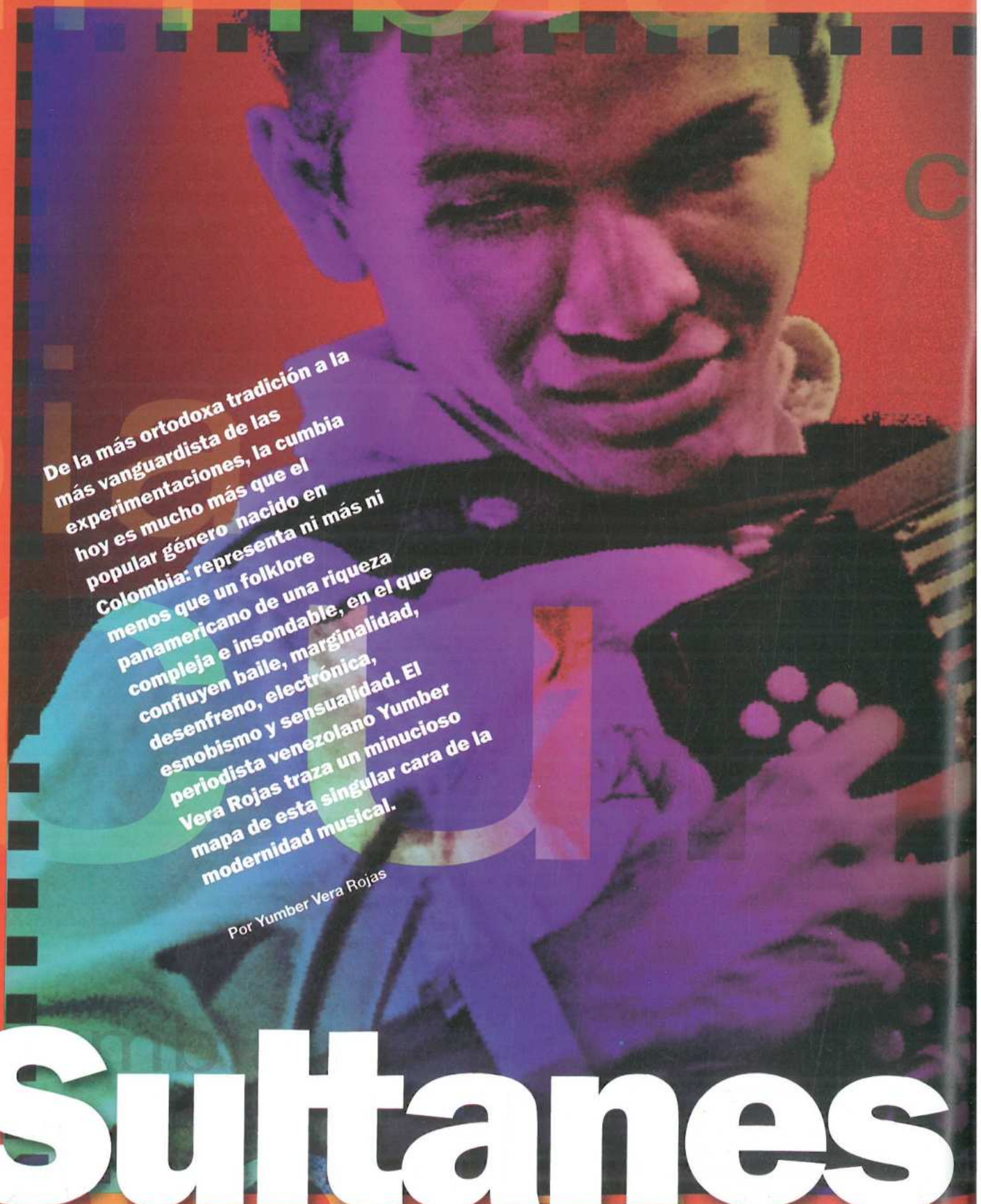
Como se sienten parte de un movimiento que va más allá de lo nacional, una parte importante de la producción de Caetano, pero también de la de Gilberto Gil pone en escena una relación, a veces pacífica, otras irónica, en alguna oportunidad conflictiva, con la música internacional, en especial con la norteamericana y la inglesa. Veloso ha cantado **Eleanor Rigby** de Los Beatles, en su **Qualquer coisa**, y **Transa** contiene temas propios compuestos en inglés, por citar sólo un par de casos de lo que será una actitud bastante permanente en su carrera. Esta es una de las herencias de la bossa nova. Tal vez no tanto en lo musical –el tropicalismo no le debe demasiado– sino en una manera de pensar la política de la producción. No se es subsidiario del mundo; se es su socio, su compañero de ruta. Y también marca una actitud ante las canciones de protesta de la época, que llegarán al mundo brasileño recién en los 80, de la mano de las reuniones de Chico Buarque con Pablo Milanés y Silvio Rodríguez o de los encuentros de Milton Nascimento con Mercedes Sosa.

Es muy raro encontrar esa flexión en la producción tropicalista que, en definitiva pasa los conflictos sociales por una perspectiva más intimista. La bossa nova fue un proyecto que unió el samba con otros ritmos, pero básicamente con el jazz. El tropicalismo y otras vertientes (podríamos hablar, por ejemplo, de Egberto Gismonti o de Hermeto Pascoal) abren la investigación a otras formas del folklore brasileño, en especial al proveniente del noroeste, que termina por ser la base estratégica del tropicalismo. Extrañamente, parte de la crítica brasileña arma un tinglado en el que aparece el rock en lugares imprevistos. En **Música popular brasileira,** de José Eduardo Homen de Mello, el autor ubica a Gismonti como un músico de rock. Extraño para quien haya seguido su trayectoria. Este equívoco, sin embargo, habla con claridad y en sentido contrario del destino de esa música renovada en aquellos tiempos. La música de Gismonti, como la de Hermeto, como la de Spinetta (cualquiera sea la batea de la disquería en donde se la ubique) pertenecen al territorio de lo incalificable, no tanto porque escapen a los géneros sino porque los han incorporados a todos.

El período de constitución de esos proyectos musicales fue breve. Ya a mediados de los 70 la integración de diferentes tradiciones, que fue en principio un acto inconsciente, se convierte en un programa: tomar la música clásica y tocarla con instrumentos andinos, como es el caso del quenista Uña Ramos, recuperar el tango pero bajo la forma del rock, como el grupo argentino Alas.

Y luego vendrá una especie de revolución conservadora, que busca restablecer las viejas reglas. Que todo sea claro y reconocible. Volver a las raíces le dicen algunos. Que el rock sea rock (eso es, entre otros, Arctic Monkeys), mientras Wynton Marsalis busca determinar qué es jazz y qué no lo es. El folklore argentino regresa a los viejos arreglos y se estaciona en el repertorio tradicional. Algo parecido ocurre con el tango, al que se pretende renovar desde las orquestaciones.

Sin embargo, más allá de algunos nombres de aquellos momentos donde todo parecía empezar de cero que siguen haciendo música nueva –Caetano, Gismonti, Spinetta hasta poco antes del final– pareciera haber esas historias sigilosas que garantizan que esa creatividad no termine fundiéndose. Aunque hoy habiten ciertos lugares recónditos, se puede pensar en Adriana Calcanhotto en Brasil, en Fernando Cabrera y en la rara mezcolanza que propone el Cuarteto de Nos en Uruguay, las indagaciones el jazz argentino en las tradiciones nacionales. Ese momento de fragua no estaba destinado a detenerse. Por más intentos de poner la casa en orden, cuando los géneros se abren al universo nunca vuelven a ser los mismos.



De la más ortodoxa tradición a la más vanguardista de las experimentaciones, la cumbia hoy es mucho más que el popular género nacido en Colombia: representa ni más ni menos que un folklore panamericano de una riqueza compleja e insondable, en el que confluyen baile, marginalidad, desenfreno, electrónica, esnobismo y sensualidad. El periodista venezolano Yumber Vera Rojas traza un minucioso mapa de esta singular cara de la modernidad musical.

Por Yumber Vera Rojas

Sultanes

del ritmo

Siempre me emociona conocer estilos musicales, por lo que la cumbia fue un gran descubrimiento para mí", le reveló en 2011, a quien suscribe esta nota, Mary Anne Hobbs, DJ y locutora de la BBC de Londres, momentos antes de su actuación en el festival catalán Sónar. Si bien el testimonio pareciera perderse en los tupidos confines carpentierescos del deslumbramiento primermundista, acerca de lo real maravilloso del heraldo latinoamericano, el comentario de la pupila del legendario John Peel no deja de sorprender debido a su chapa de capanga de la vanguardia sonora actual. Y es que aunque parezca insólito, el terreno para el gran momento que experimenta el género parido en Colombia fue allanado por los operadores culturales de la modernidad artística europea y neoyorquina.

Casi 20 años antes de que el productor Mad Professor, estrella guyanesa del dub (la psicodelia del reggae), grabara junto al Frente Cumbiero, innovador laboratorio musical del prolífico artífice bogotano Mario Galeano, el disco **Frente Cumbiero meets Mad Professor** (2010), con el que la cumbia captó la atención de la electrónica global, Richard Blair recibió una invitación que cambió la historia de la música.

El exponente inglés, tras trabajar como ingeniero de sonido en el álbum **La candela viva** (1993), de Totó la Momposina, viajó a Colombia de la mano de la cantadora para recorrer el país durante algunas semanas. Pero el artífice británico quedó tan fascinado que decidió afincarse en la capital de la nación cafetera donde, a fines de los noventa, fundó el grupo Sidestepper, en el que fusiona salsa, cumbia y otros ritmos autóctonos con la electrónica. Lo que, aparte de transformarse en un antes y después en la manera de comprender la tradición por parte de la modernidad criolla, estableció una escena de *nü cumbia* que tiene en Bomba Estéreo a uno de sus mejores pupilos.

CUMBIA // Sultanes del ritmo

La nü cumbia, que cruza el ritmo de origen con la música electrónica, tiene en los colombianos de Bomba Estéreo su cara más visible.

Libertadores de América

Poco luego de que Blair pusiera en marcha su laboratorio electrotropical, que en 2011 lanzó su último disco hasta la fecha, el recopilatorio **15: The Best of 1996-2011**, un puñado de productores y músicos europeos, a través de diferentes caminos, pero aunados por la casualidad, también llegaron a la cumbia. Uno de ellos fue el artista electrónico alemán Uwe Schmidt, quien en 2000, tras fijar residencia en Chile, sintetizó lo mejor de sus dos mundos al tributar a Kraftwerk (ícono del techno de su país) en clave de cumbia, chachachá, merengue y mambo, en **El baile alemán**, álbum debut de su grupo Señor Coconut y su Conjunto. "Lo hice porque consideré que Kraftwerk es un elemento cultural relevante, y era necesario establecerlo como parte de nuestra tradición", le explicó en 2006 a este periodista el artista que se enamoró de la textura de la música latina de los 50 y 60 gracias a dos casetes: uno de Antonio Machín, que escuchó a principios de los noventa en Costa Rica, y otro de viejas cumbias, con el que se topó en la capital chilena. "Para los europeos, Latinoamérica es una cuestión bien amorfa. Creo que lo mismo pasa al revés".

Mientras tanto en una Argentina que se comenzaba a levantar de las secuelas del estallido social de 2001, el artista plástico holandés Dick Vardult rescató del baúl de los recuerdos de su infancia, en la Zona Norte del Gran Buenos Aires de mediados de los sesenta, las horas de bailanta que aprendió de las empleadas domésticas de su casa, y las volcó en una plataforma contracultural a la que denominó Festicumex. "Lo que pude ofrecer, y lo que hice es ser de afuera. Así que asumí ese papel de extranjero, y usé esa perspectiva", comparte el creador de la primera vitrina que reunió a esa vanguardia sonora local que, mediante las herramientas de la electrónica o el delirio conceptual, se puso de novia con la música popular. Patentó la etiqueta "cumbia experimental" (o cumbia lunática) para darle nombre a la propuesta musical de su grupo. "Cuando inventé el nombre no creí que iba a tomarse tan seriamente. La cumbia tiene sus leyes, el experimento no. Pensé que se iba a asumir con humor. Ahora que se cree un estilo, me parece que se desvirtuó".

El francés Olivier Conan descubrió accidentalmente la cumbia amazónica peruana en un viaje al Perú, en 2004. "Debido a que crecí sin tradición de música popular en Francia, me interesé mucho en esa propuesta sonora. Se trata de un género de mezclas, en el que se encuentran la guaracha cubana, la cumbia colombiana, el surf rock y la música folklórica local, y que siento afín tanto al cosmopolitismo de Nueva York, ciudad donde vivo, y que considero mi hogar, como a la alineación de mi agrupación, en la que participan artistas de diferentes nacionalidades -explicó el vocalista y cuatrista del grupo estadounidense Chicha Libre, al programa televisivo Código Urbano, durante su primera visita a Buenos Aires, en 2011-. Nosotros lo que hicimos fue reinventar esa tradición, por eso nos llamamos de esa manera. Existe una revaloración de la cumbia en esta época, y en cualquiera de sus expresiones: desde la colombiana hasta la villera. Y es porque la gente está cansada del rock anglosajón. Antes de que éste apareciera, en los cincuenta, la música latina era muy fuerte en el mundo, y me parece que eso está volviendo a suceder".

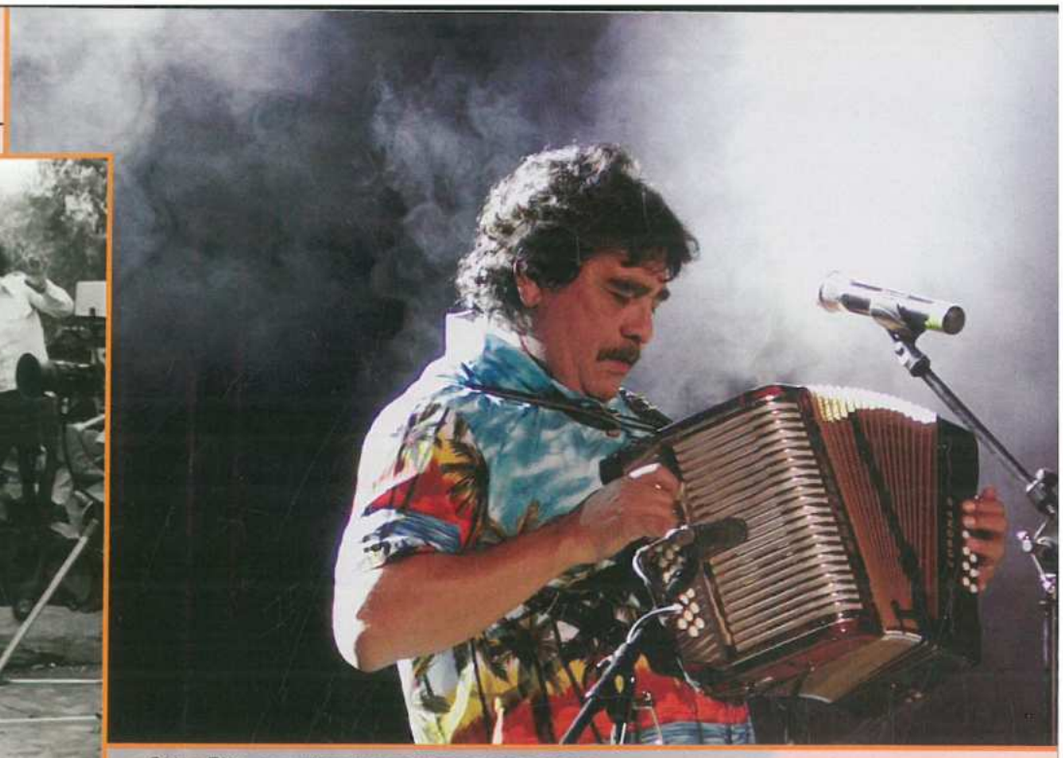
Conan alcanzó la notoriedad gracias a su agrupación. En 2008 lanzó el disco debut de su conjunto, **Sonido amazónico**. También se lo conoce por haber curado los dos volúmenes del compilado **The Roots of Chicha: Psychedelic Cumbias from Peru**, editados en 2007 y 2010, respectivamente, que reveló las cumbias amazónica y chicha a la tribu hipster. "La chicha no es un género afroperuano, sino de mezclas. Cuando publiqué el primer volumen del recopilatorio, no tenía conciencia del peso social de esos artistas. Lo hice a partir de mi gusto personal. Por accidente, elegí todos los temas que fueron famosos hace tres décadas. Mientras que la segunda parte de esa producción fue más complicada porque ya conocía a las agrupaciones, la historia de la escena y su contexto social -describe el igualmente fundador del sello Barbès Records-. Uno de los nombres más elementales del género fue Los Mirlos, quienes se transformaron en una banda importante en Perú, Colombia y Argentina a mediados en los ochenta".

> "Se trata de un género de mezclas, en el que se encuentran la guaracha cubana, la cumbia colombiana, el surf rock y la música folklórica local, y que siento afín al cosmopolitismo de Nueva York" (Olivier Conan, francés, solista y cuatrista del grupo estadounidense Chicha Libre).

Por la vereda tropical

Antes de que Grant C. Dull desembarcara en Buenos Aires, en 2004, no sabía que **Mentirosa**, uno de los clásicos de Los Mirlos junto a **La cumbia amazónica**, había sido u hit en la Argentina en los noventa, a través d

▲ Cumbia amazónica: el sello diferenciador de Los Mirlos, un grupo peruano que abrió fronteras desde la década del 70.



▲ Celso Piña, acordeonista mexicano, pionero en la fusión de sonidos tropicales con géneros populares centroamericanos.

sión de Ráfaga. Ni que fue determinante para que Pablo Lescano, cacique de la cumbia villera, al igual que un sinnúmero de músicos de su generación, se introdujeran en la escena tropical del país rioplatense. No fue ningún impedimento para que el texano participara en la fundación del colectivo (del que es mánager y DJ) que tomó prestado el apellido del filósofo de la anarquía: el esloveno Slavoj Zizek, para terminar de desatar una revolución de música tropical en la era del 2.0, en la megalópolis sudamericana. Al punto de que uno de los exponentes del combinado artístico y sello, Chancha vía Circuito (álter ego del productor y músico bonaerense Pedro Canale) confirmó el prestigio que experimenta en todo el mundo al ser elegido un tema suyo, **José Larralde/ Quimey Neuquen**, para musicalizar una de las escenas del décimo capítulo de la serie televisiva Breaking Bad.

A medida que fueron tendiendo el puente informativo entre ambas orillas del Atlántico, lo que contribuyó a que una nueva audiencia descubriera el género, estos agitadores for export de la cumbia también despertaron el interés de músicos y escuchas del continente hasta entonces indiferentes al género tropical. Al punto de que no sólo sus ideas lograron influirlos, sino que colaboraron en la organización de escenas. Sin embargo, la permeabilidad en esta progenie latinoamericana se debe en buena medida al trabajo de concienciación acerca de la tradición musical de la región que indirectamente inculcó Manu Chao en esta parte de Occidente. El cantautor franco-español, junto a su conjunto, Mano Negra, en los noventa derribó los tabúes que existían entre los jóvenes de los diferentes países de la América Latina hispanoparlante sobre la música popular (a la que se le consideraba una expresión anacrónica, obsoleta e institucional), pues su banda los tomó prestados para la enarbolación de una impronta sonora rupturista. Lo que facilitó el camino para el posicionamiento de la etiqueta "rock mestizo".

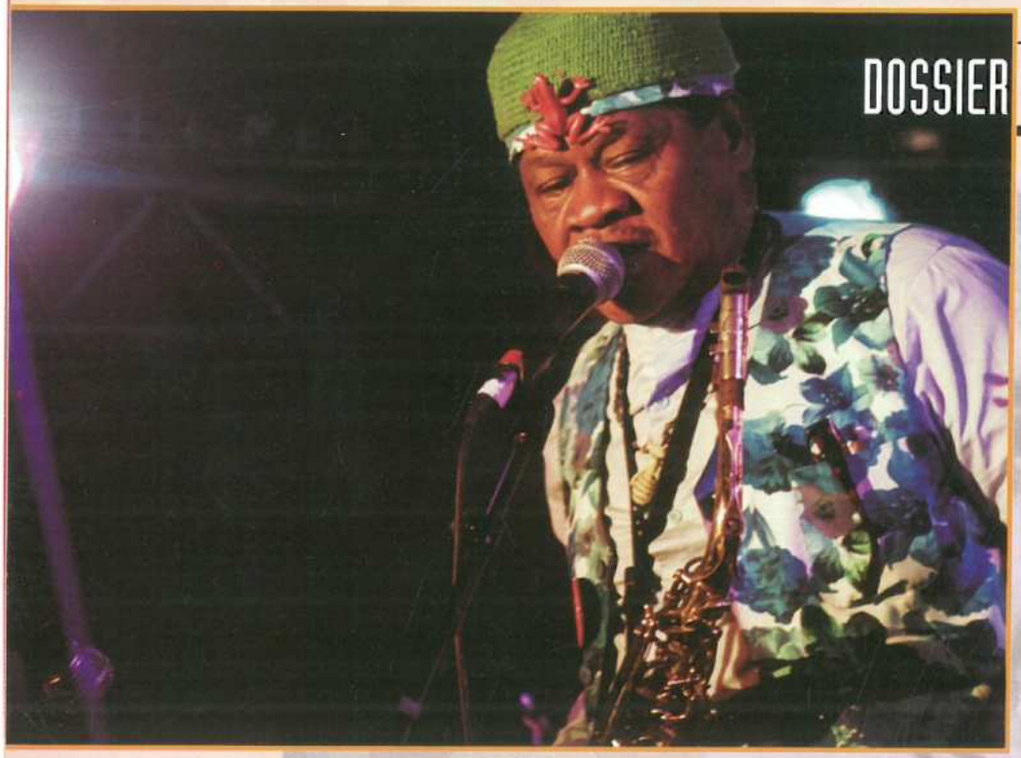
Desde la segunda mitad de los ochenta, las nuevas figuras de la escena propiciaron la transformación, a partir de la experimentación o de la hibridación, lo que desencadenó la aparición de noveles variantes sonoras, al igual que la mimetización del género con la cultura pop.

No obstante, a pesar de este periodo de internacionalización que atraviesa, la cumbia nunca detuvo su proceso de renovación estética y musical. Al menos desde la segunda mitad de los ochenta, las nuevas figuras de la escena propiciaron esa transformación, a partir de la experimentación o de la hibridación, lo que desencadenó la aparición de noveles variantes sonoras, al igual que la mimetización del género con la cultura pop. Si bien hasta ese momento su mera invocación era tabú fuera de su radio de acción, por las connotaciones socioeconómicas que contenía, pues representaba a las clases populares (marginadas de los ejercicios culturales impuestos por los grupos de poder hegemónicos), en México, Argentina y Chile fue reivindicado por el rock. Y es que ambos géneros, a partir de la década del sesenta, establecieron un diálogo constructivo al que la sacó más provecho la cumbia. Lo que quedó en evidencia mediante expresiones como la cumbia santafesina, para la que Juan Carlos Denis, líder de Los del Bohío, adaptó ese reverb de guitarra típico en el rock instrumental o en la música surf.

Siglo XX cambalache

En México, luego de que el legendario Rigo Tovar pasara a la inmortalidad por ese peculiar sello musical en el que cumbia y rock se acoplaban a la perfección (desarrollado entre fines de los setenta y comienzos de la década siguiente), muchos de los grupos de rock, en medio del auge del movimiento, en la segunda mitad de los ochenta, comenzaron a colar al menos un flirteo con el ritmo tropical en sus repertorios. Uno de los ejemplos más notables fue el de la agrupación Caifanes. Pese a que su propuesta estaba influida por la penumbra del dark inglés, una de sus canciones más memorables fue su verversión en cumbia de **La negra Tomasa**, clásico de la música cubana. A fines de 1989, meses después de su lanzamiento, el sencillo había vendido 600 mil copias. "Fue un regalo de Fin de Año para los fans", recordó en 2013, al diario El País de España, Alfonso André, baterista de la banda. "Cuando lo sacamos, se nos fue de las manos. La negra Tomasa siempre estuvo en los conciertos de Caifanes. Era para romper los esquemas. La gente venía a ver a estos greñudos con maquillaje y con ropa oscura, y de repente saltaban con una cumbia".

En 1989, pero en Buenos Aires, Los Fabulosos Cadillacs y Carlitos "La Mona Jiménez", a quien el grupo liderado por Vicentico le estampó la chapa de "James Brown argentino", protagonizaron un show en la desaparecida sala de recitales Cemento. El evento premonizó no sólo el desembarco más poderoso que haya experimentado la Movida Tropical local desde



▲ Los Corraleros de Majagual, que en los años 50 fusionaron cumbia y vallenato, una idea musicalmente muy exitosa.

◀ Ondatrópica, uno de los proyectos creados en Colombia por Mario Galeano, actualiza en clave urbana una música que en su país de origen recién ahora vive un revival.

sus inicios, 25 años antes de este episodio, sino la buena disposición que existía para recibirla. Lo que, más allá de la influencia que tuvo el hair metal en la estética de las conjuntos de bailanta e incluso en la manera de tocar de algunos de sus violeros (Richard Rosales, guitarrista de Ráfaga, era fan de Deep Purple), supo traducir a la perfección Los Auténticos Decadentes. Sobre todo a partir de la edición del álbum **Cualquiera puede cantar** (1997), en la que se atrevió a arengar la relación entre el rock y los ritmos tropicales, gracias a temas hoy clásicos del temperamento de **El gran señor** o **Cómo me voy a olvidar**, lo que hasta ese entonces era inimaginable y sacrílego entre los fundamentalistas de ambas escenas.

Algo similar sucedía en ese momento al otro lado de la Cordillera, en Santiago de Chile. Si La Mona Jiménez era el "James Brown argentino", entonces Tommy Rey era el "B.B. King chileno". Tras dejar la Sonora Palacios, donde era cantante, fundó su propio grupo: La Sonora de Tommy Rey, que en los ochenta desafió a la dictadura pinochetista al amenizar las fiestas del Partido Comunista. Al tiempo que evangelizaba a la juventud con la palabra de la cumbia, a tal instancia que en los noventa era frecuente verlo en un escenario junto a Chancho en Piedra, Joe Vasconcellos (llegó incluso a grabar una canción con ambos, **Un año más**, y **La gloria de Chile**, respectivamente), y Los Tres, agrupación que lo invitó a participar en 1995 en su Yein Fonda (ciclo en el que cruzaban el rock con la cueca, aunque luego le dio cabida a la cumbia, pues también participó el combinado argentino Adrián y sus Dados Negros). Ese mismo año, Sexual Democracia se tornó en la primera banda de rock en grabar una cumbia, **Macondo**, junto a otro ídolo y pionero de la escena tropical del vecino país, el venezolano Luisín Landáez.

◀ En 2010, Frente Cumbiero grabó el disco Frente Cumbiero meets Mad Professor, con el productor y figura guyanesa del dub.

Previo al surgimiento de ZZK, sello del colectivo de Zizek, o a la aparición de Señor Coconut y su Conjunto, Jorge González, ex líder de uno de los grupos fundamentales del rock latinoamericano en los ochenta y noventa, Los Prisioneros, lanzó un disco en el que la cumbia pasó por el tamiz de la electrónica. **Gonzalo Martínez y sus Congas Pensantes**, el tercer álbum del artífice chileno, y debut de su homónimo proyecto, remojó los clásicos del género en un beat minimalista con arrebato lounge (esto sumó para que Uwe Schmidt lo convocara a cantar en **El baile alemán**). No obstante, al músico y productor, que se metió de lleno en la cultura clubera gracias a la diáspora de hijos de compatriotas suyos en Europa (a esa avanzada se le conoce como "La mafia chilena"), quienes en ese entonces se transformaron en grandes referencias del dance mundial, nunca se le consideró pionero de la cumbia digital o electrocumbia en su propio terruño, reconocimiento que sí obtuvo en Europa. Lo que deja en evidencia nuevamente el eterno cortocircuito latinoamericano entre la creación artística, su valoración, y su preservación.

Sin embargo, cuatro años después de la realización del disco debut de Gonzalo Martínez y sus Congas Pensantes, un grupo de artistas mexicanos rindió un tributo discográfico a uno de los grandes revolucionarios de la cumbia en la nación norteamericana, Celso Piña, quien en la década del ochenta introdujo en Monterrey una versión fiel de la cumbia colombiana, a la que se achacó el nombre de "cumbia callera", caracterizado por el acordeón y el sonido del vallenato. Lo que años más tarde generó un estilo de vida juvenil en su Monterrey natal, con vestimenta y slang específico. "En 2000, Julián 'El Moco' Villarreal, del grupo El Gran Silencio, me propuso hacer un álbum con mi música y mi estilo", le relató "El Rebelde del Acordeón" a este cronista antes de su debut en la Argentina, en 2012. "Pero no hallaba yo el punto de partida, y decidimos encontrarnos con otras agrupaciones para hacer algo fuera de lo común. Invitamos a varios nombres importantes del rock mexicano y latinoamericano, y a la gente le gustó mucho. A partir de ese momento, comencé a hacer fusiones con otros exponentes".

▸ Desde los años 60, la Sonora Palacios fue la más popular orquesta chilena de ritmos caribeños, precursora de la cumbia en su país.

Ni fresa ni rapero: 100% villero

Al mismo tiempo que salía a la venta el disco **Barrio bravo**, en el que artistas como Café Tacuba, Control Machete, El Gran Silencio y Blanquito Man recrean junto a Piña algunos de sus mayores éxitos, en la Argentina la escena de rock se rendía a los pies de Pablo Lescano, mandamás del conjunto Damas Gratis y padrino de la cumbia villera. El subgénero, circunscripto a los sectores marginales del conurbano bonaerense, tenía todos los condimentos para causar el repudio de la clase media, de la industria musical y de la cultura dominante, mientras atraía el morbo de los medios de comunicación, pues sus canciones se convirtieron en alucinantes polaroids suburbanas. Historias de drogas, misoginia y delincuencia cabalgaban sobre narcotizados ritmos tropicales para institucionalizar la última revuelta de la cumbia del país rioplatense. A tal punto que el Comité Federal de Radiodifusión presentó su surrealista "Pauta de evaluación para los contenidos de la cumbia villera", lo que, contrariamente a lo que se esperaba, provocó la consolidación del movimiento en el imaginario local.

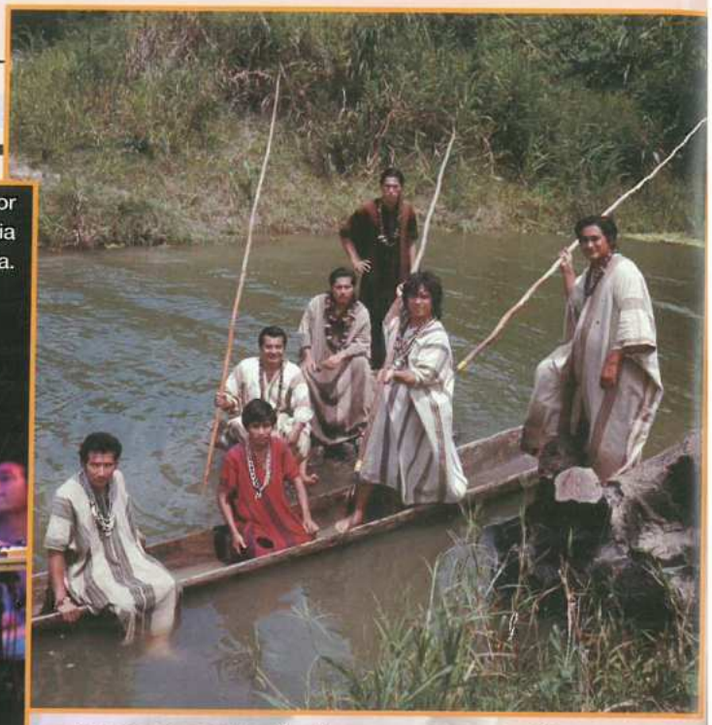
La cumbia villera, que a mediados de la década de 2000 se enraizó en Uruguay, Chile y Bolivia (donde incluso cuenta con una subcorriente denominada "villero paceño"), no sólo se tornó en la oveja negra de la Movida Tropical, sino que demostró su universalidad al sacarle el papel de amplificador de los marginados al rap. A tal instancia que desde que irrumpió en el mapa sonoro local, el hip hop argentino quedó relegado a uno de los últimos peldaños de los géneros musicales más populares de la Argentina. Y es que mientras en la Costa Oeste de los Estados Unidos los MCs (especialmente los exponentes del gangsta rap y del hardcore rap) describían la vida de los guetos y sus pobladores, así como su discriminación y su relación con la policía, Damas Gratis vislumbraba (entre otros tantos tópicos) las sensaciones de los excluidos sociales en las cárceles nacionales. "Quiero que todos se amotinen. Levanten bien las manos, que se pongan a rezar los guardias y refugiados de esta prisión", reza la letra de **Los dueños del pabellón**, canción incluida en el primer disco del grupo liderado por Lescano, **Para los pibes** (2000).

▲ Andrés Landero, uno de los mayores acordeonistas de Colombia, que influenció musicalmente a Joe Strummer, fallecido líder del grupo británico The Clash.

Si bien La Base Musical, Pibes Chorros, Mala Fama y Yerba Mala también se convirtieron en referentes de la cumbia villera, la agrupación que lidera Lescano, productor y tecladista que hizo del keytar su identikit (teclado que se lleva al hombro al igual que una guitarra), aparte de que incorporó la indumentaria deportiva del hip hop y los colores del reggae (los mismos de la bandera de Etiopía) en el género, fue la que caló fuertemente en el rock argentino. De hecho, el frontman de Damas Gratis (responsable en 2002 de la banda de sonido de la cinta **El bonaerense**, de Pablo Trapero, una de las películas fundamentales del "cine villero"), produjo discos de artífices como la agrupación Kumbia Queers, giró por toda Latinoamérica con Los Fabulosos Cadillacs, tocó el **Himno a Sarmiento** con Kevin Johansen (en el Obelisco, en 2009), y grabó con Fidel Nadal: el primer artista de rock que le tendió una mano, cuando lo invitó a poner su voz en **Vamos a robar** (tema incluido en su álbum **Cabeza negra**, de 2001). "Yo también hice **Su Majestad**, la primera cumbia digital", reivindicó en 2010, en una nota para la edición argentina del mensuario Rolling Stone, el músico del barrio bonaerense de La Esperanza.

A pesar de su demonización, lo que le permitió trascender fronteras fuera de la bailanta televisada, la cumbia villera demostró que la cumbia argentina tenía algo más contundente para decir, fuera de su tradicional contenido liviano, que oscilaba entre lo amoroso y lo festivo. Por lo que las agrupaciones de la escena local del rock mestizo, las cuales tomaron el discurso social y político del punk, comenzaron a incluir cumbias en su repertorio, especialmente tras la consolidación del tándem Nadal-Lescano (de hecho, Damas Gratis fue invitada por Todos Tus Muertos, el antiguo grupo del frontman afroargentino, a compartir un show en Cemento, en 2002). Esto quedó en evidencia en las obras de Karamelo Santo, Agrupación Mamanis (proyecto tropical de Las Manos de Filippi) y la Bersuit, quienes desde hicieron de la hibridación contestataria su norte. Mientras que en Chile, al final de la década, el conjunto Chico Trujillo, adalid de la "nueva cumbia chilena" o "cumbia rock

Chicha Libre, el grupo norteamericano liderados por el francés Oliver Conan, que descubrió la cumbia amazónica hace una década.



▲ Juaneco y su combo. Cumbia peruana de los años 60, con un vestuario que reivindicaba las tradiciones indígenas de la región.

chilena", maximizó su popularidad al momento en que los estudiantes tomaron sus canciones, a manera de banda de sonido, para exigir una educación pública gratuita.

Chicha tu madre

Detrás de su naturaleza festiva, la cumbia reflejó las diferencias sociales (e incluso raciales) que existen en América Latina. Si bien generalmente lo demostró de forma pasiva, la primera escena de la región en tomar el micrófono para denunciar una circunstancia que hasta ahora parece irreconciliable fue la peruana. Luego del arribo de la cumbia al país en los sesenta, de su encuentro con el huayno, y de la inclusión de la guitarra en el género, por intermedio de Enrique Delgado (líder de Los Destellos), quien gracias a su habilidad con el instrumento acopló además la guaracha y el rock psicodélico a este sonido, en los setenta irrumpió la cumbia amazónica. "Tras nuestra aparición en 1973, trajimos el sonido selvático a Lima. Y en 1980 surgieron Los Shapis, que ofrecían la propuesta andina, llevada más tarde por los inmigrantes serranos", especificó a este redactor, en 2012, Jorge Rodríguez Grández, cerebro y vocalista de Los Mirlos, grupo fundamental de esa movida junto a Juaneco y su Combo, por la confusión que existe entre el estilo amazónico y la chicha.

Y si la cumbia amazónica (reivindicada en los últimos años por músicos peruanos de formación rockera como los de las bandas Bareto y Los Fabulosos Chapillacs) expresaba las vivencias del hombre amazónico, Grupo Celeste introdujo los tópicos marginales. Este combo tuvo entre sus cantantes a uno de los ídolos del movimiento: Chacalón, quien en su siguiente agrupación, La Nueva Crema, continuó con la línea de temas que abordaban la frustración de los inmigrantes en la Capital. Por lo que en los ochenta la difunta estrella (de rasgos andinos, cabello lustroso y gran abdomen) comandó la avanzada de música chicha, al lado de Los Shapis, y de Los Ilusionistas, que, más que una escena musical, se convirtió en una manifestación social, pues legitimó, culturalmente, al proletariado. Al punto de que las clases populares repudiaron todo intento de acercamiento de la burguesía a esta movida. "Cuando Chicha Libre fue a Lima, en 2011, tocó en una de las catedrales de la chicha. Debido a que al público le pareció una blasfemia que un grupo como nosotros estuviera sobre el escenario, nos tuvimos que ir de ahí lo antes posible", repasa Oliver Conan.

La cumbia villera, circunscripta a los sectores marginales del conurbano bonaerense, tenía todos los condimentos para causar el repudio de la clase media, de la industria musical y de la cultura dominante, mientras atraía el morbo de los medios de comunicación. Sus canciones se convirtieron en alucinantes polaroids suburbanas que contaban historias de drogas, misoginia y delincuencia sobre narcotizados ritmos tropicales.

De la misma forma que en el Perú, en el resto de la América Latina, salvo en Brasil (aunque en la última década desde Carlinhos Brown hasta los pernambucanos Academia da Berlinda se metieron con el género, pero más por una cuestión de hermandad, contagio y curiosidad que por el rescate o continuación de algún tipo de tradición local), la cumbia penetró en el pueblo de tal manera que se transformó no sólo es un catalizador de su felicidad, sino en el amplificador de sus tristezas, frustraciones y broncas, en el altavoz de los excluidos ante su confinación ideográfica. Y es que si hay algo que aúna a la región, aparte de la crisis, es este ritmo.

Una vez que su versión moderna salió de Colombia (país de origen de este baile y estilo sonoro) para protagonizar una nueva colonización cultural, la mejor que hayan experimentado las naciones hispanoparlantes del continente (porque nació en esta misma tierra, porque es mestiza, y porque no fue violenta), hasta su primer pico de popularidad (entre la década del sesenta y setenta), la cumbia se arraigó tan fuertemente por cada lugar por el que pasó que adaptó sus costumbres.

Mapa iberoamericano

Argentina fue la primera plaza donde desembarcó la cumbia. Y lo hizo literalmente, en 1946, cuando Lucho Bermúdez vino de Colombia para grabar durante seis meses, para el sello RCA Victor, un repertorio compuesto por 60 canciones suyas, en compañía de una orquesta en la que destacaron los maestros Eugenio Nóbile y Eduardo Armani. No obstante, dos décadas luego del arribo al país del director, compositor y clarinetista bolivarense, cuyo centenario de nacimiento, en 2012, se tornó en un asunto de Estado en la nación cafetera, aparecieron los grupos que fundaron la escena en esta orilla del Río de la Plata: Los Wawancó, integrada por estudiantes latinoamericanos, y El Cuarteto Imperial, banda colombiana que llegó a Buenos Aires en 1964.

"Nuestro éxito fue tan rotundo que no pudimos volver a Colombia", evocó Juan de Dios Arias, bajista y vocalista del combinado, en una nota hecha por quien suscribe este trabajo, en 2004. "Se acostumbraba el estilo de Los Wawancó,

▲ En Chile, Chico Trujillo está considerado el líder de la "cumbia rock chilena". Los reclamos callejeros de los estudiantes llevan su música como banda sonora.

▲ Lucho Bermúdez viajó de Perú a la Argentina en 1946, para grabar sesenta canciones. Fue el primer país donde desembarcó la cumbia fuera de su lugar de origen.

que era más de confitería. Por lo que el acordeón no era bien visto, pues lo tenían como italiano. Pero lo introdujimos, lo que le dio un vuelo más colombiano a la propuesta".

Influido por El Cuarteto Imperial, a comienzos de los setenta apareció en la ciudad de Santa Fe el grupo Los Palmeras, pionero de la cumbia santafesina. Además de evidenciar la evolución del ritmo madre en el país, del que se desprendieron asimismo la cumbia norteña y la cumbia cordobesa, el subgénero reemplazó al acordeón por la guitarra, usanza que se consolidó en los ochenta (junto con la incorporación del teclado) con la penetración de la cumbia peruana en la Argentina. Al mismo tiempo, y en confabulación con el cuarteto, la cumbia argentina concibió un circuito específico para la música popular bailable: la Movida Tropical, que alcanzó su momento cumbre en los noventa, época en la que, aparte de despegar de las catedrales suburbanas de la escena para pisar por primera vez los teatros de la porteña Avenida Corrientes, conoció a sus mayores ídolos, y también a sus primeros mártires. Gilda, Rodrigo Bueno y Walter Olmos, esa suerte de Santísima Trinidad de la bailanta, pagaron el precio de la fama, por lo que sus trágicas muertes los convirtieron en el ícono santoral de fin de siglo.

Casi en simultáneo con la llegada de Lucho Bermúdez a Buenos Aires, otro colombiano, Luis Carlos Meyer, viajó a la capital mexicana con una valija cargada de ilusiones y cumbias. Pero el dominio de los ritmos afrocubanos en ese país era tan fuerte, gracias al espaldarazo que le dio el cine local de la época, que debió sumarle caños (propios de la música cubana) al género para atraer la atención de la audiencia y de la industria. Trabajo que la cantante Carmen Rivero profundizó al incluir güiro, piano, timbal y un set de trompetas altas en su banda, lo que decantó en la cumbia mexicana (a ella también se le acredita la etiqueta, pues antes de editar su disco **A bailar la cumbia**, en 1965, al estilo se le conocía como "música tropical").

Sin embargo, en el ocaso de los cincuenta, a Mike Laure, luego de formarse en las lides del incipiente rock and roll, y de fundar su grupo, Los Cometas, se le ocurrió fusionar la formación tradicional de la cumbia colombiana con la guitarra eléctrica y la batería, lo que le mereció el apodo del "Rey del Trópico", al igual que el pedestal de visionario en la historia de este movimiento.

Ya en la década del setenta, la cumbia mexicana comenzó a revelar una cosmogonía compuesta por un sinnúmero de subescenas: la norteña (se interpreta en el norte de México y en el estado estadounidense de Texas, y surgió de la mezcla de la cumbia y la música norteña), la del sureste o chunchaca (mixtura el sonido orquestal con el electrónico), y la tecnocumbia (igualmente llamada cumbia grupera, apareció a mediados de los ochenta, y resulta del cruce entre la cumbia del sureste, el tex mex y la música norteña. Su estilo, que reemplaza instrumentos tradicionales por sintetizadores y batería electrónica, se hizo muy popular en Sudamérica). Mientras que, después de la creación en Monterrey de la cumbia vallenata o callera en los ochenta, en los noventa, en la Capital, se dio a conocer la cumbia sonidera (inspirado en el sound system jamaiquino, en esta vertiente el DJ es la estrella, pues remixa los temas que luego se pasan en fiestas), lo que derivó en la cumbia andina mexicana (donde la cumbia mexicana toma elementos folklóricos de la tradición sonora andina sudamericana).

Igual destino tuvo la cumbia en el resto del continente, donde se adaptó, en un fabuloso viaje de ida y vuelta, a cada uno de los gentilicios. Así que al tiempo que en Chile a las orquesta de cumbia se les llama sonoras, a la tecnocumbia se le conoce como "sound", y el género se volvió la banda de sonido del pueblo junto a la cueca (además de que a fines de la década pasada experimentó un renacer en el que se reimpulsó la cumbia romántica y donde cobró fuerza la cumbia rock), en Paraguay a la cumbia se le denomina cachaca, a partir de la mezcla de la cumbia sonidera con el vallenato colombiano y la polka. Y si en Uruguay invoca al candombe y a la murga, en Bolivia el ritmo tropical causó furor al mimetizarse con el folklore y la tecnocumbia. Algo similar a lo que ocurrió en Ecuador y también en Perú, país en el que Rossy War es su emperatriz. Ya en Centroamérica su identikit es la marimba, todo lo contrario a Venezuela, donde, si bien es popular, sobre todo por su mezcla con los ritmos afrocubanos, y posteriormente con la gaita venezolana y la salsa, el fuerte arraigo que tomó el vallenato impidió su estrellato.

La dimensión global de la cumbia se evidencia en su inclusión en Los Simpsons. Matt Groening puso a cantar a Bart el clásico La pollera colorá, de Juan Madera Castro y Wilson Choperena, una de las canciones más populares del género.

Si bien es cierto que nada tiene de malo que Matt Groening pusiera a cantar a Bart Simpson el clásico **La pollera colorá** (quizá la cumbia más famosa del mundo, de Juan Madera Castro y Wilson Choperena) en uno de los ca-

Por qué no es profeta en su tierra

Mientras en el resto de América Latina el género se ramificó intensamente, al tiempo que se transformó en un termómetro social, en Colombia, tras el auge que disfrutó en los sesenta, pasó poco y nada. Si no fuera por la actual avanzada de músicos y grupos de la nación cafetera que se preocuparon en rescatar y renovar esta expresión folklórica (curiosamente, en los demás países es considerada una música urbana), a través de la nü cumbia, hoy hibernaría en los libros y actos escolares. "Aunque no hay una resistencia estética, no llegó al mainstream. La gente dejó de escucharla -expone el músico colombiano Mario Galeano, creador de los laboratorios sonoros Frente Cumbiero y Ondatrópica-. Aquí el imaginario colectivo lo asocia con un sonido clásico nacional, de la época de esplendor de las orquestas elegantes de salón. Ni siquiera representa a una clase social, a diferencia de Argentina, México o Perú, donde es un fenómeno muy fuerte. Así que lo que nos queda es movernos en un ambiente alternativo, totalmente underground de muy pocos bares de Bogotá".

El precedente de la nü cumbia radica en el trabajo de experimentación que hizo Carlos Vives en el innovador álbum **Clásicos de la provincia** (1993), en el que el cantautor mariano fusionó el vallenato con instrumentos de la cumbia y del rock. Al igual que en la constante revisión del heraldo cultural de la Costa Atlántica de cantadoras como Petrona Martínez y Totó la Momposina. "Me siento una señora que trata de conservar, aunque no de una manera ortodoxa -le compartía a este periodista, en 2011, la "Reina de la Cumbia"-. Hoy los muchachos están buscando hacer sus cosas. Ya veremos hasta qué punto ese acervo popular quedará arraigado verdaderamente". Y razones no le falta a la artista de Mompox para ser escéptica, pues hasta la salida de su disco **La candela viva** (1993), mediante el sello inglés Real World, la artista de Mompox era una desconocida incluso en su país. Situación que coincide con el trato de la cumbia y de la música popular colombiana en general en la actualidad, que tiene mayor impacto en el exterior que en casa debido al excepcional trabajo de marketing de las disqueras internacionales. Aunque en los cuarenta la estructura de los sellos en Colombia era precaria, el trabajo de Discos Fuentes, al que le secundaron el de Discos Sonolux y Discos Victoria, fue fundamental para la popularización de la cumbia y del resto de los ritmos costeños, que hasta esa época en Bogotá eran desconocidos por muchos y despreciados por otros, por su condición provinciana. Lo que erigió la época de oro del género en la nación bolivariana, capitaneada musicalmente por Lucho Bermúdez, quien remozó su sonido tras establecerse con su orquesta en la Capital, en 1943. Una vez allí, el autor de **Fiesta de negritos** le inyectó a la cumbia un matiz urbano, lo que le abrió las puertas en los salones de baile. Desde ese momento, la música de la Costa Atlántica vivió un frondoso proceso de experimentación en el que se reinventó constantemente, al punto de que produjo nuevos estilos como el merecumbé, patentado por Pacho Galán en 1954, y que resultó del cruce entre cumbia y merengue. Lo brillante de esta innovación, cuya actitud fue emulada por Los Corraleros de Majagual con la cumbia vallenata, es que se trató de una esencia folklórica moderna fácil de captar.

Historia. Los primeros registros históricos de la cumbia se remontan a 1821, aunque el lugar exacto de su creación aún es motivo de polémica. A tal instancia que la canción **Yo me llamo cumbia**, del cantautor Mario Gareña, toma partido acerca de su contexto: "Yo nací en las bellas playas Caribes de mi país. Soy barranquillera, cartagenera, yo soy de ahí. Soy de Santa Marta, soy monteriana, pero eso sí: ¡yo soy colombiana, oh tierra hermosa donde nací!".

Así que lo único seguro por ahora es que nació en el país indígena de Pocabuy (ubicado en la parte alta del valle del Río Magdalena, con epicentro en la población de El Banco), y que se produjo a partir de la fusión de la tradición musical y cultural de indígenas, negros y blancos. Por lo que es la madre de ritmos como el porro, la gaita, la chalupa, el bullerengue, el garabato, el chandé, la tambora, el berroche, el paseo, el son y la puya.

Marcado por el tiempo simple binario, y caracterizado por la acentuación de contratiempos, la instrumentación original de la cumbia es la conjunción de flauta de millo o bambú, gaita, guache, maracas y tambores.

Lo que sí se mantuvo intacto desde su germinación hasta ahora es el poder de su misterio, lo que en el fondo parece haber despertado el interés de una nueva progenie de artistas para recrearla. Por lo que el proceso de reinvención que detonó Lucho Bermúdez continúa en marcha. En la Argentina, al igual que en casi todos los países del continente, la cumbia se diversificó en un sinnúmero de microescenas. Así que además de las de la Movida Tropical, en el presente también laten la digital, la experimental y la roots. La última rinde tributo a la cumbia colombiana de los cuarenta y cincuenta, pues los músicos jóvenes locales (los de la generación Y), curiosamente, no se sintieron identificados con la bailanta argentina, sino hasta

la llegada de la cumbia villera, a la que consideran además la primera propiamente con identidad argentina, y que tiene en el sonido turro, con Los Wachiturros (polémica boy band que combina la cumbia villera con las bases del reguetón, y que demostró lo dividida que está la sociedad argentina con respecto al género) a la cabeza, a una de sus consecuencias más populares.

Argentina es también un estupendo laboratorio de ensayo para comprender la obsesión profesa en los últimos 15 años, tanto del aparato pop como de los académicos, por racionalizar o, mejor aún, por intelectualizar la cultura popular, y articular posteriormente su interpretación acerca de ésta. Lo que en la cumbia, particularmente, engendró los más diversos resultados: desde aquél pasado por el tamiz elitista de la vanguardia hasta el esperpento más banal, confeccionado por la industria del entretenimiento establecida (en la que la sopesa las decisiones de las compañías multinacionales por sobre la de los representantes de la movida tropical), y que tiene en el grupo Agapornis a su mayor embajador en la actualidad. Si bien esto generó una camada de agrupaciones de música tropical que apelan por las versiones de pop y rock, lo que no es ninguna novedad, pues la movida tropical amparó en su seno a uno de los precursores de este concepto artístico, Los Clasiqueros, la singularidad de la banda platense, apadrinada por el veterano productor Afo Verde, radica en que sus integrantes provienen de las clase media y alta.

La apropiación de la cumbia por parte del mainstream, tras el despertar de la nueva década, desató la ira del propio Pablo Lescano, quien en 2013, al enterarse de la nominación de Agapornis a los Premios Gardel, en la categoría "Mejor Álbum Nuevo Artista Tropical", arremetió indignado, vía Twitter, contra el grupo y los organizadores del galardón. "¡Ahora sí ya me colmaron la paciencia! Procuré no agitarla para no darles fama, pero me cansé", comenzó el cacique de Damas Gratis, a lo que adhirió: "¿Nominado a qué? Se nota que tienen una espalda gigante que es una multinacional, que les come el booking, ¡y éstos se creen piolas!". No contento, el padrino de la cumbia villera, en la red social del pajarito azul, remató con lo siguiente: "Giles, ¿música tropical? Llegan a tocar en un baile y se los comen de parados! ¿Por qué no dicen que el mismo día que Damas Gratis tocaba en el Luna Park, ellos hacían el club GEBA, y no vendieron ni una entrada a los parientes?". Al final, el trofeo lo ganó un artista del palo: Nico Mattioli y La Banda del León (el conjunto del hijo del desaparecido Leo Mattioli), por su álbum **Una carta al cielo**.

▲ Desde finales de los 90, el músico y productor alemán Uwe Schmidt encaró una serie de proyectos sobre músicas del Caribe, entre ellas la cumbia.

◀ El grupo Los Destellos introdujo el sonido de guitarra eléctrica que distinguió a la cumbia peruana de los 60 en su variante psicodélica.

pítulos de la serie animada más célebres de las últimas décadas, la impotencia de Lescano, que no es muy distinta a la que evidenciaron los afroamericanos al ver cómo sus hábitos, modos y música era apropiados por los chicos blancos estadounidenses, nuevamente deja al descubierto las grandes diferencias y prejuicios que existen, no en el ritmo tropical (al contrario, es la principal víctima de este escenario), sino en la sociedad occidental. "Veo difícil que nuestra música llegue al público bailantero porque son más puristas y tradicionales, creo que hay ciertas cosas que por ahí se escapan de lo que están acostumbrados a escuchar", se resignaba Patricia Pietrafiesa, bajista del grupo Kumbia Queers, así como uno de los grandes referentes del punk argentino, en una entrevista que este periodista le realizó en 2008. "En México tocamos en un salón de cumbia tradicional, y nos veían como extraterrestres. Allá no hay cumbia de vanguardia".

Después de que el realizador Julian Temple sorprendiera a todos al revelar la influencia que tuvo el colombiano Andrés Landero, "El Rey del Acordeón", en Joe Strummer, fallecido líder de los Clash, en el documental **The Future is Unwritten** (2007), el rapero argentino El Mayonesa estuvo a un tris de representar a Estonia en el Festival de la Canción de Eurovisión, en 2011, con su fusión de cumbia y reguetón (cantado en estonio) que inició la latinización de la nación báltica. Al tiempo que los yanquis Giant Sand incluyeron en su ópera country rock Tucson, de 2013, Cariñito, clásico de la cumbia peruana de Los Hijos del Sol. Lo que, por encima de las dicotomías, indica que la cumbia sigue gozando de buena salud. "Ojalá que el oportunismo decaiga. Eso es importante porque lo que queda es la esencia", festeja Mario Galeano.

Mientras que Richard Blair, en una entrevista a este periodista, en 2011, recordó: "Cuando llegué a Colombia, todos me preguntaban: 'Qué hace usted trabajando con el folklore. A nadie le interesa esa vaina'. En aquel entonces no le podía decir a la gente mi misión: soy un rockero inglés que vino para hacer música tropical".

Música para

Como fenómeno social, la cumbia pasó de ser una música marginada por los sectores medios a convertirse en un ritmo bailado y aceptado masivamente. Compilador del libro "Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica", el sociólogo argentino Pablo Semán analiza la parábola del género y critica a sus colegas por condenarlo.

Por Andrés Casak

Pocas músicas han sido tan bailadas y criticadas a la vez como la cumbia. Esta doble condición en apariencia contradictoria da cuenta de un fenómeno riquísimo: como género, la cumbia siguió un desarrollo en zigzag por América Latina, mimetizándose con cada país al que llegó y funcionando como vehículo para nuevas mixturas. De alguna forma, en su universo entra todo: la raíz afro, el pulso popular, cierta mirada estigmatizante y la revalorización de las capas medias. El libro **Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica** (Editorial Gorla) pone en tensión estos pliegues.

Escrito por una serie de investigadores académicos –con acento en la cumbia villera, cuyo auge fue en la década de 1990 en el Gran Buenos Aires–, parecería polemizar con un modo de entender a los fenómenos populares de la misma *intelligentzia* argentina. Sociólogo y doctorado en Antropología Social, Pablo Semán compiló estos artículos junto a su colega Pablo Vila, con quien también escribió uno de ellos, **Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas,** en el que da vuelta el juego: se sale de la habitual crítica sobre la misoginia en las letras para focalizar en el rol que asumen las mujeres en los bailes.

Desde París, donde dicta un curso de Música y Sociedad en el Instituto de Altos Estudios sobre América Latina, Semán explica cómo se originó el libro: "Mis colegas de las Ciencias Sociales empezaron a decir que la cumbia villera es machista, degradante y vulgar. Cuando un juicio se repite mucho, llama la atención. Empecé a investigar para decir también que se lo puede analizar sociológicamente más allá del disgusto".

▲ Semán escribió y coordinó artículos sobre la cumbia (FOTO: PALOMA ÁRBOL).

-¿Y qué elementos aparecieron?

-Aparecieron cosas distintas para decir. En general, en las Ciencias Sociales todo el mundo quiere encontrar lo mismo que el gran gurú de cada uno en su país. Entonces todos quieren producir los mismos análisis de género que en Estados Unidos sobre el rap o que Pierre Bourdieu sobre los sectores populares. Pero no todos los grupos subalternos reaccionan de la misma forma, y viven las mismas realidades y fenómenos. Sobre todo, porque detrás de esa mirada intelectual que sanciona las prácticas estéticas y políticas de los sectores populares, se esconde una contradicción: está en contra de la dominación pero la duplica al condenar la vida de los pobres. No me parece que el único rol es aparecer indignado ante la realidad y denunciar la pobreza de los pobres. Eso siempre termina en redoblar la pobreza.

-¿Hay tanto material académico sobre la cumbia?

-Cada vez hay más, pero poco en la forma en que me interesa. Por eso me preocupé por escribir en esta perspectiva. Los antropólogos, sociólogos, y musicólogos suelen analizar la cultura musical de fenómenos populares como degradación. Ese es el punto: ¿de qué manera uno se mete con lo popular? Si es simplemente para hacer ver las limitaciones que existen en la perspectiva de los sectores populares. No por nada los subalternos pierden 9 de cada 10 partidas con el poder y tienen posición asimétrica, eso nadie la niega. Pero confundir la asimetría con la totalidad de la experiencia popular es un problema, porque se exagera la debilidad y entonces el mundo académico complementa las operaciones de la dominación. Queriendo ser bueno termina siendo horrible.

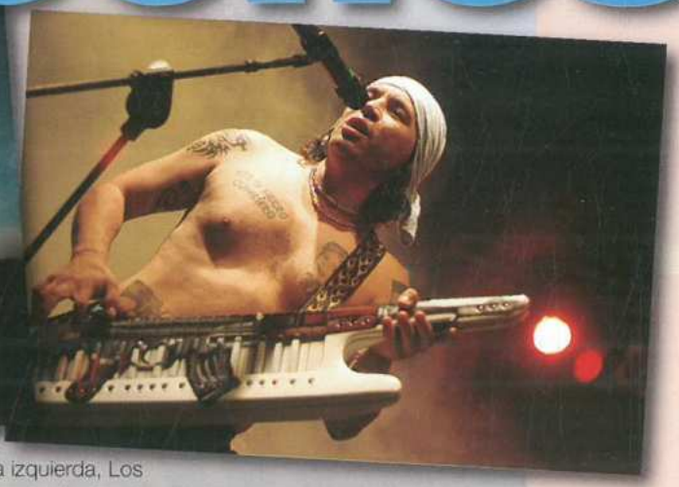
-En su investigación, ¿qué lugar ocupan las mujeres en las letras de cumbia?

-En principio, si yo leo las letras de forma independiente a cómo son escuchadas, eso no quiere decir nada. Es un juego fuera de contexto. Hay un mito en las Ciencias Sociales que uno puede analizar discursos y derivar del análisis sus efectos sociales. La única forma es ver los efectos que hace la gente con los discursos que recibe. Si no, son hipótesis en abstracto.Y ahí me encontré con que, en la recepción y en el uso de esas letras, hay mujeres que las interpretan como una falta de respeto y las reciben con incomodidad. Y otras mujeres las entienden en la lógica de un juego. Desde siempre, el baile ha sido un lugar de cortejo y la cumbia se convirtió en un espacio más, donde ellas están para intercambiarse con hombres y ellos para pelearse a ver quién se lleva a la mejor. No es que estuvo peor con la cumbia villera. También es cierto que la sexualidad se transformó en un tema en sí mismo. Es decir, está la conjugación de dos elementos: las asimetrías de género con la activación de la cuestión de la sexualidad como tema. Es un elemento novedoso e importante que impide aplicar de forma directa la cuestión de los análisis críticos de género y decir "estas letras son sólo machismo".

-Mencionó a la cumbia villera. ¿Dónde la inscribe?

-En el momento en que aparece en la década de 1990 es una mirada horrorizada desde los sectores populares sobre lo que está pasando producto de la escalada de los efectos del neo-

camaleones



Caminos cruzados. A la izquierda, Los Auténticos Decadentes, que desde el rock se acercó a la cumbia. En sentido inverso y complementario, el cantante de Damas Gratis, Pablo Lescano, grabó con figuras de rock.

liberalismo. Aparece una generación de desempleados que tiene entre 16 y 25 años, viene de vivir un desempleo bastante duradero de sus padres y también se ve sin perspectivas. Aparece esa mirada escandalizada sobre la vida en los barrios populares que en términos materiales es de un deterioro constante, con pérdida del empleo, sin consumo, sin educación y agudización de la violencia policial. La cumbia villera da cuenta de todo eso.

-Si en la década de 1990 la cumbia fue la expresión de una mirada espantada, hoy los sectores medios la toman para mixturarla con otros ritmos. ¿Qué opinión le merece esta tendencia?

-Cuando empecé a investigar el género, los jóvenes que ahora hacen cumbias la tomaban en broma. Ellos creyeron en Manu Chao y ahora en la cumbia como refugio político. Ninguna de las dos cosas: ni era la basura que decían ellos hace 20 años, ni es un movimiento revolucionario. A veces me vienen a preguntar por la cumbia villera como si fuera el zapatismo. La visión de la clase media politizada cambió.

-¿Por qué cambió?

-Una cosa que pasó es que los jóvenes de clase media, más allá de su politización, pasaron de escuchar la cumbia en un uso paródico e irónico -en el que ponían la cumbia al final de los casamientos- a valorar musicalmente el género. Lo hicieron por algo que no tiene que ver con un cambio de percepción política: empezaron a escuchar música de otra forma. Los chicos de 20 años no tienen idea de lo que es un disco compacto. Conforman su menú musical pluralmente, escuchan de todo, tiene que ver con la propia forma de acceder a la música. Mezclan la música, la reproducen alteradamente. Se liberaron de viejos patrones estéticos.

-¿Cómo jugó la expansión del baile?

-Sí, ahora se valora mucho más el baile. Si lo ponés en comparación con los años '70, era mal visto mientras que la música progresiva era buscada. Desde el 2000 el baile dejó de ser un problema, se anuló la incompatibilidad entre compromiso y baile, y se transformó en el uso privilegiado de la música. Se pasó de escuchar música por sus letras a bailar. En todo ese pasaje hay sonoridades más buscadas. Una de ellas es la cumbia. Pero además, hay un contexto de revalorización de la sonoridad latinoamericana y una zona de experimentación musical. Estos elementos inciden en esta apropiación y escucha de la cumbia de las clases medias.

-¿Hoy está presente la cumbia en sectores populares?

-Sí, pero de otra forma. Hay otras cumbias. Tenés fenómenos como Los Wachiturros, que no es cumbia, o Karina, que viene de la cumbia, pero que no se dice de la cumbia. Ella pone en escena una sensibilidad que articula los trazos de la cumbia con el pop. Es una especie de Britney Spears del conurbano mezclada con una forma de reclamar por los derechos de las mujeres que no es el que recomienda el manual sacrosanto del feminismo, pero que es efectivo.

-En los diálogos entre diferentes tradiciones, ¿cómo se articula la relación de la cumbia con el rock?

-La relación del rock con la cumbia no es de una hostilidad tan fuerte como hace 20 años. Eso no quiere decir que no haya competencia ni conflicto. Pero las cosas evolucionaron hacia una mayor apertura. Como hito está León Gieco, que siempre fue un legitimador de culturas subalternas, en 2001 cantando con Pibes Chorros o Leo García haciéndose cargo del legado de Gilda. En tiempos en que es difícil construir liderazgos musicales, Leo García es muy respetado en diferentes ambientes, por su obra y por su performance. El legitima la cumbia también.

Otro ejemplo: los músicos que empiezan a hacer experimentación musical, y tienen DJs que vienen de sectores subalternos, incorporan la cumbia con éxito en los repertorios de sectores de clase media de vanguardia.

-¿Y hoy observa otras músicas con miradas estigmatizantes?

-Miradas de este estilo sobre el gusto popular hubo, hay y habrá siempre. No sé si géneros, pero con la música de Ricardo Arjona la clase media tiene un conflicto. Porque la cumbia siempre es "tropicalizable", entonces el imaginario de los intelectuales cuando acceden a considerar bien la cumbia la exotizan. Les encanta imaginar que es el reino de la sensualidad y la transgresión, entonces empiezan a revestirla de modo positivo. En cambio, Arjona está tan cerca de lo que nos gusta que necesitamos construirlo como horrible para que no quede ninguna duda que no tiene nada que ver con nosotros. Es muy interesante ver cómo funcionan los prejuicios estéticos.

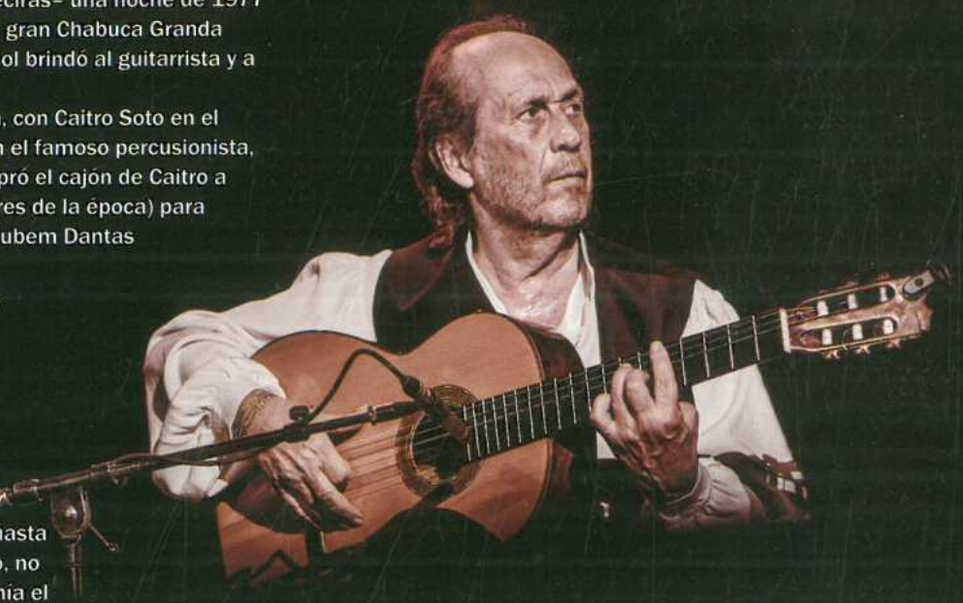
EL OTRO MUNDIAL

Un álbum ya editado y otro en pleno proceso de producción, con la presencia de grandes de la música popular brasileña como Caetano Veloso, Chico Buarque y Gilberto Gil –que participan conjuntamente en un disco por primera vez en 22 años–, son sólo dos de los hitos con los que este año se recuerda a Dorival Caymmi, compositor e intérprete bahiano de quien el 30 de abril se cumplen cien años de su nacimiento.
El llamado Año Caymmi arrancó en realidad a finales de 2013 con un show en el Teatro Municipal de Río de Janeiro que contó con la participación de sus hijos y herederos musicales: Nana, Dori y Danilo. El homenaje en vivo recorrerá buena parte de Brasil en el transcurso de este 2014 y el año próximo, con conciertos a gran escala previstos en Río, San Pablo y Salvador.
Las composiciones de Caymmi fueron la antesala para el nacimiento y desarrollo de la bossa nova en los primeros años 60, con Joao Gilberto y Tom Jobim como figuras salientes, quienes siempre reconocieron el aporte esencial del bahiano. El mar, el trabajo de los pescadores, los encantos de los paisajes, los manjares y las mujeres bahianas fueron objeto de su poética y deleite de muchas generaciones de brasileños que veneran su obra. Quedaron inmortalizados en canciones como **O qué é que a baiana tem, Maria Morena, Você já foi à Bahia, Acalanto, Maracangalha, Samba da minha terra, Doralice, Gabriela** y muchas más.

SANTIAGO FELIÚ YA ES DE ANTOLOGÍA

En las vísperas de los 52 años de su nacimiento y poco más de un mes después de su repentina muerte –ocurrida el 12 de febrero de 2014, por un infarto-, el trovador cubano Santiago Feliú fue homenajeado en la sede de Casa de las Américas en La Habana. Fue en ocasión de la presentación en sociedad del DVD **Santiago Feliú Antológico**, del realizador Lester Hamlet Veira Rodríguez, que incluye registros de los dos conciertos ofrecidos por el cantautor, en el contexto del festejo de sus 50 años, en el Teatro Nacional de la capital de Cuba. También contiene el documental **Descerebrándose** -una entrevista íntima con el creador de **Para Bárbara**- y los videoclips de las canciones **Marionetas de Cupido** e **Iceberg.**
En el mismo espacio en el que fue presentado el DVD se inauguró la muestra "De la reencarnación y otras

PACO DE LUCÍA Y SU DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA



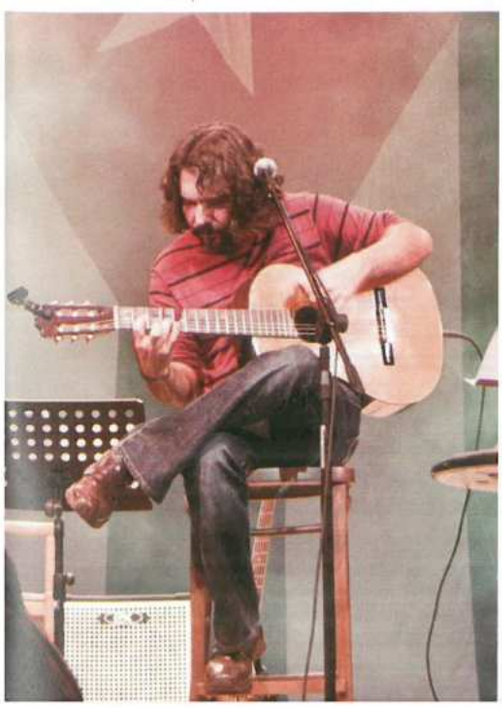
Más allá de las innumerables visitas, un hábito que se prolongó durante cuatro décadas, la relación amorosa con América latina que mantuvo Paco de Lucía –el extraordinario guitarrista y compositor andaluz que murió repentinamente el 25 de febrero en México, casualmente durante una gira por varios países de la región– tiene un hito: el descubrimiento del cajón peruano. El rudimentario instrumento le fue presentado a Paco –nacido Francisco Sánchez Gómez el 21 de diciembre de 1947 en Algeciras– una noche de 1977 en Lima, al cabo de una presentación de la gran Chabuca Granda durante una fiesta que el embajador español brindó al guitarrista y a los miembros de su sexteto.

Tras escuchar el clásico **La flor de la canela**, con Caitro Soto en el cajón, y luego de compartir una zapada con el famoso percusionista, Paco tuvo una revelación: sin dudarlo, compró el cajón de Caitro a cambio de 12.000 pesetas (unos 150 dólares de la época) para llevárselo a España, y designó al bahiano Rubem Dantas como primer cajonero de su banda.

En una entrevista con el diario **El Comercio**, de Lima, este mismo año y durante su última gira, Paco consideró que el descubrimiento del cajón "fue decisivo, no solo para mí sino para la música en general". Sobre la noche en cuestión, recordó que al escucharlo se dijo: "Este es el instrumento que necesita el flamenco". Y no los bongós y las congas que se usaban hasta entonces porque "aquello era más caribeño, no sonaba a flamenco. Advertí que el cajón tenía el sonido grave de la planta del pie de un bailaor y también el agudo de su tacón. Imaginé al músico gitano tocando su cajón sentadito, llevando el instrumento bajo el brazo a cualquier fiesta. ¡Incluso lo podía usar de mesita en cualquier rincón de la casa! Era perfecto. Sé que hay mucha gente en el Perú que dice que los flamencos nos hemos robado el cajón, pero no es así. Yo siempre, a mucha honra, hablo del cajón del Perú. Estaré siempre agradecido por aquel viaje y aquella noche puntual en la que pude descubrir ese instrumento que ya no solo tocan los flamencos. Ahora cualquier grupo de rock, pop o de la música que sea tiene un cajonero".

Pero el uso del cajón no se circunscribe al ámbito de la música profesional. Contó el guitarrista en aquel reportaje que "ya no hay casa flamenca en España donde no haya dos cajones. Como si llevase siglos en el flamenco. ¡La gente se volvió loca cuando volví de aquella gira! Toqué en Madrid en un parque muy grande lleno de gitanos. Era de día y podía verlos con sus hijos. Todos esos gitanitos de cinco años ahora son los cajoneros profesionales que enseñaron a los que vinieron detrás. Es algo imparable, lo hemos hecho nuestro".

OSCAR FINKELSTEIN

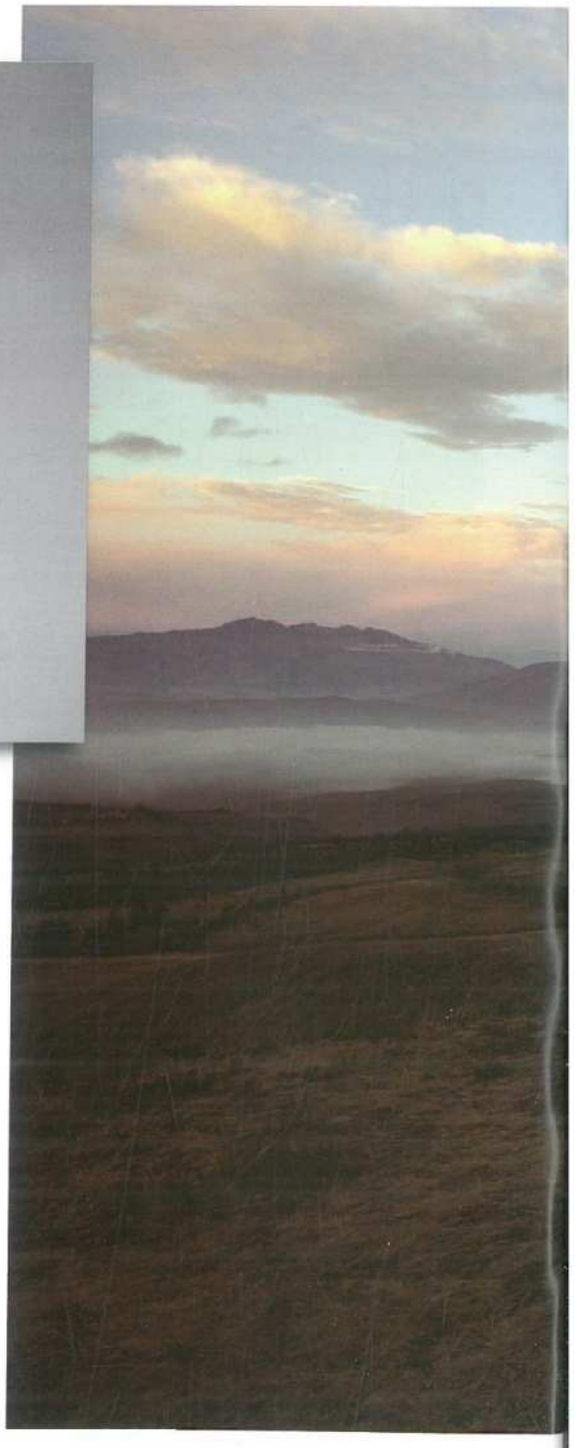


fotografías del amor", con imágenes tomadas por el propio trovador. Hermano menor del también cantautor Vicente Feliú, alumno de Silvio Rodríguez e integrante de la Nueva Trova cubana, Santiago –que vivió durante varios años en Buenos Aires- grabó su décimo y último disco, **Ay, la vida**, en 2010.

Feliú fue una rara avis dentro de la Nueva Trova, en parte por pertenecer a una generación posterior a la de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, es decir, una camada nacida con la Revolución ya en marcha. Una generación que es también la de Frank Delgado y la de Carlos Varela y que, sin sacar los pies del plato socialista, supieron ver algunos inconvenientes en la gestión del proceso revolucionario y resultaron levemente críticos del sistema. La *rareza* la completaba tocando como zurdo que era con las cuerdas colocadas para un guitarrista diestro. Su delicada poesía y su humor ácido terminaban de redondear el perfil de un artista entrañable.

Contacto

Esperamos sus aportes en
revista.marimba@cultura.gov.ar
www.facebook.com/revistamarimba



Tierra Santa

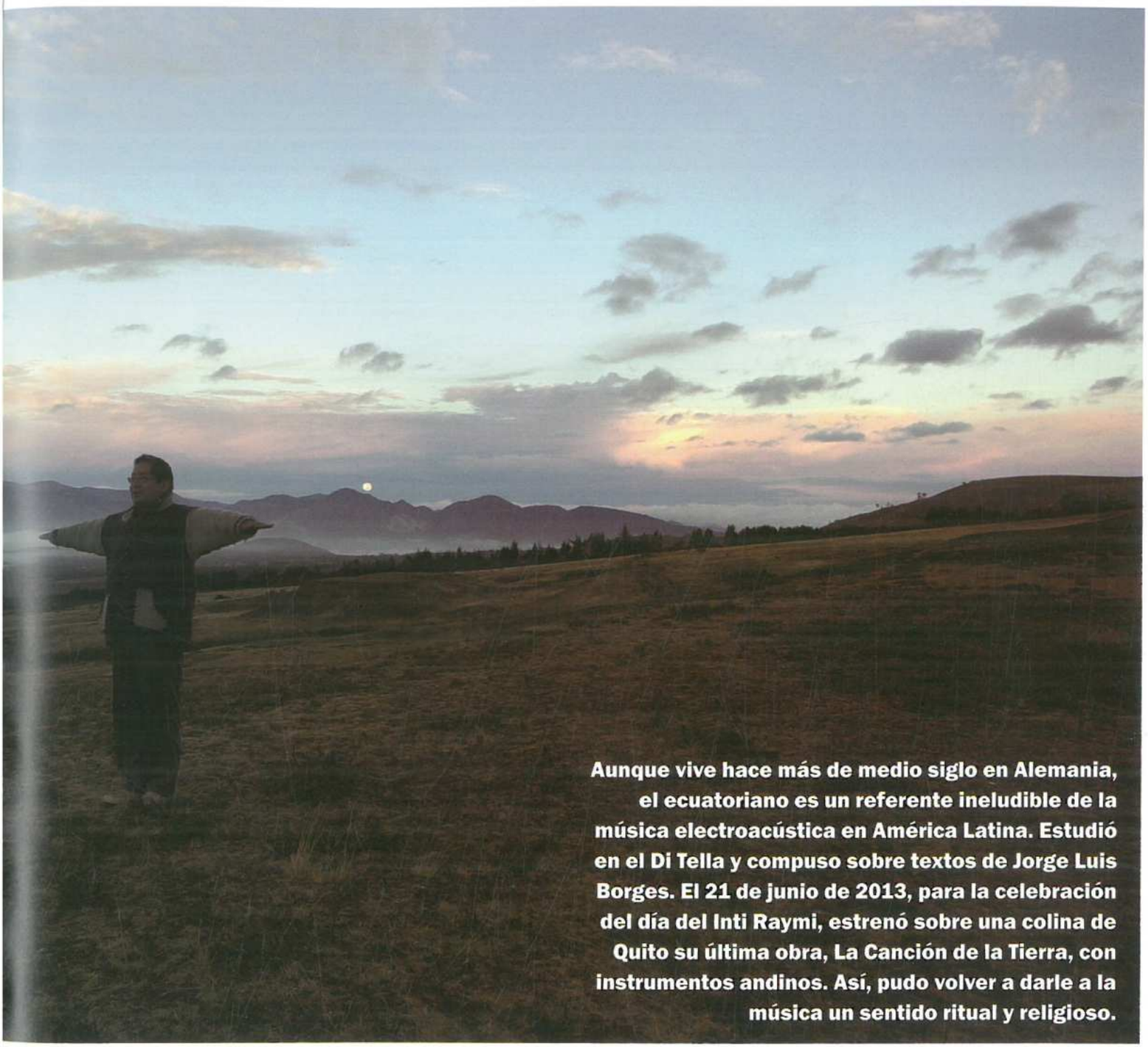
Por Mauro Apicella

Quien tenga curiosidad por conocer el mundo sonoro de Mesías Maiguashca deberá comenzar por su nombre y su apellido. Pronunciarlos lentamente para tomar conciencia de lo que representa cada término y de ese sincretismo que provocan cuando están juntos. Esa unión de tradición judeocristiana (Mesías), esa voz fuerte y profunda de la América indígena (Maiguashca). Lo que aparece en segundo lugar es el camino recorrido por este referente latinoamericano de la música electroacústica.

Nacido en 1938, en Quito, Ecuador, recibió su formación musical inicial en su país y luego viajó a Buenos Aires para ser parte de esa generación de ávidos estudiantes del legendario Instituto Di Tella. Regresó a su patria por poco tiempo, ya que enseguida buscó nuevos horizontes en Europa, donde encontró a músicos como Karl Stockhausen, con los que trabajó.

Además, allí pudo ser maestro de sí mismo al lanzarse a la exploración y la vanguardia electroacústica que desarrolló durante varias décadas en Alemania y que, probablemente, lo haya llevado por geografías sonoras a ese sincretismo al que refiere el comienzo de estas líneas.

"Para decirle la verdad, no creo en el libre albedrío. No fue mi intención ni nacer en el Ecuador, ni que me pusieran el nombre Mesías. Pero parece que (por razones que ignoro), mis padres querían llamarme Marden Decroly. Me salvó el haber nacido un 24 de di-



Aunque vive hace más de medio siglo en Alemania, el ecuatoriano es un referente ineludible de la música electroacústica en América Latina. Estudió en el Di Tella y compuso sobre textos de Jorge Luis Borges. El 21 de junio de 2013, para la celebración del día del Inti Raymi, estrenó sobre una colina de Quito su última obra, La Canción de la Tierra, con instrumentos andinos. Así, pudo volver a darle a la música un sentido ritual y religioso.

ciembre, la alternativa fue más sencilla: Jesús o Mesías. Los grandes marcos vitales que han determinado mi vida tampoco los he decidido yo: hablo de los marcos geográficos, sociales y económicos. Han sido los teatros en que he debido actuar".

-¿Cuáles fueron las motivaciones que lo llevaron a tomar otros rumbos, fuera de su país?

-Nací en un hogar pobre, descendiente de indígenas, en un país conformado por una sociedad para mi inaceptable: profundamente racista y con desniveles sociales abismales. La única perspectiva que percibí, como joven ecuatoriano, fue la de emigrar. Además mi deseo temprano de dedicarme profesionalmente, como compositor, a la música, me confirmó en esa decisión.

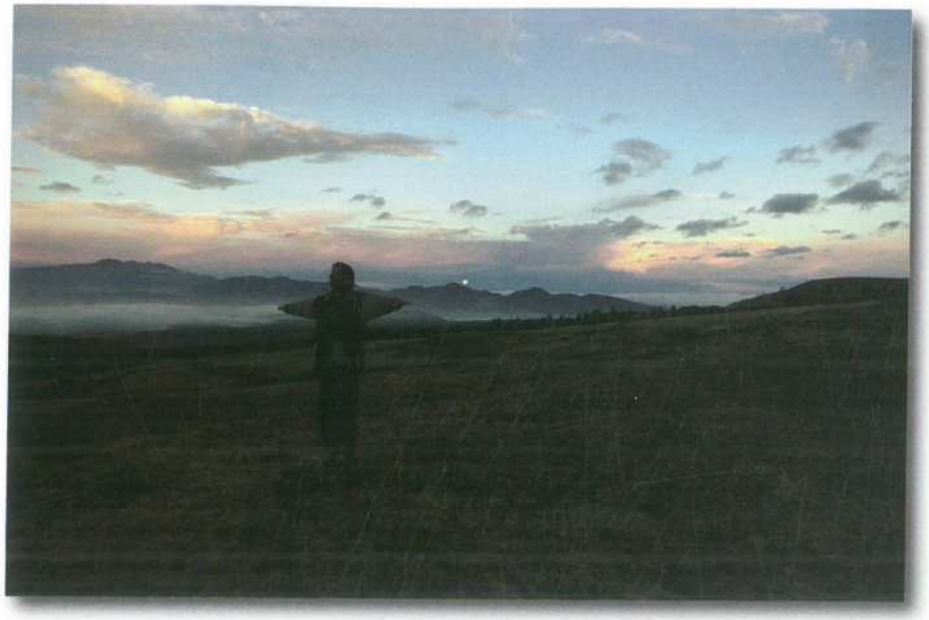
-¿Cuándo nace su obsesión, si podemos llamarla así, por el sonido?

-La música fue desde muy temprano mi paraíso artificial, mi manera de comprender el

"La música fue desde muy temprano mi paraíso artificial, mi manera de comprender el mundo. A través del trabajo con música electrónica y concreta empecé a descubrir y amar su piedra filosofal: el sonido".

Tierra Santa

"Nací en un hogar pobre, descendiente de indígenas, en un país conformado por una sociedad profundamente racista y con desniveles sociales abismales. La única perspectiva que percibí, como joven ecuatoriano, fue la de emigrar. Mi deseo temprano de dedicarme a la música me confirmó esa decisión".



Secuencia de la performance Reloj de Sol, en Cochasquí, en las afueras de Quito. En una de esas colinas, Maiguashca estrenó La Canción de la Tierra, en junio pasado, durante la fiesta indígena del solsticio de verano.

Mestizo y universal

Mesías Maiguashca nació el día de Nochebuena de 1938 en Quito, Ecuador. Su formación inicial fue en su país. Luego viajó a la Argentina para estudiar en el CLAEM y más tarde se afincó en Alemania, desde donde desarrolló toda su carrera. Especialista en electroacústica, tiene una vasta trayectoria como investigador y docente en Europa y América. Trabajó en proyectos de músicos como Karl Stockhausen, pero su labor como compositor, desde sus primeras composiciones de los años 60 hasta las de este siglo, son su prioridad.

Las obras con las que se siente mejor representado son **El boletín y elegía de las mitas** (se refiere a la conquista y la colonia y está basada en el impresionante texto de César Dávila Andrade) y **La Canción de la Tierra** (una especie de ritual en torno al Inti Raymi). Quien las escuche o las vea entenderá esa relación que convive en la creación de Maiguashca entre lo ancestral americano, lo mestizo y, finalmente, lo universal.

Poco antes del estreno de **El boletín...** escribió: "Desde algún tiempo el episodio de la conquista y la colonia me ha preocupado bajo la profunda impresión del Holocausto de la Segunda Guerra Mundial (vivo en Alemania). El arte es un medio probado para confrontarse con momentos traumáticos. A nivel individual y posiblemente, también, a nivel colectivo".

mundo. A través del trabajo con música electrónica y concreta empecé a descubrir y amar su piedra filosofal: el sonido.

-Lleva varias décadas instalado en Freiburg, Alemania. ¿Qué tiene de especial ese lugar?

-Fui profesor de música electrónica en la Hochschule de Freiburg por una veintena de años. Tengo mi hogar ahí. Mis hijos y nietos viven en la región. Es una región hermosa, llena de montañas y lagos. Puedo vivir haciendo música.

-¿Qué le dejó su experiencia en el Di Tella?

-Primero, un sentido de comunidad. El estar entre colegas compositores latinoamericanos me dio un sentido de pertenencia, de destino generacional. Segundo, Buenos Aires fue mi primer contacto con Europa (lo digo sin ironía), en donde acabaría viviendo luego por cerca de cincuenta años. Tercero, pude confirmar la necesidad de un comportamiento frente al problema de componer música. Confirmé que mi manera de aprender era la de un autodidacta y mi método de trabajo eminentemente empírico: hacer, reflexionar, hacer, reflexionar y así sucesivamente.

-¿Qué opinión le merecen hoy las obras que escribió hace 30 o 40 años?

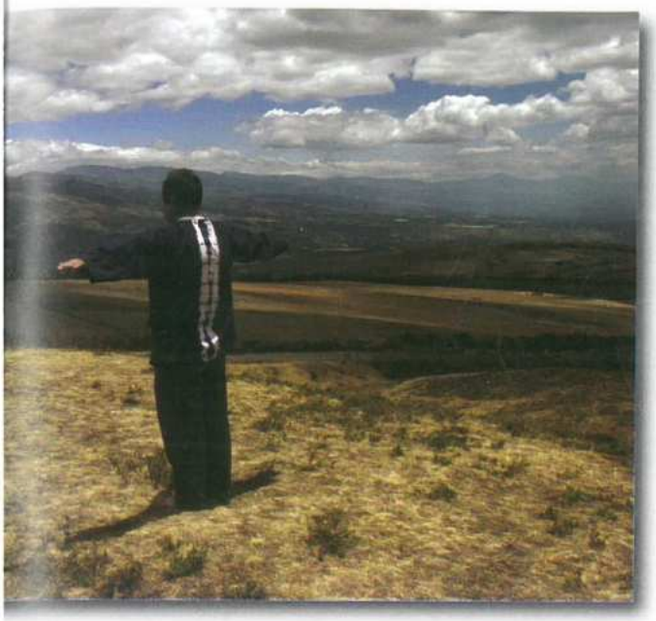
-En 1963 decidí que mi Opus 1 sería el Primer Cuarteto de Cuerdas que compuse en Buenos Aires. Ahora, a mis 75 años, he tenido que comenzar una cuenta retroactiva, pues no he querido que queden hijos ilegítimos. Ya voy por el Opus -4.

-¿Qué lo llevó a Borges y cómo decidió escribir la miniópera *Los enemigos*/*La Celda*?

-He sido muy indisciplinado como lector. Dos de los escritores del siglo 20 que me han apasionado son Henry Miller y Jorge Luis Borges; dos extremos, en estilo y en contenido. No he podido musicalizar ningún texto de Miller. Pero lo he hecho con varios de Borges. **La Noche Cíclica** (2001), **Deutsches-Requiem** (1997-98) que recuenta la última noche de un criminal nazi condenado a morir al día siguiente **("cuando el reloj de la prisión dé las nueve")**; y **El milagro secreto**, que recuenta la última noche de un escritor judío condenado por los nazis a morir al día siguiente **("a las nueve a.m.")**. A partir de este relato realicé la miniópera **Los Enemigos**, en 1995, con libreto en alemán, estrenada en 1997. Para acercarla a públicos de habla española hice la versión de **La Celda**. Esta versión, por cierto, fue realizada en Buenos Aires en septiembre de 2012 en el ciclo de Ópera Contemporánea.

-Su trabajo, a través de las décadas, apuntó hacia varias direcciones y se valió de distintos elementos...

- Siempre me molestó que no existiera en música un género específico como el autorretrato, como la autobiografía. Tomando técnicas de la música concreta como base realicé varias composiciones de tipo "autobiográfico": **Ayayayayay, Oeldorf 8**. Además, el tema de la ciencia ficción siempre me sugirió ideas musicales, por ejemplo en **Nemos Orgel** para órgano y cinta magnética, basado en el texto de Julio Verne o en las **Videomemorias** basadas en la novela **Solaris,** de Stanislaw Lem. El deducir sonidos de meta-estructuras dieron lugar a las composiciones **Intensidad y altura**, que proyecta la proporción 4:5:6:7 a 20 octavas, o a **Monodías** e **Interludios** que deduce todas sus alturas de algoritmos de la modulación de frecuencia, FM. Me he inspirado frecuentemente en fenómenos de la acústica. El ciclo de **Geografías Sonoras** (Ton-Geographie I, II, III y



IV) utiliza salas grandes y muy resonantes, como instrumentos, por así decir. Los sonidos de **Objetos Sonoros de metal** me han llevado al ciclo de 6 obras **Reading Castaneda**. Y los de madera a las obras **Holz-Arbeitet I y II** y además a varias instalaciones sonoras.

-¿Puede describir su más reciente estreno, *La Canción de la Tierra*?

-**La Canción de la Tierra** de Mahler me sugirió la creación de una **Canción de la Tierra** andina con un contenido radicalmente diferente. Su estreno se realizó el 21 de junio de 2013, día del Inti Raymi, fiesta indígena del solsticio de verano, de cinco a seis de la mañana para saludar la salida del Sol. El estreno se realizó en un espacio espectacular que corona una colina de Quito, con un panorama de 360 grados de visibilidad. Conjugué en ella una orquesta de instrumentos andinos (OIA), una orquesta de vientos que evoca la banda de pueblo andina, dos grupos de mis objetos sonoros de madera y de metal, un coro femenino y un coro masculino.

En la mitad del espacio monté un enorme objeto de madera en resortes, un objeto cuasitotémico, El Ser, construido por mi hijo Gabriel, el cual "canta" y "se mueve" al ser "tocado". La obra se ejecutó acompañando al amanecer y anunciando a las seis con su luminosidad la salida del Sol. Desde que tengo uso de recuerdo en los 21 de junio no apareció nunca una sola nube en el horizonte, y tampoco el año pasado. Fue una experiencia hermosa el poder volver a dar a la música un contenido ritual y digámoslo abiertamente, religioso.

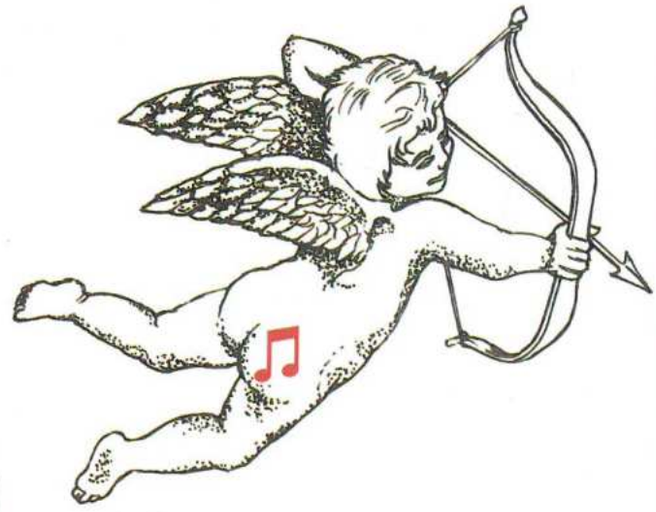
-¿Hay algo de la escena musical contemporánea o electroacústica, específicamente, que le interese o le sorprenda?

-Uno de los aspectos más interesantes de los desarrollos en el ámbito de la creación musical es su pluralidad. Nuevos géneros, métodos, instrumentos, circuitos electrónicos, tipos de instalación, etc. surgen en el panorama de la práctica actual. Personalmente siento una especie de vértigo, la necesidad de afirmar criterios, puntos de vista. Me interesan particularmente los desarrollos en Latinoamérica. Siempre creí que la madurez de su música se daría cuando el joven artista ya no tenga necesidad de salir de su contexto geográfico-histórico para estudiar. Entiendo que esto comienza a ser una realidad, pues las instituciones educacionales latinoamericanas empiezan a ser autosuficientes. Hay además proyectos substanciales. El proyecto de Cergio Prudencio en Bolivia, por ejemplo, es un proyecto visionario. ¿Surgirán planteamientos similares en otros ambientes culturales latinoamericanos? ¿Empezamos a entrar en la madurez?

"Siempre creí que la madurez de la música de Latinoamérica se daría cuando el joven artista ya no tenga necesidad de salir de su contexto geográfico-histórico para estudiar. Entiendo que esto comienza a ser una realidad, pues las instituciones educacionales latinoamericanas empiezan a ser autosuficientes. Hay además proyectos substanciales. El proyecto de Cergio Prudencio en Bolivia, por ejemplo, es un proyecto visionario".

En la colina de la vida

Aunque vive en Freiburg, Alemania, mantiene el contacto con América latina; especialmente con su país, Ecuador. El 21 de junio de 2013 estrenó en una colina de Quito su más reciente producción, **La Canción de la Tierra**. En septiembre del año anterior se realizó en Buenos Aires una versión de **La Celda**, mini ópera inspirada en un texto de Borges que Maiguashca escribió en 1995 y estrenó dos años después. Dice Juan Ortiz de Zárate, coordinador del Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea de la Secretaría de Cultura de la Nación: "En este ciclo no nos interesa tanto lo autóctono o paisajístico sino la promoción de la producción verdaderamente renovadora contemporánea. En ese sentido, Maiguashca es un gran compositor y uno de los casos más interesantes por su visión latinoamericana del mundo, pero proyectada a una estética universal. Es una combinación perfecta de lo que estábamos buscando para el ciclo y que no siempre se encuentra. El llegó a Buenos Aires cuando se celebró el 50 aniversario del CLAEM del Di Tella. Al ver todo el movimiento cultural de Argentina nos dejó un DVD de esta ópera, que hicimos en versión completa en 2012. Lo invitamos, vino, supervisó toda la puesta y quedó muy encantado."



Un enigma de tres minutos

por Guillermo Saavedra

Ni letra, ni música: la canción es una construcción misteriosa. El poeta y editor Guillermo Saavedra se sumerge en las complejidades de este viaje musical al que la letra confiere un color a veces decisivo, pero no siempre imprescindible.

Ne me quitte pas... Ne me quitte pas.. Ne me quitte pas Ne me quitte pas

QUE CULPA TIENE EL TOMATE..?

Se sabe: en determinadas circunstancias, el hombre abandona el habla y eleva su voz en dirección de la plegaria, de la invocación o de la empatía con algo que en el mundo parece consonante con su propio ánimo. Al producto de esa actitud, desde tiempos inmemoriales, se lo llama canción. Y, a pesar de todo lo investigado, reflexionado y escrito sobre ella, sigue siendo un delicioso y quizá irreductible misterio.

Dos alas obvias tiene este pájaro para emprender su vuelo: la música y la letra. Y, aunque esta última suele ser determinante de la reberveración estética y emocional que la canción suscita en quienes la entonan y, más aún, en quienes la escuchan, creo –y lo digo, modestamente, desde el punto de vista de un poeta– que suele sobrevalorársela.

Sin dudas, la producción letrística de creadores como Enrique Cadícamo y Homero Manzi, Chico Buarque y Cartola, Atahualpa Yupanqui y Manuel Castilla, Agustín Lara y Álvaro Carrillo, Simón Díaz y Chabuca Granda, Jacques Brel y Georges Brassens, Javier Martínez y Luis Alberto Spinetta, Peter Hammill y Bob Dylan, Oscar Hammerstein II y Cole Porter, por citar sólo algunos exponentes de los más diversos géneros, excede, a veces largamente, los límites de la canción para ubicarse por propio derecho en lo que, desde la perspectiva de la cultura letrada, se considera escritura poética. Y, en ese sentido, la posibilidad de analizar ese rico acervo con las herramientas de la crítica textual resulta hasta cierto punto razonable.

Sin embargo, enfocar toda la atención en la palabra que la canción encarna, en el trabajo de grandes autores o en el de los miles de humildes y a veces anónimos letristas que abonaron con empeño artesanal las diferentes posibilidades de lo cantable, supone una violencia: disecar el organismo vivo y complejo que es la canción y abstraerse del universo estético, social y emotivo en el que ésta transcurre para satisfacer una demanda de sentido que, evidentemente, las letras están en condiciones de suscitar pero a cuya tentación no debería cederse tan fácilmente.

Me gustaría exponer aquí algunos problemas que se plantean al intentar una aproximación a la letrística de la canción como textualidad autónoma. Son cuestiones que ponen de manifiesto, por un lado, las características específicas de este tipo de escritura, que la hacen diferente de la escritura poética propiamente dicha; y, por el otro, ciertos rasgos que son propios de lo que podríamos llamar la ecología de la canción.

En la canción, la palabra cumple un papel complementario, cuando no subsidiario, de la música. Más aún, suele ser esta última la que gobierna el pulso y confiere la temperatura emocional del acto comunicativo implicado en el canto.

La letra de una canción no es la palabra soberana que, como en la orgullosa y célebre

esta canción es más que una canción...

Odiame,
por favor,
yo te lo pido

Odiame
sin medida
ni clemencia...

Un enigma de tres minutos

En medio de la letra de It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing) de Duke Ellington, Ella Fitzgerald comienza a hacer scat. La canción no deja en absoluto de ser tal; por el contrario, ese tarareo virtuoso imbuido de un ritmo vertiginoso y sin contenido semántico aparente es una puesta en acto prodigiosamente elocuente del significado del título de la canción: "No significa nada (si no tiene ritmo)".

respuesta del poeta Stéphane Mallarmé a Claude Debussy, puede jactarse de contener su propia música hecha de ritmo, métrica, rima y texturas fonéticas volviendo innecesaria o superflua la labor del compositor. Es una palabra instrumental, en muchos casos escrita a posteriori de la música con la que cohabitará en matrimonio, sometida en consecuencia a su rumbo, a sus humores y a sus intenciones, y con un carácter más o menos protagónico según los énfasis, modulaciones y tensiones que le proponga la partitura.

La canción, en su factura más habitual, no es la musicalización de un poema que se vale como tal por sí mismo sino la puesta en acto de una intuición o prefiguración sonora que se vertebra a partir de una serie de decisiones melódicas, armónicas y rítmicas a las cuales una letra se adecua y da su auxilio expresivo, su avatar anecdótico, su condimento narrativo.

Por otra parte, la canción es un motor o, si se prefiere, un vehículo emocional al que se suben sus intérpretes y sus oyentes para recorrer un trayecto que difícilmente podría hacerse a pie. Y la capacidad locomotriz de la música –y de la voz cantante que a ella se subordina, con total independencia del contenido de lo que canta– alcanza por sí sola para ponerse en marcha, como lo habrá experimentado cualquiera que, en los años '60, haya disfrutado por primera vez en estas tierras de las canciones de Los Beatles sin tener la menor idea de lo que decían sus letras. La experiencia del viaje tal vez no haya sido en ese caso tan completa como para quienes lo hacían con plena conciencia del contenido semántico de esas canciones, pero sin duda era intensa, y pocos echaban de menos aquel significado fantasmal que se escapaba o apenas se intuía, gracias a las pocas clases de inglés tomadas en alguna academia de barrio.

Para decirlo con otro ejemplo: cuando, en medio de la letra de **It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)** de Duke Ellington, Ella Fitzgerald comienza a hacer *scat*, la canción no deja en absoluto de ser tal; por el contrario, ese tarareo virtuoso imbuido de un ritmo vertiginoso y sin contenido semántico aparente es una puesta en acto prodigiosamente elocuente del significado del título de la canción: **No significa nada (si no tiene ritmo)**. Si, en cambio, Fitzgerald dejara de cantar para simplemente decir la letra de la canción, ésta se interrumpiría bruscamente como tal para convertirse en un conjunto de palabras secas y sin vida.

En este sentido, la canción es un viaje musical al que la letra confiere un color, a veces decisivo pero no siempre imprescindible. Recuérdese, a propósito de esto, la recurrida respuesta de uno de los más grandes y refinados cantores de tango, Raúl Berón, a un admirador que, luego de felicitarlo por la calidad de sus interpretaciones, se atrevió a cuestionarle que, no obstante, muchas veces no se le entendía muy bien qué decía: "Mi amigo", habría dicho Berón, "si quiere saber qué dicen las letras, cómprese **El alma que canta**". Berón tenía plena conciencia de estar cantando para comunicar una emoción que trascendía el mensaje de la letra y que, en todo caso, sólo en la modulación de la voz entregada al fraseo de la canción las palabras de esa letra alcanzan su verdadero sentido.

El efecto catártico, liberador, del canto (tanto para quien canta como para quien escucha) no puede ser comparado con la experiencia de la recitación (o la lectura) de la letra de la canción. Como dice el poeta W. H. Auden, se canta cuando la emoción es tal que la palabra hablada ya no es suficiente para expresarla.

Si hoy podemos aproximarnos al significado de una letra como la del tango **Sur**, ello se debe, en gran medida, a que conservamos en nuestra memoria la experiencia de la escucha de, al menos, una de las numerosas versiones cantadas de ese tango incomparable.

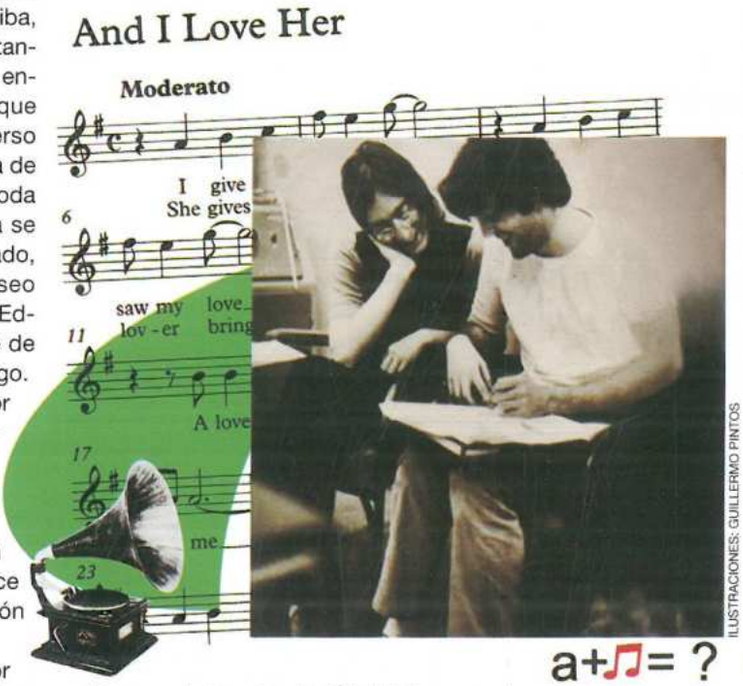
Contrario sensu, inténtese la experiencia de leer y entender cabalmente la letra de una canción de la cual no se tenga la referencia personal de una versión cantada: incluso en el caso de las grandes letras, aquellas de los autores mencionados unas líneas más arriba, se tiene la sensación de algo ausente, faltante, mutilado. Y hasta es posible percibir entonces ciertos ripios, incluso en letras que consideramos altamente poéticas: el verso *"nuestra marcha sin querellas"*, de la letra de **Sur**, por ejemplo, aparece entonces en toda su infelicidad literaria, como si el poeta se hubiera transformado de pronto en abogado, al carecer del sostén musical y del fraseo conmovido y conmovedor de la voz de Edmundo Rivero, para citar al responsable de una de las mejores versiones de este tango.

Y es que, además de la mayor o menor subordinación o adecuación a una música, que le impondrá su modo de existencia al ofrecerle una posibilidad de articulación más o menos clara y fluida, la letra es objeto de otro proceso de reelaboración que altera considerablemente su alcance significativo y emocional: la interpretación del cantor.

Este último aspecto puede parecer, por demasiado obvio, indigno de mención. Pero es necesario detenerse un momento en él porque es precisamente en la interpretación donde la canción, como todo arte performativo, se cumple verdaderamente, alcanza su genuina dimensión expresiva y significante y se vuelve, sólo entonces, completamente *real*.

Así como la partitura musical de una canción no deja de ser una mera hoja de ruta para lo que luego harán los músicos, la transcripción de su letra es el esqueleto conceptual de esa entidad, la canción, que sólo adquirirá todo su espesor y toda su profundidad al *actualizarse* en el presente único e irrepetible de su interpretación a través de la voz, temblorosa o segura, enfática o susurrante, distanciadamente irónica o sinceramente conmovida, del intérprete de turno.

Para citar un ejemplo, el gran standard de jazz **The Touch of Your Lips**, de Ray Noble es, en la previsiblemente operística versión de Tony Bennett (acompañado en piano nada menos que por Bill Evans), la regocijada expresión de un enamorado que revive una y otra vez el roce de los labios de la mujer amada sobre su propia piel; en la versión heroínicamente heroica de Chet Baker, es algo que parece estar más allá del éxtasis o, en todo caso, el arduo viaje de regreso desde lo sublime.



ILUSTRACIONES: GUILLERMO PINTOS

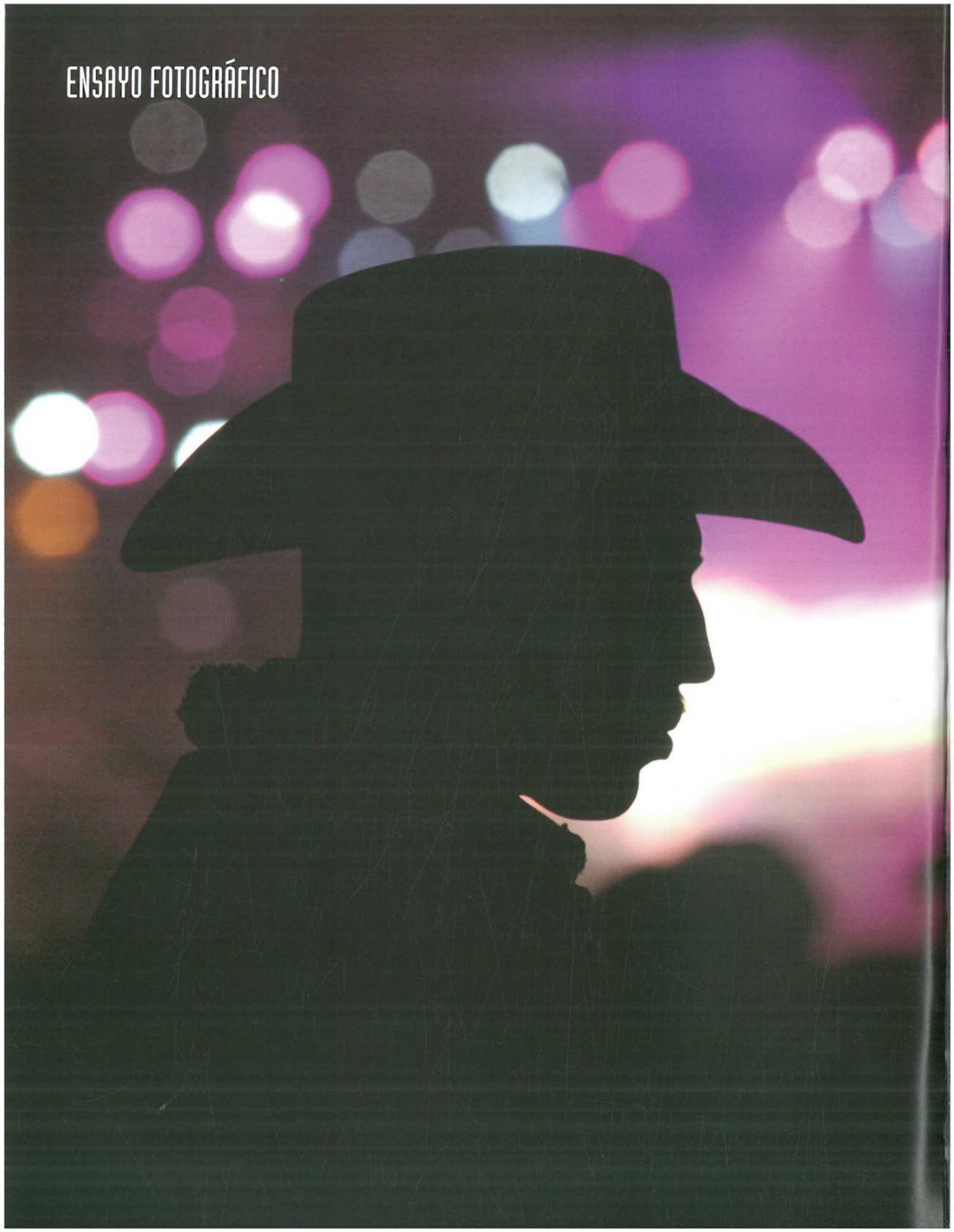
a+♫= ?

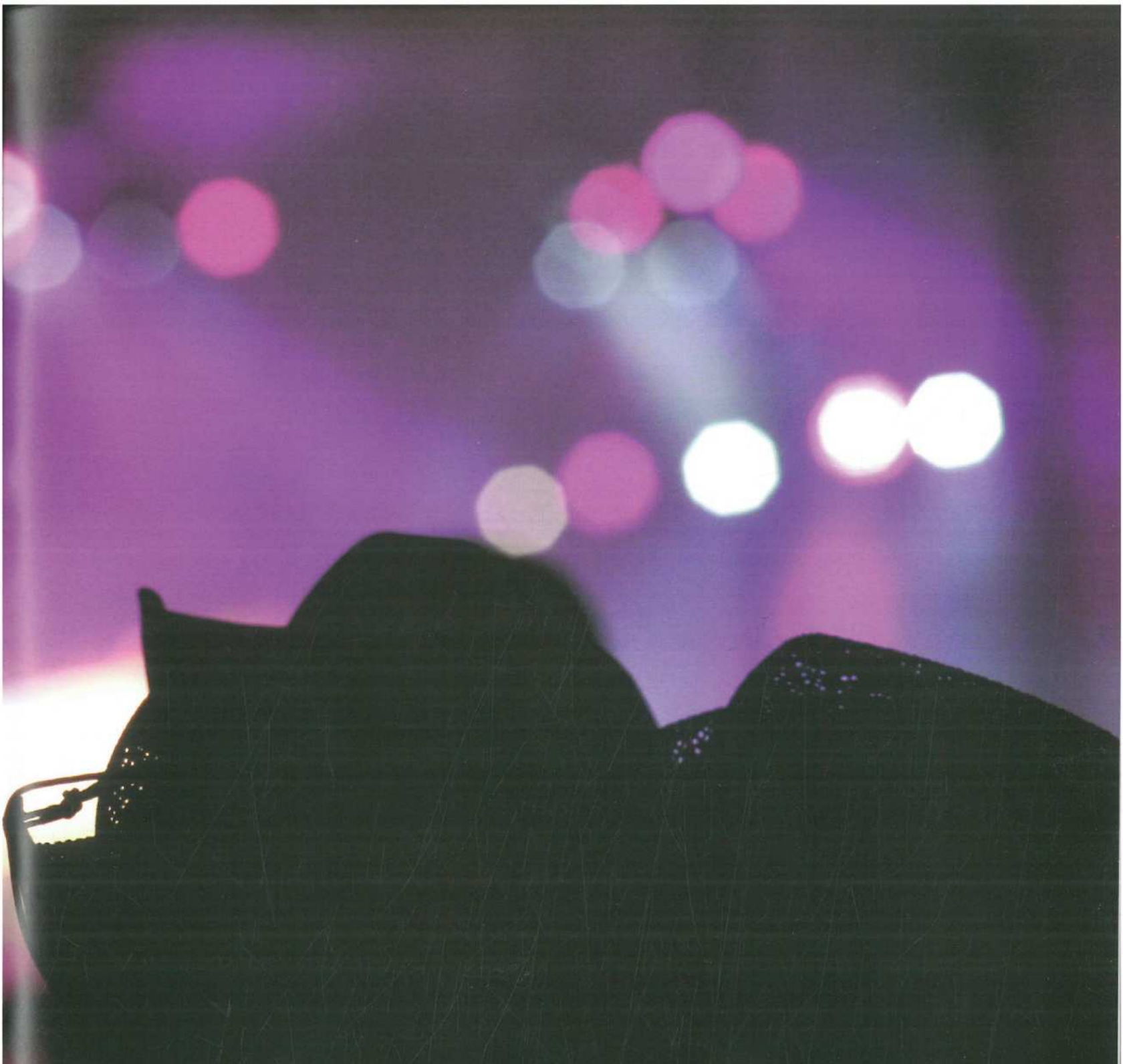
En la canción, la palabra corporiza una emoción confiriéndole a ésta su componente anecdótico, las coordenadas por así decirlo biográficas que sitúan a la primera persona encarnada por el cantor en las circunstancias que justifican que esa voz haya dejado de hablar para encaramarse con cautela a la delgada cuerda floja donde la expresión intenta desplegar su equilibrio y, en el mejor de los casos, el vuelo.

Pero lo que verdaderamente hará posible ese ejercicio de precaria y lujosa estabilidad es la vara de una línea musical adecuada al peso y la densidad de las palabras. Ajustada a ellas como un traje, como una cópula. Y empuñada por una voz cantante que deberá aprender a llevarla como un destino.

Raúl Berón, uno de los más grandes y refinados cantores de tango, le respondió a un admirador que se atrevió a cuestionarle que muchas veces no se le entendía muy bien qué decía: "Mi amigo", habría dicho Berón, "si quiere saber qué dicen las letras, cómprese El alma que canta". Berón tenía plena conciencia de estar cantando para comunicar una emoción que trascendía el mensaje de la letra y que, en todo caso, sólo en la modulación de la voz entregada al fraseo de la canción las palabras de esa letra alcanzan su verdadero sentido.

ENSAYO FOTOGRÁFICO





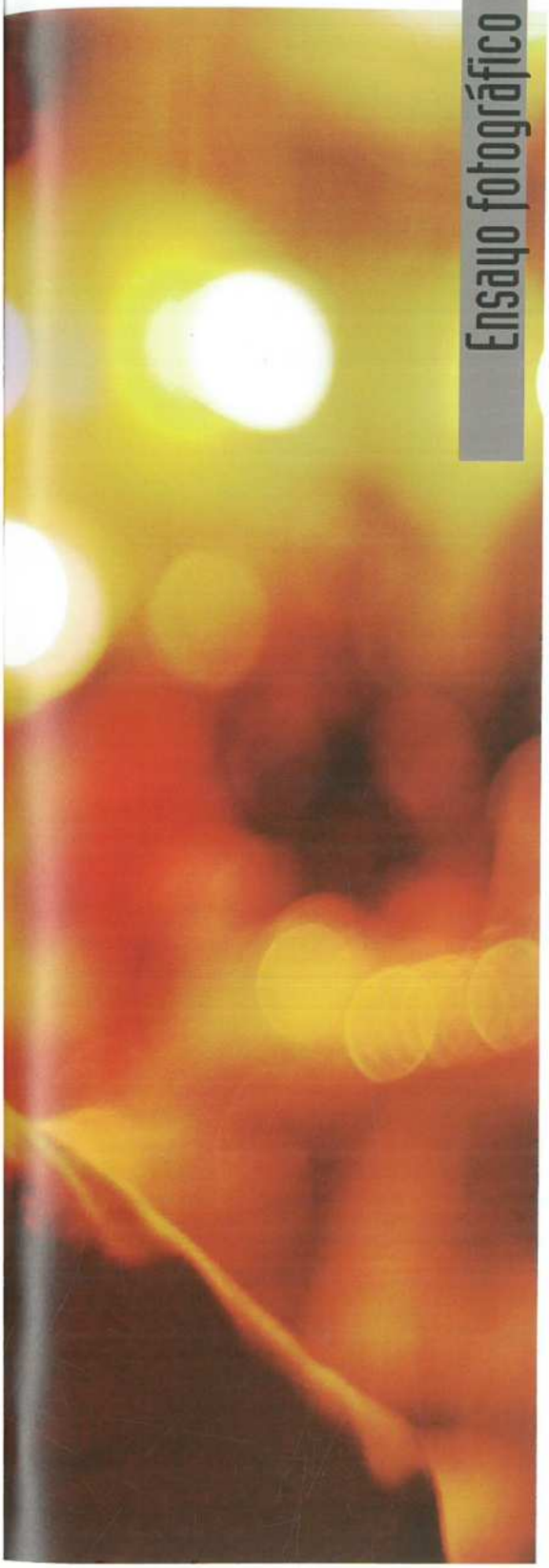
Canta y no llores

Fotos de Eunice Adorno

En la caliente frontera norte o en el margen de las grandes ciudades, las músicas más populares de México dan cuenta de la vida al límite. La lente de Eunice Adorno captura en estas páginas las mismas historias que desde siempre cuenta el corrido: del amor, de la muerte, la esperanza o la migración en busca de otra vida.

En oposición a los sonidos del pop más globalizado y presentable, la amplia gama de ritmos y estilos que conviven en el tándem conformado por las llamadas música norteña y música grupera movilizan multitudes en los estados del noreste del país, así como en los suburbios de México DF, Guadalajara, Monterrey, Puebla o Toluca y recrean bajo distintos formatos de modernidad urbana estilos más antiguos como ranchera, huapango, polca, chotis o el corrido, género primordial a la hora de relatar historias. Promovidos por una enorme industria discográfica con base en el eje Monterrey-Los Angeles, los mega bailes o conciertos convocan a decenas de miles, en una apasionada afirmación de identidad que porta como estandartes el sombrero, las botas o la insignia del artista favorito y cada semana enciende en medio de la noche su ardiente celebración del México profundo.

Eunice Adorno nació en México DF, en 1982. Recibió numerosos premios en su país y el extranjero, entre ellos el Premio Nacional de Cultura Fernando Benítez (2010), por su serie Las mujeres flores, que al año siguiente fue publicada en España por Editorial La Fábrica. Su trabajo documental fotográfico apareció en diversas publicaciones nacionales e internacionales, como la revista New Yorker, British Journal Fotografía, Light Box Time, Fish eye (Ojo de pez) , GUP, Vice, Yo Dona, Gatopardo, National Geographic Travel y Mariclare. Ha mostrado su trabajo en Alemania, España, Praga, Río de Janeiro, Los Ángeles y Nueva York. Además de exposiciones individuales en México, Europa y Estados Unidos participó de importantes muestras colectivas, entre ellas Peso y levedad, fotografía latinoamericana entre el humanismo y la violencia, en el Instituto Cervantes de Madrid (2010) y la Bienal de Fotografía en México, en el Centro Nacional de Artes (2013).



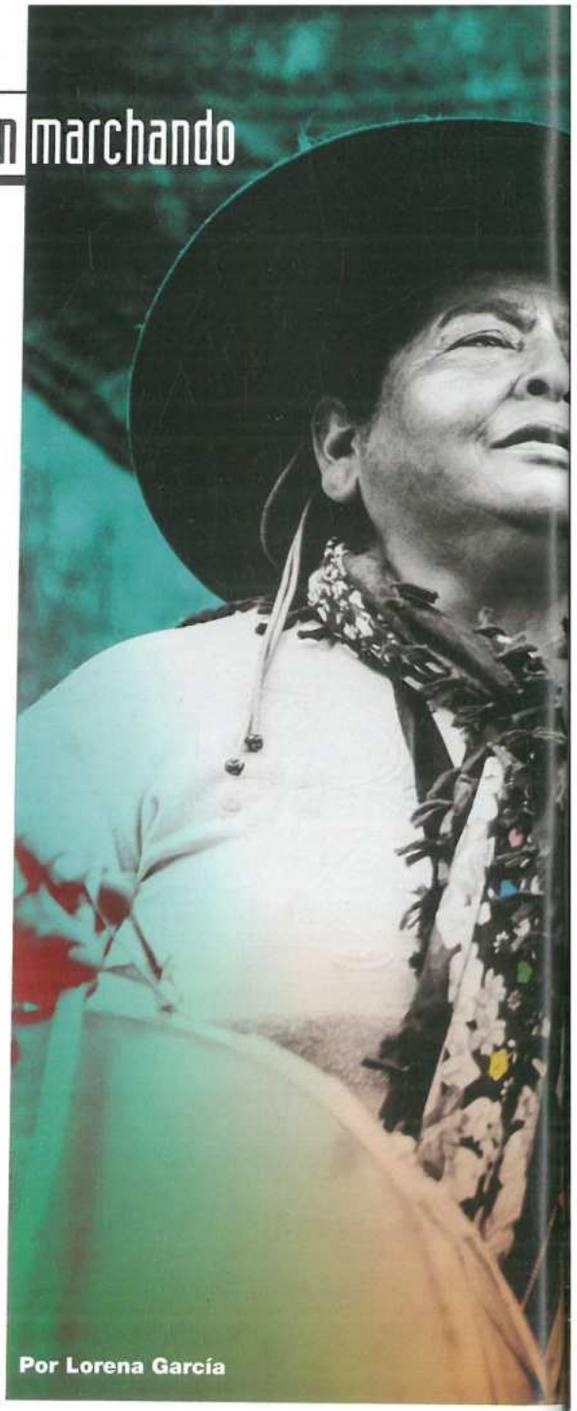
Desde principios del siglo XX el corrido recogió historias de amor, contrabando y otras desventuras pero principalmente las glorias de la revolución y sus héroes, crónicas inevitables de "lo que por sabido no se dice". En los últimos años cantaron primero la épica de quienes buscan –o pierden– su futuro al intentar cruzar ilegalmente la frontera norte y ahora se rinden ante el aura dantesca del narcotráfico, la industria que en México mueve 40.000 millones de dólares anuales, emplea a casi un millón de personas y ya costó la vida de 122.000 mexicanos en los últimos seis años –según cifras oficiales–, para proveer el 90% de la cocaína que consumen los Estados Unidos.
De entre los muchos autores e intérpretes de narcocorridos -muchas veces encargados por mismos los jefes del narcotráfico-, en los últimos años fueron violentamente asesinados, sin que nunca se aclararan las causas, Diego Espinoza, Zayda Peña, Sergio Vega, Javier Morales Gómez y tal vez el más notorio de ellos, Jesús "Chuy" Quintanilla, quien se hacía llamar "la mera ley del corrido" y en su disco póstumo aparecía empuñando un fusil Kaláshnikov AK-47.

TAQUILLA
PROHIBIDA LA ENTRADA A MENORES DE 18 AÑOS.
PROHIBIDA LA ENTRADA A MENORES DE 18 AÑOS

"Yo escribo corridos, como siempre se hizo en México. Y por más que me duela ver a mi país bañado en sangre, no miento si cuento lo que pasa, lo que todos sabemos. Además, no sólo cuento la violencia. El mexicano es muy soñador, le gusta fantasear con las mejores mujeres, la buena bebida, el dinero y los carros, y por eso gustan mis canciones, porque hablan de fiestas caras y de riqueza. ¿Quién no quiere vivir una buena vida? Que alguien cante mis canciones no quiere decir que pertenezca a algún cártel o que haga algo prohibido, sino, más bien, que tiene una fantasía, un sueño", se defiende El Komander, hasta hace poco la cara más visible del corrido hiperviolento y que en su próximo disco –aseguran– se aleja parcialmente de esa vertiente, "para llegar a más público". Con o sin El Komander, el llamado Movimiento Alterado es una moda que a los corridos "enfermos" suma accesorios, vestimenta, videos y otros productos que son furor de ventas a través de la web, un negocio multimillonario manejado mayormente por Twiins Enterprises, la marca que en Los Angeles crearon en 1991 los hermanos Adolfo y Omar Valenzuela, empresarios mexicanos que antes de encontrar esta veta trabajaron con artistas como Thalía o Calle 13.

TRADICIONES // Cuando las copleras bolivianas vienen marchando

La huella de la copla se extiende por América Latina. En Bolivia su vigencia es rotunda: de la herencia española en Tarija a la raíz afro en las yungas, de las letras con insinuación sexual al contrapunto de voces, el exhaustivo artículo de Lorena García –directora del documental *Esta cajita que toco tiene boca y sabe hablar*– hace foco en sus vertientes.



Por Lorena García

Las mujeres tienen la voz preponderante de la copla en América. Sus propios cuerpos son las cajas de resonancia de esos cantos simples y hondos, sencillos y difíciles que consiguen salir de su naturaleza más antigua. Libres y dueñas en las coplas, ellas integran una suerte de corporativismo musical en todo el continente, como si se tratase de un inconsciente colectivo de mujeres copleras que las hermana y fortalece, aun cuando se desconozcan entre ellas. Suele decirse que estos cantos son los que mueven la vida porque con el paso del tiempo vuelven a nacer, retornan al origen de todas las cosas y, en ese tránsito cíclico, dan sonido a más vida en forma de copla.

Ya en las crónicas y dibujos del cronista indígena del Virreinato del Perú, Felipe Guamán Poma de Ayala (quien vivió en el siglo XVI), las mujeres aparecen tocando un tamborcito de mano, la "tinya", en ceremonias indígenas (si bien se pone en duda si el instrumento fue precolombino o tomado de algún tamboril español). También se dice que la caja era el único instrumento que podían tocar ellas, ya que los instrumentos de viento eran sólo para los hombres (en algunos pueblos todavía es mal visto que una mujer toque aerófonos). Y si bien no hay muchas evidencias sonoras sobre la música antes de la conquista, hay escritos que hablan de los "wawaki", poemas propiciatorios del amor y la maduración de los frutos relacionados con las festividades de la Luna, con los que mujeres y varones jóvenes cantaban en forma dialogada y galante, en un ir y venir musical sobre cuestiones de género. Como también se dice de la existencia de los "haylli", un canto épico agrario dialogado, según el lingüista y sacerdote jesuita Ludovico Bertonio.

Con la conquista y la colonización, esas posibles musicalidades prehispánicas se asimilaron a la poesía de la copla española (a su vez nutrida por influencias árabes), con todo su doble sentido y picardía que portaba ya en sus propios desafíos cantados. Pura impureza de mixturas la copla.

Por suerte, desde aquellos viejos tiempos, las mujeres han tenido acceso al tejido de esos cantos de la tierra. Y al hacerlo en este continente, con caja o sin caja, con tambores, acordeones, guitarras o erkes, en solitario o entre ellas, junto a ellos o sin ellos, las cantoras copleras siguen haciendo hablar a su paisaje, a sus plantas, frutos y animales en actividad humana, a la vida cotidiana, a la música y sus danzas, al amor humano con sus chanzas, a un espíritu que lucha por sentirse vivo.

Así es como la copla desde México hasta Argentina va tomando un nuevo color, métrica, sentido y sonido según la región en la que se cante. Al mismo tiempo suele suceder que mujeres de distintas regiones están cantando, a su modo, fragmentos de la misma copla ancestral. Y la repetición, con el nuevo correr de los tiempos, las vuelve a cargar de sentido. *"Este pandero que toco / tiene lengua y sabe hablar / sólo le faltan los ojos/ para ayudarme a llorar"*, dice la vieja copla octosilábica española. La misma copla en Bolivia, con sonoridades negras de tambores, la han transformado en: *"Esta caja que yo toco/tiene boca y sabe hablar..."*. En Argentina, el *tum tum* de una caja dirá: *"Esta cajita que toco..."*. En Colombia le agregan su instrumento: *"El tiplecito que toco/ tiene lengua y sabe hablar/ sólo le faltan los ojos/ para ponerse a llorar"*. Musicalmente, cada región asimilará su melodía, su ritmo, sus instrumentos, como sucede en Bolivia, donde la llevaron a ritmos como la saya o el wayñu.

Con la conquista y la colonización, esas posibles musicalidades prehispánicas se asimilaron a la poesía de la copla española (a su vez nutrida por influencias árabes), con todo su doble sentido y picardía que portaba ya en sus propios desafíos cantados. Pura impureza de mixturas la copla.

Las mujeres copleras también se distinguen según el pueblo, la región en la que viven, la herencia que defienden, el mayor o menor apoyo de su entorno y la libertad que hayan podido conquistar. En Bolivia podemos encontrar a las mujeres chapacas de Tarija, fieles y orgullosas de la herencia española, como también a las copleras del Valle Alto en Cochabamba, que cantan sus coplas en quechua acompañadas por un acordeón, y hasta a mujeres afrobolivianas en las yungas, quienes con sus sonoridades negras incorporaron la copla a la saya. "En el área rural, las coplas tradicionalmente son cantadas por las mujeres y si hay varones que canten, tienen que hacerlo con falsete, porque se supone que la copla es para la mujer y que el hombre sólo acompaña con los instrumentos. Por eso decimos en Bolivia que la mujer tiene la voz en la copla", afirma la socióloga Tania Suárez, quien escribió junto al etnomusicólogo Walter Sánchez Canedo, el libro **Robando corazones** sobre la mujer en la música de Cochabamba.

Una coplera canta su tonada *"Tengo mi cuerpo de coplas/ que parece un avispero,/ batallando unas con otras/ por ver cuál sale primero"* y ese sentimiento, como de revolución

Secreto en la montaña

hormonal y de expresión urgente de toda esa ebullición, es lo que suele sucederles a las que se animan a hacer "ese canto de precipicio" del que hablaba Leda Valladares, para sacar estos cantos viscerales.

Así como se agradece una buena voz, el canto coplero va más allá de los valores de perfección académica. Esos cantos de la tradición oral transmiten valores identitarios compartidos por toda una comunidad o un pueblo. Así es como los copleros se constituyen "en una suerte de mensajeros de los sentimientos del pueblo", al decir de Walter Sánchez Canedo.

La coplera o cantora tampoco necesita de micrófono. Pero viene sucediendo que las hay quienes han llegado a diversos encuentros, también quienes participan de competencias campesinas como el Yambuy Coplero en Tarija, y claro, otras que han llegado a grabar discos, a conducirse solas frente a un auditorio, a considerarse "profesional". Este es el caso de la mujer campesina Encarnación Lazarte en Bolivia, que llegó a revolucionar el mercado discográfico en los años sesenta, o el de Gerónima Sequeida, que sedujo a los rockeros argentinos de la mano de Leda Valladares, o el de Mariana Carrizo con todo su desparpajo para llevar la copla de los valles calchaquíes a los escenarios de Buenos Aires y hasta la tenacidad suficiente para hacer subir al escenario de Cosquín a 120 copleros del norte argentino. ¿Acaso en un futuro se necesite de la categoría "coplera profesional"?

La copla alegre y social

Las coplas o "tonadas", como las nombran en Bolivia, se cantan en todas las estaciones del año, "fluyen espontáneas como el agua en el río: caudalosas en verano, más tranquilas en el otoño y sedientas en la primavera", dice Tania Suárez. Casi siempre pican, como las avispas, las coplas dejan ronchas en el alma de quien las canta y las escucha. Hoy, la época más exhibicionista de las coplas es durante la estación húmeda, vinculada a ritos propiciatorios del verano con todo su llamado para la cosecha, la abundancia, las relaciones y la fertilidad. "La copla ha quedado como una voz del carnaval, circunscripta a ese tiempo del calendario –comenta Walter Apaza, coplero tilcareño, quien a pesar de sus obligaciones copleras en la Quebrada de Humahuaca, suele cruzarse a coplear al sur de Bolivia–. Pero al mismo tiempo, el carnaval se ha apropiado de la fiesta y cada vez son más reducidos los espacios para los copleros y las coplas. Por eso, mejor son las temporadas pre-carnaval, cuando se dan las mejores copleadas". Y adelanta una que le es propia

Secreto en la montaña

◂ La copla está muy ligada a la fiesta de carnaval. Arriba: Angélica Pinedo Pedrero, una de las representantes del Movimiento Afroboliviano.

y que liberará pronto entre las tarijeñas: *"He aprendido un oficio/ soy embrujador de suegra/ hago trabajo seguro/ que sufra pero no muera"*.

"Es que esa percepción de que la música andina es un lamento perpetuo, el famoso 'lamento boliviano' no es nada cierta –señala el sociólogo Radek Sánchez, nacido en Sucre y radicado en Tilcara–. Yo creo que cuando se empezaron a escuchar coplas en las ciudades pegó mucho la copla de la época seca, del invierno, en la que se da una temática más metafísica. Ahora quizás, a través del auge de turismo, el espacio que más se promueve para coplear es en verano, con una copla alegre y social".

¿De qué hablan las copleras en verano si no es de amor o de sexo, en provocaciones directas y hasta guasas, como románticas o inocentes? Es que los versos de la copla y la rueda sea tal vez el mejor espacio de libertad para las mujeres que se divierten o expresan sus penas cantando. Así sean ellas casadas, solteras, viudas tristes o *"con gana 'i joder"* (como dice una copla), cantando, recreando coplas populares juegan a ser lo que realmente desean.

Con caja o sin caja, con tambores, acordeones, guitarras o erkes, en solitario o entre ellas, junto a ellos o sin ellos, las cantoras copleras siguen haciendo hablar a su paisaje.

"La naranja nació verde/ el tiempo la maduró/ mi corazón nació libre/ el tuyo lo cautivó", dice una copla popular del sur de Bolivia, tocada y cantada con caja, cuya melodía es muy parecida a la baguala que se escucha en el norte argentino (hay que tener en cuenta que Tarija supo ser parte de Argentina). *"Saucisito palma verde/ color de mi cautiverio/ hallarás quien te merezca/ y no quien te quiera tanto"*, se escucha en la zona de los yungas, entre repiques de tambores. *"¿Acaso soy flor de durazno?/¿o fui choclo tempranero?/ mientras decías que me amabas/ anoche mismo me traicionabas/ maíz blanco de envoltura sinuosa/ el gusto es para las solteras"*, copla o tonada cochabambina que reclama por desengaño e infidelidad y se canta en quechua como una canción con acordeón.

En Cochabamba, hay otra formas de coplear en donde la insinuación sexual se hace presente, como la "wallunk'a" o columpio, un juego tradicional de las cholitas que se realiza para Todos Santos (noviembre) en la que una cholita sube a una hamaca empujada con lazos por dos hombres y canta coplas al ritmo del balanceo. En las formas más "modernas", hoy las cholitas no cantan y sólo se concentran en voltear con el pie unas canastas en lo alto. "Tanto hombres y mujeres, de todas las edades, en sus versos convocan permanentemente la sexualidad de manera directa e indirecta –escribe Tania Suárez–. Utilizar versos desde insinuaciones sutiles a provocaciones abiertas de tipo sexual, son desafíos a la audacia del hombre y el poder seductor de la mujer, como en la siguiente copla de doña Encarna: *"Bajo mi columpio, ay palomitay/ columpio chiquito, por vos viditay/ Para aquel que me mire, ay palomitay/ Asadito de sapo, por vos viditay/ Ay palomita, por vos viditay/ se abre lozana, la florcita de arveja"*. El verso mantiene esa doble connotación característica de las coplas vallunas: por un lado el columpio de Todos Santos, y debajo de ella, 'el columpio más chiquito', insinuando aquellos que los hombres están ansiosos de ver de la cholita que canta y se balancea expandiendo sus polleras en el movimiento del columpio, como alegorías del amor en el sexo".

Las cholitas afrobolivianas

La selva se hace espesa en la zona húmeda de las yungas, ese paraíso tropical de Bolivia del departamento de La Paz. Allí donde se hace una luz en la cima de un cerro entre plantaciones de coca, eso es Coroico, capital de Nor yungas. A 16 kilómetros, en el cerro de al lado, sobre 1600 metros de altura, está Tocaña, una de las comunidades de afrodescendientes de las yungas, conformada por unas veinte familias cuyos ancestros llegaron con el comercio esclavo de los colonizadores para trabajar en las minas de Potosí y en los cultivos de azúcar. Vista como una pequeña porción de África en

Desafío de voces

Los contrapuntos entre copleros, todo un género dentro del canto, suelen generar mucha atención, respeto, controversia, rechazo y admiración. **"Yo soy como el tigre viejo/ me gusta la carne tierna (bis)/ un pedacito del pecho/ otro del medio las piernas"**, le canta un coplero tarijeño junto a su caja a una mujer que sabrá cómo responder el desafío: **"Ay juna putita/ plantita 'e retama/ cómo querís que te quiera/ si tus cholas reclaman"**.

Mujeres y varones juegan copleando a seducirse con palabras dulces y seductoras, pasan por el desprecio y hasta cierto maltrato verbal. Y cual si fueran dos boxeadores exhaustos sobre un ring, hombre y mujer se sostienen mutuamente entre coplas para no caer, antes de "rendirse" al que gana la competencia, sin repetirse, sin parar de coplear y sin salir tan malherido del enfrentamiento vocal. La idea es desafiarse cantando.

"Existe una colorida gama de estilos, contenido y énfasis para referirse al amor y el sexo, casi invariablemente atravesadas del deseo y sarcasmo característicos de la copla, en medio de la eterna 'pugna' dual mujer-hombre, 'pugna' cuya búsqueda es la unión como la máxima expresión de complementariedad, es decir el amor", explica Tania Suárez en un capítulo de **Robando corazones**.

El canto coplero va más allá de los valores de perfección académica. Esos cantos de la tradición oral transmiten valores identitarios compartidos por toda una comunidad o un pueblo.

◂ La cholita del valle: Encarnación Lazarte hoy, a los 75 años. En 1966 fue pionera en grabar coplas de Cochabamba en quechua.

Bolivia, quienes llegan suelen describir: "Hay cholas afro, mujeres de polleras infladas y sombreritos, pero negras, sin trenzas, con dos colitas sobre su cuello como cuernitos hechos con sus cabellos mota".

Hay dos fiestas muy importantes en Tocaña: la de San Juan, el 21 de junio, y la Fiesta de Tocaña, el 15 de agosto, en las que la comunidad sale a sus calles con sus blancas vestimentas y sus instrumentos, a cantar y bailar. Lo que se escucha es la "saya afroboliviana", nacida de la herencia afro y la asimilación de la cultura aymara y española, hecha con cantos colectivos en torno a coplas de alegría o de tristeza, que podrían ser hasta pedidos como quejas al patrón. Los tambores han conservado ese carácter ritual "parlante", motor de la resistencia afro, con los que sus pobladores pudieron comunicar las sonoridades negras de sus ancestros y expresar también sus sentimientos en cada tiempo presente. Así es como al fuerte latir de tambores y sonar de guanchas (como un güiro), matracas y cascabeles hasta establecer el ritmo, se van enhebrando las coplas que comienzan siempre diciendo *"Isidoro Belzú, bandera ganó, ganó la bandera del altar mayor..."*, una saya de autor anónimo que es todo un himno para los yungueños, homenaje a Manuel Isidoro Belzú, presidente boliviano que abolió la esclavitud en 1851. Primero cantan los varones, que son respondidos por las mujeres. Con la emoción se va acelerando el ritmo, la fuerza de los tambores, y de los cantos. La lengua "fue raída en su totalidad" –señaló el historiador afroboliviano Juan Angola Maconde– "no queda ningún vestigio de Kikongo, el Mani Kongo, Luba, ndongo y Kibundu, bantúes, gur, Lingala y otros. Etnocidio que causó un daño irreparable a nuestra cultura al ser sometido con una lengua unificadora".

La saya que luego se popularizó en toda Bolivia y recorrió el mundo desde los 90 fue la que presentó el grupo boliviano Los Kjarkas, pero a ritmo de caporal y con instrumentos de vientos y metales y con el baile de unas cholitas que mueven sus caderas en minipolleras. Si bien ayudó a visibilizar a las comunidades yungueñas que ya venían de conformar en La Paz el "Movimiento Cultural Saya Afroboliviano", también colaboró con la confusión, y una vez más se "blanqueó" la sonoridad negra con un sonido de proyección internacional.

A Tocaña y sus fiestas llegó también Mauricio Cucien (docente, músico e investigador argentino, discípulo de Leda Valladares) en viajes de reconocimiento de ese "canto cósmico" al decir de su maestra. Allí pudo conocer a Angélica Pinedo Pedrero, descendiente afroboliviana y una de las mayores referentes del Movimiento Afroboliviano. En un precioso material que pudo grabar, la cantora cuenta: "Soy nacida el 2 de agosto de 1920 y hasta ahorita sigo viviendo. Por eso lastimosamente algunas partes me olvido. Espero poder recordar lo antiguo. En aquel tiempo no nos han hecho estudiar por eso somos olvidadizos. Y lo que se va a la cabeza se olvida".

Angélica cuenta que su marido solía escribir coplas a los matrimonios y así se convirtió en un cronista cantor de ciertos sucesos familiares, como aquella vez que no quiso que su hermana se casara a los 30. Ella lo cantó así, sin tambores, bajito y lento, con su voz grave y una cadencia bastante parecida a un blues: *"Yo he ido hasta Chirqueño, ¿qué les parece? (bis)/ para subir a Meliguaya me daba miedo (bis)/ Angelia de Meliguaia/ hasta la pampa de Lima (bis)/ Consuelo pa' mi hermanita/ Angelia de Meliguaya/ hasta la pampa de Lima/ Consuelo pa' del winita..."*. Como mostrando para los visitantes su íntimo y personal collar de perlas, Angélica va hilvanando sus coplas una a una, sin parar. Agrega: *"Ay como no he de llorar/ recordando mi hermanita (bis)/ madrina rosa salina/ allí sí va mi hermanita/ allá se va del winita/ madrina rosa salina/ Antes de ir a misa/ Pensá de nuevo/ Quien sabe a lo apurado/ No has pensado bien (bis)". En* ese recorrido repite cantos sobre la vida cotidiana que están marcados por la historia no sólo musical sino político-social. Canta *"Esta caja que yo toco/ tiene boca y sabe hablar/ sólo le faltan los ojos/ para ayudarme a llorar"*, versos octosilábicos que han recorrido toda América Latina. Y no podía faltar el "Tata Belzú", ya que semejante hecho ha quedado perpetuado en la memoria de su pueblo: *"Si yo fuera presidente/ formaría un puente (bis)/ formaría un puente/ Caray, de Tocaña hasta La Paz (bis)/ Isidoro Belzú bandera ganó/ ganó la bandera de boliviano"*. Ahora dice, todo es orquesta, banda. Pero ella siente aquellos tambores con ritmo interno, se hacen presentes en su memoria como cuando iba con su marido, Elías Zabala (tambor mayor) y su amigo Carlos Pinedo, a cantar y bailar a las fiestas.

La reina valluna

Año 1966. La prensa de Cochabamba escribe: "La 'cholita del valle' se probó con éxito en Disco Lauro. No sabe leer ni escribir, pero tiene oído musical que es importante por lo que con pequeña dirección de los personeros de la empresa de Laureano Rojas estuvo lista para grabar su primer disco. Gustan sus canciones y sus tonadas, especialmente las taquipayanakus y las tonadas de Santa Vera Cruz. También canta cuecas". La cholita es Encarnación Lazarte, cantante de coplas y compositora en quechua, nacida en 1938 en Sunch'upampa-Cliza, en Cochabamba, quien a los 28 años fue la primera mujer quechua que comenzó a grabar la música tradicional del valle cochabambino, tal cual su retrato en el libro **Robando corazones**. Cuando Encarnación fue descubierta en los sesenta como cantora de coplas y graba sus primeros discos "parecía que la gente del campo estaba recibiendo algo que le pertenecía desde siempre y que le estaban devolviendo", escribió Víctor Fernández en su libro **35 años de folklore marcando soberanía patria**.

Es muy curiosa la historia de Encarna. Cuentan que la descubrieron en mayo de 1963 en víspera de la fiesta de Santa Vela Cruz, en la que los agricultores piden por la fertilidad y multiplicación de sus bienes y cochechas. Con su voz agudísima, ella sacó sus coplas acompañada por el acordeonista Ananías Soto. Una de ellas decía: *"Santa Vela Cruz Tatala/ mi hija, mi hija me dices/ Aquí, tu hija he venido/ Y qué vas a concederme/ Yo quiero que me dotes/ Una buena vaca lechera (bis)/ Que produzca tanta leche/ que ordeñarla ya no pueda,/ que contrate peón para ordeñarla./ Aceituna, aceituna/para quién será esta fortuna"*.

Ella no sabía que estaba muy cerca su fortuna, que había una persona grabándola, pero que al terminar el evento no pudo contactarla. Al escu-

MÁS DE
20 AÑOS
APOYANDO LA
LABOR DE
**INSTITUCIONES
CULTURALES
Y ARTISTAS
ARGENTINOS.**

www.fundacionandreani.org.ar

FUNDACION
ANDREANI

Secreto en la montaña

En Bolivia podemos encontrar a las mujeres chapacas de Tarija, fieles y orgullosas de la herencia española, como también a las copleras del Valle Alto en Cochabamba, que cantan sus coplas en quechua acompañadas por un acordeón, y hasta a mujeres afrobolivianas en las yungas.

Tarija, la otra Andalucía

Las cajas y las coplas hoy son hasta parte de la publicidad turística de algunos pueblos de Latinoamérica. En Tarija, el "Carnaval Chapaco" se anuncia con bellas mujeres que visten atuendos de campesinas, trenzas largas, canasta con flores, frutas, una torta y su cajita en lo alto. A diferencia de otras localidades donde el reflote de las identidades étnicas es hoy cada vez más fuerte, en Tarija existe un orgullo español de corte andaluz que se mantiene intacto con los siglos. Alguien la bautizó como "La Andalucía boliviana" y hasta tiene un río llamado Guadalquivir.

Antes de la conquista, este valle "era el punto de contacto entre dos mundos, el andino incaico y el guaraní", explica Carlos Vacaflores, agrónomo e investigador tarijeño. "En ninguna parte como aquí la españolización fue tan profunda y cambió, aunque no radicalmente, las estructuras económicas primitivas y las mismas relaciones humanas. La unificación étnica así como la adopción vertiginosa de la lengua española, configuraron el nacimiento de un carácter diferente del norte, en el accionar social y en el pensamiento", agrega el historiador tarijeño Edgar Avila Echazú.

Por eso, también están a mano los enfrentamientos: Fernanda Ortega Villa, tarijeña, cuenta que fue "bombardeada" por los medios locales cuando en 1990, invitada al Festival de Cosquín, eligió cantar una plegaria en quechua y no una copla. "La copla va conmigo desde mis ancestros porque en mi casa, en los campos de Moto Méndez, todos cantan coplas. Pero yo quise dedicársela a los pueblos del altiplano, también forman parte de mi historia junto a las coplas chapacas. Pero eso no está bien visto en Tarija", cuenta con su voz aguda y dulce.

"Yo creo que no se trata ni de renegar lo español ni de ensalzarlo –apunta Radek Sánchez Patzy–. La riqueza de nuestra música está en el intermedio, no sólo es la herencia indígena o la española sino también tiene sus raíces afro. Para Bolivia una de las maneras de ascenso social fue el 'blanqueamiento', a partir del profesionalismo, de las migraciones a la ciudad, entre otras cosas. Acriollar fue propio de las políticas de los países latinoamericanos del siglo XX: crear naciones con sonoridades de Estados modernos, por lo que había que apropiarse de formas regionales y blanquearlas. Han sido siglos y siglos de mixturas y de luchas".

Fuera de todo planteamiento de origen, la copla chapaca tiene su lugar en las fiestas patronales de la región, y también gracias a poetas que la mantienen presentes como Fanor Ortega Dávalos y José Paz Garzón, que colaboraron con el Primer Encuentro Internacional de la Copla en Tarija, organizado el año último por la familia Figueroa.

Las mujeres de Tarija salen a divertirse cantando en la Fiesta de las Comadres Chapacas, el Jueves de Comadres que preanuncia la fiesta del sábado de carnaval. Del latín "cumatris", comadre hace alusión al parentesco espiritual entre la madre y la madrina. De España, la tradición llegó al campo, luego las campesinas que trabajan en la ciudad nombraban comadre a la patrona con mayor afinidad, hasta que en la década de 1980 un grupo de mujeres salió a cantar en la plaza y así llegó a convertirse en un evento público. **"Cuma, cumita, todo partirse, nunca enojarse"**, se sellaba con dedos meñiques esta unión femenina. Por eso, esta es una enorme celebración a la amistad hoy promocionada con cajas, erkes y flores, aunque el espacio para coplear sea reducido.

Las tarijeñas se agrupan en comparsas como Las Tijeras Podadoras, Las Bandeñitas, Las Pispilas, Las Molineñas, Las Sanroqueñas, todas con uniformes inspirados en las ropas típicas de las campesinas y salen cada una de su sede para dar la vuelta por la Plaza Central, en un desfile en el que suenan cajas y erkes, cuecas, wayñus y música de comparsas de carnaval. Al finalizar el desfile, regalan a su comadre una torta con la que sellan su amistad. Luego en las comparsas, debatiéndose a duelo a veces con el espacio que va ganando la cumbia, se suelen escuchar coplas como éstas: **"Arriba solteros/ Viudos y casados/ Vamos por las calles/ Todos disfrazados".**

▲ Fiesta en Tarija: una postal del "Carnaval Chapaco", en el que la influencia española permanece intacta.

char la grabación Laureano Rojas, dueño de la discográfica Lauro & Cía, como no sabía su nombre ni dónde ubicarla inició una búsqueda radial y ofreció una recompensa económica. Fue tal el impacto de la coplera valluna que un conocido productor de Cochabamba llegó a decir que ni con Libertad Lamarque ni Rosita Quintana logró las recaudaciones de Encarnación Lazarte. A partir de la importancia que adquiere esta artista, se inicia el boom discográfico femenino que tiene una gran influencia en otras regiones de Bolivia, principalmente las minas y norte de Potosí, como describe Walter Sánchez Canedo quien cita algunos nombres de mujeres campesinas que siguieron el camino, como Braulia Jadín, Dora Romero, Arminda Vocal, Rucarda Galindo, Benita López, Máxima Fernández, Irene Pardo, entre otras. Lauro & Cía se adaptó al calendario musical y comenzó a lanzar discos según el ciclo de fiestas: Carnaval, Pascua, Santa Vela Cruz, de Espíritu (en mayo, cuando se guardan las semillas hasta el otro año), Todos Santos-San Andrés.

Doña Encarna ya tiene 75 años y se retiró al campo a cantar sus coplitas al natural. "Don Lauro me hacía grabar cada año toda clase de coplas. ¿Cuánto ya habré cantado pues hasta ahora? Y cuando no he grabado, él suele tener la costumbre de regrabar las coplas antiguas, y como si fueran recientes las sigue vendiendo –declaró en una entrevista en 2001–. En cambio, yo sigo pobre como siempre, sin poder adelantar nunca, por eso, ¿qué sería de mi si no tuviera mi tierra, mis vaquitas y conejitos que son los que me mantienen donde vivir?".

Encarna coplera, la doña, sabe, y muy bien, que más allá de los billetes que haya podido conseguir cantando coplas, su riqueza está en el campo, donde todavía vive, en esa fuente nutricia de sus coplas y de su propia vida. "No se vive del dinero que podrían dar las coplas, se vive de la tierra y el ganado que se cría", afirmó. Así lo hace Encarna, y lo vienen haciendo todas las mujeres copleras en el tiempo que les toca vivir. Ese aprecio por la vida lo traducen en coplas, pepitas de oro que nacen, mueren y vuelven a nacer en un continuo infinito.

▸ Además

Pueblo coplero. A Leda Valladares le hubiera gustado que la recordasen así: en forma itinerante y permanente. Desde el mismo año de su muerte, en 2012, la muestra "Pueblo coplero" recorre ciudades de la Argentina. Exposiciones fotográficas y audiovisuales, recitales, talleres y charlas enmarcan un tributo que pretende reflejar la filosofía del pueblo cantor de coplas, según las distintas tonadas de cada lugar. Organizada por la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Nación, en el curso de 2014 la muestra ya pasó por Tilcara, San Salvador de Jujuy y Posadas.

DISCOS

Por Mariano del Mazo, Guillermo Pintos, Norberto Chab, Sandra de la Fuente y Oscar Finkelstein

Maria Rita

Coraçao a batucar

Universal

Hija de un gran arreglador y pianista, Cesar Camargo Mariano, y de una diva de la música popular brasileña de vida breve pero intensa, Elis Regina, bien pudo haber sido Maria Rita, la hija en cuestión, una de esas chicas que aceptan el mandato familiar, por inercia y sin entusiasmo, y se lanzan con moderado éxito a la rutina de grabar discos y cantar en vivo. No es este uno de esos casos, pese a que es su sexto disco en 11 años y sube con frecuencia a escenarios de aquí y de allá. La de Maria Rita es una carrera personal, aunque quizá deba a la herencia recibida cierto talento de naturaleza genética y el empujón inicial para su CV.

Coraçao a batucar es un disco de samba, ese otro sentimiento que se baila, género al que le había dedicado su segundo opus, el exitoso y premiado **Samba meu**. Y es posterior a **Redescobrir**, el álbum en directo que registró el show dedicado a su madre y con el que recorrió el mundo. La voz de Maria Rita se destaca nítida entre los sonidos tradicionales del género, grabados prácticamente en vivo, con la cantante rodeada en el estudio por los instrumentistas, en una suerte de "roda dos terreiros" (rueda de las terrazas, donde los músicos, y ocasionalmente también los bailarines, se reúnen a sambar), ya "cansada de la búsqueda de la perfección, del rigor frío de lo estéticamente perfecto".

El disco, producido por la propia Maria Rita y con arreglos de Jota Moraes, tiene temas nuevos y clásicos del género, como **Saco cheio**. En unos y en otros se escucha a una artista madura, contemporánea y, al mismo tiempo, con raíces bien profundas. Festiva, como en **Mi samba sí señor, En el misterio del samba** o **Bola para adelante**, o más sentimental, como en **Abismo, Abre el pecho y llora, Mamá me enseñó** o **Es cuerpo, es alma, es religión,** donde canta: "No nací en el samba, pero el samba nació en mí".

Juan Falú

Zonko querido

B & M

Referente de una generación intermedia de músicos argentinos que ve en él lo que es (uno de

los compositores más inspirados de las últimas décadas y un guitarrista con un virtuosismo personal), Juan Falú decidió celebrar los 50 años con la música con una serie de discos, entre los que destaca el doble **Zonko querido**. Es curioso: cuando volvió del exilio, en 1984, era un olímpico desconocido, apenas el sobrino de Eduardo. Hoy es un nuevo clásico. Creador de bellezas como **Confesión del viento, Zamba del arribeño, Vidala del que no está, Zonko querido** opera como una antología monumental y caprichosa. Los invitados se acoplan naturalmente a la economía de Falú, herencia del folklore de guitarra más sobrio y severo (de Atahualpa a Eduardo Falú). Brilla Juan Quintero: su voz en **Zamba del arribeño** es estremecedora.

Lila Downs-Niña Pastori-Soledad

Raíz

Sony

Otra sociedad que sorprende, la de la mexicana de origen mitad estadounidense Lila Downs, la andaluza de Cádiz Niña Pastori y la santafesina de Arequito Soledad Pastorutti. Reunidas por la discográfica con la que tienen contrato y con producción de los experimentados Aneiro Taño y Julio Jiménez "Chaboli", las tres multipremiadas artistas volcaron en este mix lo que cada una trae consigo desde su cuna musical: respectivamente, folklore mexicano en modo fusión; flamenco levemente pop, y folklore argentino de masas que luego devino canción. La elección del repertorio, compuesto mayormente por varios de los temas más conocidos de cada una, resulta representativa y tiene semiplena garantía de éxito. Y aunque el sonido está homogeneizado, del mismo modo que los arreglos, es posible detectar tres identidades bien diferenciadas unidas por un mismo proyecto de reivindicación de sus raíces musicales. A pesar de su innegable popularidad, esta selección de chacareras, huapangos, rumbas, sevillanas y rancheras, entre otros ritmos de las tres tierras involucradas, habla de una búsqueda de expansión de los horizontes artísticos de estas jóvenes y exitosas artistas.

De La Tierra

De La Tierra

Warner

Las reuniones de artistas provenientes de distintos estilos y países están a la orden del día. Ante la escasez de supergrupos hechos y derechos, la tendencia indica que una banda compuesta por músicos exitosos en sus formaciones de origen puede resultar rendidora. Así, la suma de Andreas Kisser, guitarrista de los brasileños Sepultura; Andrés Giménez, cantante y líder de D-Mente y antes de A.N.I.M.A.L.; Sr Flavio (ya no Flavio Cianciarullo), bajista de los Fabulosos Cadillacs, y Alex González, baterista de los mexicanos Maná —para la ocasión, todos ellos ciudadanos del mundo heavy—, logra un mix explosivo. Sin sutilezas musicales de ningún tipo, metidos de lleno en un viaje sin escalas de tracción a sangre, obtienen como resultado un sonido poderoso y bien de género, es decir algo impersonal. Las letras, en cambio, hacen algo más evidente el aporte regional, en plan de neta oposición a toda forma de poder y de reivindicación de los postergados y olvidados. En **Maldita historia**, por ejemplo: "Grito al ver nuestras raíces puras desangrar/ Castigadas por el odio, sin quitar su afán". O en **Somos uno**: "Somos parte del mismo destino, proponer y hacer no es imposible al creer/ Firme al quitar todo temor/ Lucharé por ti, lucharé por mí, somos uno". Y más aún en **Cosmonauta quechua**: "Luminosidad, naves que en el fuego van/ Debo transportarlos hacia Chetumal/ Los que van en este viaje astral/ Son los amautas de 1000 años".

Orquesta Sinfónica de Entre Ríos

Poema Fluvial

Sony Classical

"No hay grandeza ni belleza en esta inmensa extensión de agua barrosa", decía el renglón desatento con el que Darwin despachó en sus crónicas el paisaje del Litoral argentino.

Por eso, la colorida diversidad rítmica que se oye en **Poema Fluvial**, el disco de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos dirigida por Luis

Gorelik, suena como una respuesta tardía -pero imprescindible- a esa dura definición del viajero investigador.
La grabación es, además, una reivindicación también tardía para aquellos músicos argentinos que, a caballo de dos siglos, evitaron plegarse a los dogmas del nacionalismo más conservador oa los de la vanguardia universalista.

Las tres obras que reúne el disco guardan una estrecha relación con otras artes. La partitura de Gilardo Gilardi, el **Poema Fluvial** que da nombre al disco, fue escrita para acompañar la película de Mario Soffici **Tres hombres del río**. La de Jacobo Ficher, **Seis canciones al Paraná**, retoma los textos que un entusiasta Rafael Alberti dedicó a ese río. Por último, la de Alberto Ginastera sigue los episodios de la leyenda de una enamorada del río. **Panambí**, el opus 1 que Ginastera descatalogó y del que apenas se conoce otro registro además de este.
El aire telúrico se respira en las escalas pentatónicas. La modernidad por demás amable, en esos acordes enriquecidos que serpentean con ritmo tan flexible como exuberante. La voz de la soprano Paula Almerares brinda el toque *belcantista* de la tradición europea de la que este rico lenguaje es deudora.

Jorge Fandermole

Fander

Shagrada Medra

A contramano de la vorágine y de las urgencias del mercado, y en parte como daño colateral de la independencia artística, este álbum doble llega nueve años después de su última producción discográfica, Pequeños mundos. Jorge Fandermole y sus circunstancias se tomaron el lustro que va de 2008 a 2013 para grabar esta obra, a la vez menuda y monumental: un disco con trece temas nuevos y otro con once de sus clásicos. El tiempo, aliado o enemigo según el caso, acá obra milagros. Milagros terrenales, en buena medida paridos por la poética de Fandermole —una poética que puede degustarse tanto en las letras como en las músicas— y también por el aporte de un seleccionado de músicos encabezados por Marcelo Stenta en guitarra y arreglos, Fernando Silva en contrabajo y arreglos, Carlos Aguirre en piano y Juancho Perrone en percusión. Con su particular apropiación de los ritmos folklóricos para hacerlos canción, alcanza momentos de alto vuelo en **Aquí está la marcha** (un candombazo llamado a ser clásico popular), **La Luna y Juan** (dedicada a sus talentosos colegas Luna Monti y Juan Quintero) o **La Rosa Díaz** (una zamba deliciosa), y vuelve a emocionar con sus versiones más contemporáneas de temas inmortales de los años de inicio de la Trova Rosarina como **Río marrón** o **Carcará**.

Cien veces Troilo

El 11 de julio se cumplen cien años del nacimiento de Aníbal Troilo. El notable bandoneonista, compositor y director atravesó las fracturas (generacionales y estilísticas) y mantiene una invicta vigencia. En su vasta discografía (desde su primer 78 RPM de 1938, que contenía **Tinta verde** y **Comme il faut**, hasta sus cuatro versiones postreras, del 24 de junio de 1971, fecha en que sugestivamente se conmemora la muerte de Gardel) hay mucho y muy bueno para elegir. Troilo va moldeando su sonido (sin alterar su estilo), vanguardista y a la vez ortodoxo, y todo lo que hace, instrumental o con canto, es además de grato y agradable, popular. Además, les da lucimiento a sus cantantes, si bien sólo interpretan los estribillos de las versiones. Algunos nombres eximen de cualquier análisis: Fiorentino, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Alberto Marino, Floreal Ruiz. Hay muchos más.
A diferencia de otros notables artistas, no hay una discografía "elegida" o "encontrada". El mercado tiene numerosos CD de Pichuco.
Una recorrida actual por las ediciones exhibe una colección de 26 placas con que RCA (actual Sony) homenajeó a Troilo. El resultado es pródigo en información e imágenes, aunque algo errático en el criterio de la compilación. Pero alcanza para recuperar su obra 1941/1949 y 1962/1971.
El sello Euro Records se abocó a recopilar, en 5 CD del "Archivo TK", la obra troileana de discos TK que va de 1950 a 1955. Una aclaración fundamental: por tratarse de una fábrica de escasos recursos, la pasta con la que se fabricaban los 78 RPM era de una categoría inferior, con lo cual el prensado de los discos eran defectuosos de fábrica. Al menos pueden rescatarse las voces de Jorge Casal, Aldo Calderón o Raúl Berón.
Si se pretende echar mano a los *outakes* , es posible que en algún lugar todavía se encuentren los 3 CD editados por La Fonola (Inéditos Nº 1 al 3), con tomas radiales, conversaciones y temas que nunca pasaron por los estudios de grabación. Allí aparecen versiones ignotas, como **Bajo un cielo de estrellas** cantado por Fiorentino o **Melodía de arrabal** instrumental. También hubo, con una circulación restringida, **Inéditos de Aníbal Troilo Nº 1 y 2** a cargo del Buenos Aires Tango Club, con versiones parecidas a la trilogía antes mencionada.

DISCOS

Silvia Iriondo

Anónima
Tributo a Leda Valladares

Acqua

Un homenaje a Leda Valladares siempre es justo y oportuno. De los muchos modos musicales de tributar a la obra de la gran recopiladora de músicas originarias de Sudamérica, Silvia Iriondo eligió uno bastante poco frecuentado. Con una formación "de cámara" (Federico Arreseyger en piano, Horacio Hurtado en contrabajo y Fernando Bruno en percusión), más invitados como Teresa Parodi, Carlos Aguirre y Quique Sinesi, entre otros, Iriondo le dio a estas quince obras anónimas (zamba, chacarera, vidala, cueca, huayno, carnavalito, tonada, kakuyo, yaraví, pasacalle, copla, que conforman un generoso mapa musical) un carácter no historicista. El resultado por momentos es de cierta extrañeza, no por su calidad sino por su aproximación infrecuente, desde la alguna vez denominada proyección folklórica. La cristalina voz de Iriondo brilla particularmente en **Canción del llamero, Sangre del corazón** y **Pajarillo que cantas.** El Coro de Niños de la Escuela Pública Nº 6, dirigido por Eduardo Hossein, nutre a **La vicuñita, Anónima** y **Tuita la noche** con el sonido, a escala, de los multitudinarios y conmovedores cantos colectivos que Leda Valladares convirtió en género.

Ana Tijoux

Vengo

Nacional Records

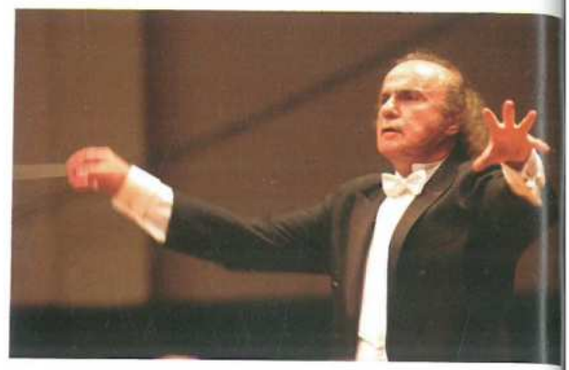
En el poco numeroso universo de mujeres MC (maestro de ceremonias en lenguaje hiphopero, o sea quien lleva la voz cantante, o hablante) Ana Tijoux se destaca como pocas. Nacida en Francia, hija de chilenos exiliados durante la dictadura pinochetista, tiene estrechos lazos con su lejana tierra de origen familiar. En **Vengo**, su quinto álbum solista (su historia musical comenzó en el grupo Makiza, con el que grabó otros cuatro discos), Anita —que sumó popularidad global con la inclusión de su tema **1977** en un capítulo de la serie **Breaking Bad**— navega entre la potencia de su música y sus letras, como en el aire de huayno **Antipatriarca** ("No sumisa ni obediente/ mujer fuerte insurgente/ independiente y valiente/ romper las cadenas de lo indiferente/ no pasiva ni oprimida/ mujer linda que das vida/ emancipada en autonomía/ antipatriarca y alegría/ A liberar...") o en **Mi verdad** ("Por mi piel morena borraron mi identidad/ me sentí pisoteado por toda la sociedad/ me tuve que hacer fuerte por necesidad/ fui el hombre de la casa a muy temprana edad") y la sutileza de sus fondos instrumentales como en **Somos todos erroristas** o **Los peces gordos no pueden volar**. Un poco al modo de artistas latinas por el estilo como Actitud María Marta, la Alika solista o Mala Rodríguez, le canta sus broncas, a menudo desde una perspectiva de género, al sistema anquilosado y opresor y reivindica el pasado ancestral: "Vengo como el niño que busca de su morada/ la entrada al origen, la vuelta de su cruzada/ Vengo a buscar la historia silenciada, la historia de una tierra saqueada".

Bersuit Vergarabat

El baile interior

Sony

Lo que ayer fue innovación hoy es fórmula. Bersuit es uno de los ejemplos: aquella caótica manera de entender el rock, que se abría en un abanico rítmico de lo más interesante, hoy atraviesa la mayoría de las bandas festivaleras como garantía de masividad. El segundo disco de la era de la Bersuit sin Gustavo Cordera tiene una frase de George Martin que opera como máxima: "todos los movimientos de universo, desde el átomo más pequeño a la estrella más grande, vibran con ritmo porque a fin de cuentas el ritmo es la diferencia entre la vida y la muerte". Con la producción de Cachorro López, dentro de una estructura mucho más horizontal que antes, y con Juan Subirá como cerebro conductor, **El baile interior** es –como todo trabajo de Cachorro- adhesivo y contagioso, fresco, sin mayores riesgos, con la mira puesta en el probable éxito. Impresiona la cantidad de temas que pueden funcionar como hits radiables. Muchas canciones parten del folklore (**Huayno 14, Tilcara en carnaval**), hay tango, cumbia y murga y destacan dos homenajes bien diferentes: a Chavela Vargas, con la ranchera **Ahí va Chavela**, y a Luis Aberto Spinetta con **Para Luis**.



Orquesta Sinfónica del Estado de San Pablo
Dirección: Isaac Karabtchevsky

Sinfonías Nos. 3 y 4 de Heitor Villa-Lobos

Naxos

Aunque no es la primera, la grabación de la integral sinfónica de Heitor Villa-Lobos en la que trabaja la Orquesta Sinfónica del Estado de San Pablo, bajo la dirección de Isaac Karabtchevsky, desde 2011, probablemente sea no sólo la investigación más seria sobre la música del compositor brasileño sino también la que finalmente consiga que su obra orquestal alcance la proyección mundial que merece.
Las sinfonías 3ª y 4ª que acaban de ser editadas por el extraordinario sello Naxos (extraordinario por la calidad de sus intérpretes, por la información que incluye en sus booklets y por la razonabilidad de sus precios) pertenecen al grupo de tres sinfonías relacionadas con la Primera Guerra Mundial y encargadas a Villa-Lobos por el gobierno de Brasil, en 1919. Guerra, Victoria y Paz eran los títulos. Pero de los tres sólo sobrevivieron los dos primeros; la 5ª sinfonía posiblemente no concluida, nunca fue estrenada. Se cree que su partitura está irremediablemente perdida.
La integral de Villa-Lobos ya fue grabada por la SWR Orquesta Sinfónica Radio Stuttgart bajo la dirección del siempre personalísimo Carl Ray St. Clair, durante los años 90, y editada por el sello CPO. En el tono postromántico que adquiere la orquesta bajo la batuta de St. Clair parecen oírse los consejos interpretativos de su maestro, Leonard Bernstein: bajos muy cargados, dinámicas ensalzadas y una pulsación muy personal que sorprende y acalora cada frase.
Las versiones de la 3ª y 4ª sinfonías recién editadas en registro de la Orquesta de San Pablo junto con Karabatchevsky parecen, en cambio, orientadas a alejar la música de Heitor Villa-Lobos de cualquier manierismo pintoresquista para ubicarla dentro de

Jorge Drexler

Bailar en la cueva

Warner

Los presuntos misterios de la canción no son tales para Jorge Drexler, que parece conocer todos los resortes necesarios para que sus composiciones, que están fatalmente emparentadas desde hace décadas, sean al mismo tiempo iguales a sí mismas y resulten siempre de algún modo la gran novedad. Acá resultan algo más directas que lo usual, menos complejas que buena parte de las anteriores, pero hasta ahí. Porque Drexler es especialmente diestro en desarrollar en tres minutos o poco más ideas bastante más complejas que la media e intrincados juegos de palabras, una de sus marcas registradas. Como en **Bolivia**, donde rinde homenaje y reconocimiento al país que en plena II Guerra cobijó a su padre y a sus abuelos, que escapaban de la Alemania nazi, "un árido erial de desvarío ario".

Es que si bien las músicas son imaginativas, los estribillos eficientes y la variedad rítmica una constante, las letras de Drexler están un escalón más arriba. Son letras tejidas artesanalmente, aun las que menos pretenden, con un uso del lenguaje poco habitual. Es capaz Drexler de apelar a palabras desusadas y hasta hostiles para la férrea métrica de la canción, y sin embargo logra que funcionen. Dice "La pena, que todo lo ve/ Con su microscopio de desasosiego" (**La luna de Rasquí**); relativiza la pericia de la ley de gravedad en **Todo cae** ("Quién lo diría/ Cuando en un breve lapso de levedad/ Tu amor vence a la gravedad y a la entropía"); hace ciencia ficción romántica en **Esfera** ("Tú y tu leve tul de nubes/ Que forman de vapor su propia esfera/ Perdí la cuenta de las veces que te anduve/ Todas parecen la primera/ Van orbitando equidistantes un puñado de canciones/ Giran a tu alrededor como electrones").

En el disco hay música bailable, claro. **Bailar en la cueva, Data data**, o los más folklóricos rítmicamente **Bolivia, La luna de Rasquí, El Triángulo de las Bermudas** invitan al baile como ya lo había hecho explícito Drexler en **Cara B** con **Dance, dance, dance** (música de Alejandro Pelayo y letra de su actual mujer, Leonor Watling) y **Dance me to the End of Love**, de Leonard Cohen. Y canciones de amor irresistibles, como las que acostumbra: la bellísima **Organdí** (Mi corazón opaco/ Inevitablemente cede/ Se mueve a tu vaivén/ Queda atrapado en/ La trama perfumada de tus redes// Te miro dormir y te nombro/ Te miro y no salgo de mi asombro/ Mi aliento te deletrea/ Para que mi corazón te lea") o **El Triángulo de las Bermudas** ("Y ahora que todo lo triste/ Con el tiempo se deshizo/ Yo me pregunto por qué desapareciste/ Sin el más mínimo aviso/ Y aunque todo haya pasado/ No me dejes con la duda/ Fue como si en un momento dado te hubiera tragado/ El Triángulo de las Bermudas").

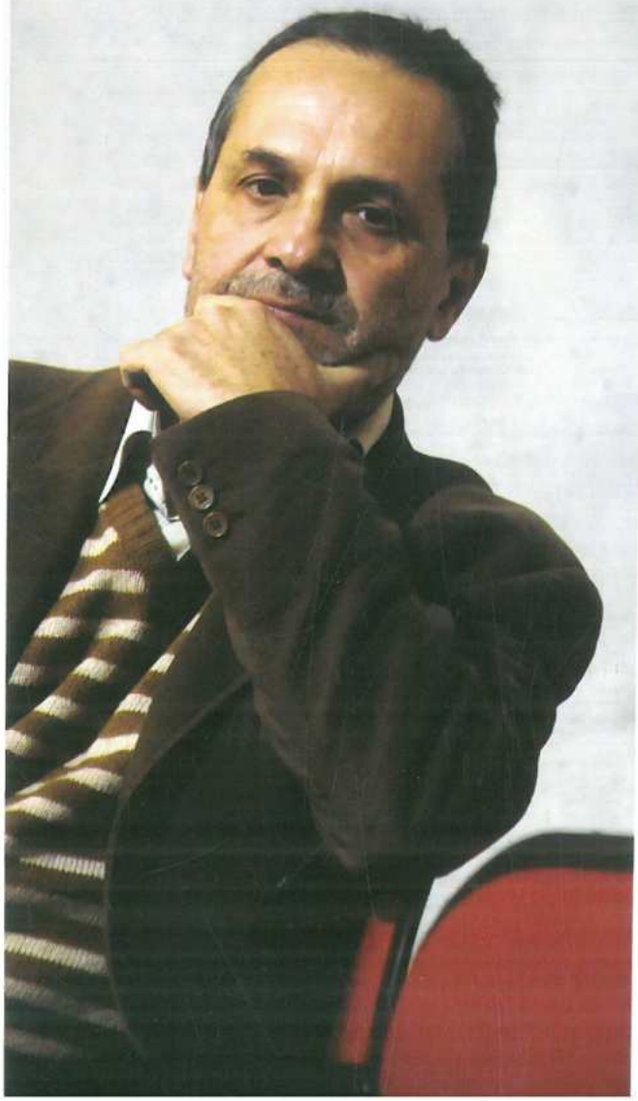
Drexler cambia drásticamente de registro y se pone testimonial en **La plegaria del paparazzo**, un alegato contra la invasión de la prensa en la vida privada: "Dios proveedor de las fotos robadas/ Santo patrono de los paparazzi/ Haz que ella salga por la puerta adecuada/ Que mire hacía aquí antes de entrar al taxi". Y sobre el final, a pesar de todo lo dicho, canta en **La noche no es una ciencia exacta** justamente que "hacer canciones no es una ciencia exacta". Dice: "Llamaba a la puerta con todas mis armas/ Con algunos vicios, algunas virtudes/ Pensé para mí que cumplía los pasos de un pacto/ Pero la musa no pacta."

la plena modernidad del siglo XX. Lo que es evidente en estas versiones es que, aun sin ser menos explosivas que las anteriores, no se entregan a esa indulgencia casi irresistible para los directores norteamericanos y europeos.

Las ideas de Karabatchevsky defienden al Villa-Lobos abierto al mundo, aquel que en estas sinfonías recupera la historia de una humanidad libre a través de la cita de fragmentos musicales representativos de la tradición cultural europea pero también su impulso más renovador: La Marsellesa (también el himno de Brasil) o la 3ª de Beethoven –La sinfonía Heroica—y algunas líneas del Verdi más cercano a Rigoletto. No son retazos de una cultura destruida por la guerra, son las voces de una racionalidad histórica que no muere, que no se cansará de reclamar la paz hasta el final de los tiempos.

Más allá del bien y del mal

"Pensar la música desde América Latina" no sólo es el título del reciente libro de González: también es el foco de sus estudios e investigaciones. Los años 60, la dicotomía urbano/rural, la creación del gusto musical, la subjetiva valoración de lo "bueno" y lo "malo" y la importancia del periodismo especializado son algunos disparadores para reflexionar sobre este momento musical del continente.



Por Ricardo Salton

Aunque casualmente romano de nacimiento, el musicólogo Juan Pablo González es chileno hasta la médula. Y por su acercamiento al estudio de la música popular en sintonía con otros colegas del continente, y en tiempos en que eso era una rareza, se transformó en un referente para su generación y las posteriores. Esta vez, convocamos a este importante investigador latinoamericano para hablar del gusto musical, de la valoración que se tiene sobre las diferentes músicas, de los juicios y prejuicios. Pero la conversación también encontró algunos otros rumbos.

- ¿Cuáles son, a tu criterio, los patrones sobre los que se conforma el gusto musical en nuestros países?

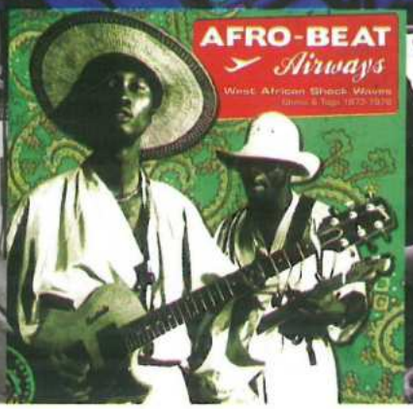
- Un elemento común en América Latina que puede condicionar nuestros gustos musicales, es que hemos permanecido atentos a tres fuentes musicales distintas: la de nuestros propios lugares, la de Europa y la de Estados Unidos. Y si por un lado pareciera que somos menos autónomos a la hora de definir nuestros gustos y tendencias, por el otro somos más diversos. O al menos eclécticos, musicalmente hablando.

- ¿En qué lugar ubicas a Chile en ese marco?

- Chile es más político en sus decisiones valóricas. Tienes folklore de centro, de derecha y de izquierda, por ejemplo. Si un candidato presidencial aparece bailando ranchera, el otro lo hace bailando cumbia y así sucesivamente. Además está el factor de la clase social que es muy determinante a la hora de construir gustos musicales. Esto se acentuó en general en América Latina en la década de 1960, que es justamente la década de la cumbia, que más rechazo social y "placer culpable" provocará con el paso de los años.

- ¿Esas valoraciones sobre la música son distintas según se pertenezca a los sectores populares o a los sectores acomodados de las distintas sociedades?

- Sin duda que las distinciones de clase, pero también generacionales y de territorio, influyen en la valoración que las personas hacen de la música.



Con ella también construyen su identidad, ya sea en forma de distinción social, oposición al orden establecido, o pertenencia a una tradición.

- ¿Y qué pasa respecto de la ciudad con relación a las zonas rurales?

- La dicotomía rural/urbano tiende cada vez más a ser menos significativa en la actualidad, tanto por la democratización en el acceso a la tecnología como por la globalización. En música, la modernidad alcanza para todos, y vastos sectores socialmente excluidos y alejados de los grandes centros urbanos utilizan la música como forma de sentirse parte de esa modernidad.

- ¿Cómo se determina, si fuera posible, qué es "bueno" y qué es "malo" cuando hablamos de música?

- Lo interesante es que la valorización de la música cambia según el contexto donde es escuchada. Sin caer en relativismos culturales que nos puedan llevar a la negación de toda posible valoración, es muy distinto escuchar un concierto de Mozart en el Colón que en una discoteca. La música puede ser exactamente la misma, pero la ocasión, la predisposición del oyente, la función que esperamos cumpla esa música es la que varía, afectando nuestra percepción y su consecuente valoración. Habrá una música "buena" para el Colón y otra música "buena" para la discoteca; en este caso, no podemos, ni debemos, comparar peras con manzanas.

- ¿Pero es legítimo, musicológicamente hablando, decir que hay "músicas buenas" y "músicas malas", como muchas veces escuchamos o leemos?

- Desde una perspectiva musicológica, las músicas buenas son las más auténticas, las más verdaderas, las que responden a legítimos impulsos creadores, de cierta forma ajenos a otros intereses: comerciales, políticos, de clase. Ahora bien, una "música buena" puede ser usada con esos intereses, de modo que la autenticidad tiene que ver más bien con el impulso de su creación más que de su uso. Naturalmente, hay problemas de factura, que tienen que ver con el equilibrio de la forma, la claridad de las ideas, la administración de los contrastes, la precisión y emoción de la interpretación. Además está el manejo y la renovación del lenguaje. Eso es muy importante; por un lado está el oficio y por el otro la capacidad de decir cosas nuevas desde el lenguaje musical. Eso puede ocurrir con Beethoven o con Los Wawancó. Aunque al parecer, esto solamente ocurrió con el primero.

"Las distinciones de clase, las generacionales y de territorio influyen en la valoración que las personas hacen de la música. Con ella también construyen su identidad, ya sea en forma de distinción social, oposición al orden establecido o pertenencia a una tradición".

Al respecto, podemos recurrir al "efecto Beethoven" de Diego Fischerman (**Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular**. Paidós, 2004), que destaca una suerte de estetizacion del campo de la música popular que ocurre en los años '50 con músicos como Tom Jobim y Astor Piazzolla. La necesidad de contar con una música de

Más allá del bien y del mal

Entre vanguardias y localismos

Juan Pablo González (Roma, 1956; chileno por adopción) es doctor en Musicología por la Universidad de California, donde obtuvo su diploma en 1991. Su currículum combina una importante actividad académica con un fuerte interés por la gestión y el impulso de la actividad profesional, sobre todo ligada a la música popular, en todo el continente. En tal sentido, fue fundador y primer presidente de la Sociedad Chilena de Musicología (1996-2000) y de la Rama Latinoamericana IASPM (2000-2006). Y como docente e investigador, ocupa los cargos de Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado SJ de Santiago y de Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En ese terreno educativo, ha participado activamente en la renovación de la enseñanza de la musicología en su país, y tuvo un papel central en la creación del Magister en Musicología en la Universidad de Chile en 1993 y la licenciatura en musicología en la Universidad Católica de Chile en 2003.

Su línea de investigación privilegia el estudio de la música popular del siglo XX en Chile y en el resto de América Latina. Ha realizado contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX, considerando la relación entre vanguardias y lenguajes locales. Junto a sus abundantes monografías publicadas en revistas científicas internacionales y a sus permanentes colaboraciones en el diario El Mercurio de Santiago, es coautor de dos volúmenes de **Historia social de la música popular en Chile** (2005 y 2009) y autor de **Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes** (2013), editado en Buenos Aires por Gourmet Musical. Paralelamente a su actividad como docente e investigador, recorre el mundo ofreciendo seminarios y conferencias en universidades de España, Brasil, Uruguay, Colombia, etc. En 2003, recibió el Premio de Musicología Casa de Las Américas y, en 2010, la Medalla Bicentenario del Consejo Chileno de la Música, un organismo ligado al Consejo Internacional de la Música de UNESCO.

lenguaje familiar pero que sea nueva, que satisfaga las necesidades de "contemplación estética" de la esfera del arte, se produjo en un momento en que la nueva música clásica se había hecho incomprensible para el gran público debido al desarrollo del lenguaje postonal en un amplio sentido del término. Entonces, músicos como Jobim y Piazzolla llenan ese vacío. Lo mismo ocurre con el "cool jazz" en Estados Unidos y con el desarrollo de la música popular orquestada para un numeroso público. Pianistas como Raúl Di Blasio son expresiones tardías de esa necesidad, ampliamente satisfecha por corriente más auténticas y renovadoras del lenguaje.

- ¿Esas valoraciones son distintas según el grupo etario que las reciba?

"La crítica y la musicología tienen algo así como "el toque de Midas", pues valorizan lo que abordan en sus discursos, otorgándole visibilidad y haciéndolo relevante".

- En un sentido pareciera que los jóvenes actuales son más abiertos a distintos tipos de música porque están más expuestos a ellas. Es así como se entiende que disfruten de las incursiones sinfónicas de sus astros favoritos del pop o del rock y que escuchen canciones con influencias de la "world music", sino la "world music" propiamente tal. Sin embargo, en otro sentido, esos mismos jóvenes están muy determinados por la cualidad del sonido, el tipo de sonido resultante de la mezcla, la reproducción y los canales de escucha, y muchas veces les prestan más atención a la envoltura sonora que a los fenómenos musicales que ella contiene.

- ¿En esa actitud diferente de los jóvenes, tiene algo que ver el proceso de democratización de América Latina de las últimas décadas o es algo que excede a nuestra coyuntura regional y alcanza nivel planetario?

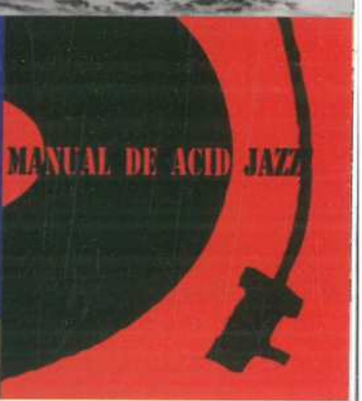
- Creo que a más de veinte años del retorno de las democracias en América del Sur, eso no resulta tan relevante para determinar los gustos musicales de los jóvenes. De hecho, fue durante la dictadura en Chile que se hizo conocido Silvio Rodríguez y que Soda Stereo fue muy popular. Además, también se desarrollaron tendencias de vanguardia al interior de la música popular con bandas como Fulano y Electrodomésticos. Lo mismo pasaba en Brasil con Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque y Lengua de Trapo, por ejemplo. Por si alguien se interesase un poco más, ya escribí sobre eso en mi libro **Pensar la música desde América Latina**, publicado en 2013 por Gourmet Musical en Buenos Aires.

- ¿Y esos distintos actores coinciden en la valoración independientemente de sus propios gustos sociales o personales?

- Las que se extienden a toda la sociedad son valoraciones de clase. La música clásica, aunque no se entienda ni se disfrute, es respetada porque está ligada a las capas sociales altas: primero la aristocracia y luego la burguesía ilustrada. La cumbia villera es subvalorada por la misma razón, ya que está ligada a las capas bajas de la población. Se subvalora aunque no se conozca lo suficiente, pues cuando rechazas una música, no la escuchas. Es una especie de círculo vicioso este asunto.

- Suele decirse que el paso del tiempo juega como legitimador de las músicas del pasado. ¿Es efectivamente así?

- En rigor el tiempo todo lo valoriza. Llevándolo quizá a un extremo, podría



decir que un basural inca resulta de gran interés para arqueólogos y buscadores de tesoros. En el caso de la cultura de masas, esto se exacerba a partir de la posmodernidad y su retromanía, citando el libro de Simon Reynolds (**Retromanía. La Adicción del Pop a su Propio Pasado**. Caja Negra, 2012). La cultura de masas tiene mucho que ver con el culto a la nostalgia: a la nostalgia de ser niño y a la nostalgia de ser joven. Entonces nos negamos a crecer y nos negamos a envejecer. Tantas estrellas de rock muertas a los 27 años nos han legado justamente esa juventud perpetuada en el tiempo. Incluso los Rolling Stones siguen comportándose como adolescentes en el escenario y fuera de él. El culto al pasado de la cultura de masas es el culto a nuestra propia infancia y juventud. Es como si revitalizáramos nuestra vida adulta con una porción de ese pasado.

- ¿Cómo juegan "los poderes" (la política, los gestores culturales, la prensa, los investigadores, la Iglesia, etc.) en esta discusión sobre gusto y valoración en música?

- Los "poderes", un poco paradójicamente, tienen cada vez menos poder para imponer valoraciones y gustos hegemónicos. La Iglesia sucumbe ante el gusto de los feligreses y cambia canto gregoriano por chacareras. El Estado permite que el Himno Nacional se interprete con cuanto ritmo se le pueda ocurrir a los ciudadanos. Y los políticos usan jingles en sus campañas en vez de canciones –justamente– políticas.

-¿Dirías que esos "poderes" se han retirado de la discusión, se han resignado en la derrota cultural, y han perdido tan definitivamente la discusión que han dejado absolutamente de gravitar?

- Interesante pregunta. ¿Por dónde andarán los poderes ahora? La escuela sigue siendo gravitante, porque seguimos necesitando aprender a leer y escribir. De este modo, lo que la escuela nos muestra en la infancia empieza a ser muy determinante, Las redes sociales también lo son, y lo que te recomiendan ver en YouTube tiene injerencia en la formación de tus gustos. Los medios siguen siendo el "cuarto poder", que frente a la disminución de la influencia de los tres primeros, son claves en la construcción del gusto y la opinión en la población.

-¿Qué pasa al respecto con la musicología y con la crítica?

- La crítica y la musicología tienen algo así como "el toque de Midas", pues valorizan lo que abordan en sus discursos, otorgándole visibilidad y haciéndolo relevante.

- ¿Es genuinamente posible analizar una obra, una corriente, un artista o un género musical en sí, fuera del lugar, el tiempo y el sector social en el que se desarrolla o se produce?

Más allá del bien y del mal

Como un artista más

- Lo habitual es que los musicólogos lleguen a los demás a través de libros, charlas, ponencias, etc. Sin embargo, en tu caso decidiste atravesar una barrera y convertirte en partícipe. ¿Cómo es eso?

- Dentro de nuestro proyecto de investigación junto al historiador chileno Claudio Rolle sobre la historia social de la música popular en Chile en el siglo XX, he realizado tres montajes que recrean los espacios musicales y sociales de la música popular en la primera mitad del siglo: **Del salón al cabaret**, **Días de radio en Chile** (www.youtube.com/watch?v=AWB7M5ONV2g) y **Noches del Goyescas** (www.youtube.com/watch?v=WD8AikXLXgc). En un comienzo, se trataba de montar laboratorios de investigación donde poníamos a prueba ciertas hipótesis y podíamos conocer la práctica histórica de la música popular desde adentro. Esto se presentaba en un marco universitario, aunque también logramos sacarlo de allí y hacer algunas giras por Chile y darlo por televisión abierta y de cable. En la actualidad, he remontado esos espectáculos con un sentido más artístico, entrando al circuito de los musicales en Chile, aunque a esto le llamamos "conciertos teatrales", en el espíritu de lo que hacen los grupos de música antigua de poner en contexto sobre la escena la música del pasado. De este modo mi papel, junto con concebir y producir el espectáculo, es participar de él como un artista más, normalmente encarnando al presentador de la época que introduce lo que el público va a presenciar. Sobre la escena dejo de ser musicólogo y comienzo a ser actor.

Estudios centrales

La IASPM (The International Association for the Study of Popular Music) es una organización interdisciplinaria creada en 1981, sobre todo a partir del impulso de investigadores ligados a la sociología en Inglaterra, Canadá y los Estados Unidos. Desde el comienzo, se propuso abordar el estudio de la música popular desde distintos frentes, con abordajes interprofesionales y respetando las particularidades, tanto de las músicas como de sus modos de estudio, de los diferentes lugares del mundo. Desde aquel lejano comienzo, la actividad de la IASPM se ha expandido geométricamente. Ha organizado varios congresos internacionales y ha publicado libros, revistas especializadas y, más recientemente, comunicaciones digitales. Del mismo modo, ya desde su génesis, la IASPM intentó respetar las particularidades y los idiomas de distintos lugares del mundo, y fomentó la creación de filiales nacionales o regionales que, a su vez, tienen actualmente sus propias actividades académicas, editoriales y comunicacionales. Producto de esa expansión, precisamente, es que terminó de conformarse en 1997, en un congreso realizado en Santiago de Chile, la rama latinoamericana de la asociación que se conoce como IASPM-AL, y a la que se refiere Juan Pablo González en esta nota.

Dicho quizá en un lenguaje más académico, ¿podemos analizar un "texto" haciendo caso omiso del "contexto"?

- Cada vez es más fuerte la tendencia a analizar o estudiar la música considerando el momento en que es producida, "performada" –un término que hemos tomado académicamente del inglés "performance"- y/o consumida. Prefiero no usar la idea de "contexto", porque eso es situar la obra históricamente, o a lo sumo socialmente. Ahora importa entender la música como un acto performativo, como una determinada manifestación, sea una canción popular o una sonata, en determinado momento y ante cierto público. El musicólogo y crítico literario norteamericano Lawrence Kramer es enfático en esto. La música no existe en un vacío humano –ya no histórico-social o contextual– sino que existe en medio de personas concretas situadas en lugares y momentos específicos. Es ahí donde puede cobrar sentido.

- Otra vez, ¿qué lugar le cabe a la musicología?

- La nueva musicología representa justamente el salto de la música a la cultura, de las notas a su significado. Busca instalar el estudio de la música, los músicos, la industria y las audiencias en el vasto campo de las humanidades y las ciencias sociales.

- ¿Y el periodismo especializado?

- Es el que comunica con conocimiento de causa. Ambos requisitos deben marchar unidos, constituyendo todo un modelo para la propia academia. Pero digo también que ese periodismo especializado en música es escaso, debido a las competencias musicales que se deben tener para hablar del tema con propiedad. La crítica se desenvuelve en medios intelectuales e ilustrados donde es más relevante hablar de música popular que de música clásica, la que se mantiene en los ghettos de melómanos o de los propios músicos de conservatorio. En cambio, en un medio en que hablas de cine, literatura o artes visuales, puedes hablar con más naturalidad de Carlos Aguirre o de El Terceto, por ejemplo. También puedes hacer un análisis sociológico de la bailanta, dejando claro que para este efecto, prescindes del análisis estético y recurres al análisis social. Entonces, creo que la aceptación o no aceptación tiene que ver más con las posibilidades del discurso que con otra cosa.

> "La música clásica, aunque no se entienda ni se disfrute, es respetada porque está ligada a las capas sociales altas: primero la aristocracia y luego la burguesía ilustrada. La cumbia villera es subvalorada por la misma razón, ya que está ligada a las capas bajas de la población".

- ¿Qué es la IASPM y qué lugar ha venido a jugar en el estudio de la música?

- La IASPM (The International Association for the Study of Popular Music) fue muy importante para legitimar en la década del '80 los estudios en música popular que habían empezado en los '70 en la musicología. Esto fue creciendo hasta la creación de muchas ramas nacionales en el mundo y de la rama latinoamericana en 2000. Sin embargo, el campo ha crecido tanto, incorporando a estudiosos en historia, sociología, antropología, litera-

tura, cine, que ya no parece viable ni necesaria una rama tan amplia como es la latinoamericana. Son mucho más necesarias las ramas nacionales –tal como está organizada IASPM en el mundo– que puedan actuar localmente, beneficiando a estudiantes e investigadores independientes que tienen mucho que aportar a los estudios en música popular pero que no pueden actuar internacionalmente como en un principio pensamos IASPM-AL. Por lo demás, no quisiera extenderme demasiado pues a raíz de mi propia insistencia en transformar IASPM-AL en ramas nacionales en América Latina, tal como existen en el resto del mundo, fui expulsado de la organización en su último congreso en Córdoba.

- Cuando nació la IASPM los estudios sobre música popular eran escasos en todo el mundo y su fundación vino a cubrir ese espacio de cobertura académica. Hoy, eso parece haberse modificado al punto de que los congresos de musicología general tienen una presencia fuerte de ponencias relacionadas con diferentes músicas populares. ¿Cómo ves ese proceso?

- En la práctica, los estudios en música popular se cuelan por todos lados. No solamente en los congresos de musicología, sino también en los de sociología, historia, antropología y literatura. En la actualidad, una IASPM-AL continental genera apetitos de poder y de figuración pública más que de servicio a la comunidad académica. Casi ninguno de los autores que uso y cito sobre música popular latinoamericana pertenece a IASPM-AL, salvo Felipe Trotta y un par más. Por allá no anda la punta de lanza en estudios en música popular. Ahora anda por todos los sitios.

"En música, la modernidad alcanza para todos, y vastos sectores socialmente excluidos y alejados de los grandes centros urbanos utilizan la música como forma de sentirse parte de esa modernidad".

Respecto a la musicología en América Latina, como la música popular fue la última en llegar a su seno, hay más temas y músicos por estudiar, es un campo menos saturado que el de la música colonial, por ejemplo. Además es la música que más se presta para ser estudiada interdisciplinariamente, y la interdisciplina es lo que ha marcado el rumbo de la musicología estos últimos 30 años. Finalmente, tengo la impresión que es la música popular el campo desde el cual América Latina en su conjunto ha realizado sus mayores aportes musicales a Occidente. De este modo, cada vez resulta más relevante para nuestra musicología local.

LIBROS

Por Norberto Chab y Oscar Finkelstein

Cien años de música argentina

Sergio Pujol

Biblos

El enorme valor documental que tiene esta obra parte de que no se queda en una mera enumeración de nombres famosos (de hecho, hay varios de ellos que no están incorporados en el imaginario colectivo) sino que los coloca en un contexto histórico, estilístico y artístico. El autor, con una prosa sencilla no exenta de profundidad, hurga en las circunstancias en que se desarrollaron los diversos géneros y ritmos, y dentro de ellos, destaca a aquellos que jugaron un rol esencial.

"En los últimos treinta años, con el rock nacional masivamente aceptado, el tango en regocijado revival, el folklore despojado de sus rezongos telúricos y la cumbia marcando el ritmo de los sectores populares, ya no tiene mucho sentido discutir por dónde pasa lo argentino musical", discurre Pujol, colocando en un plano igualitario géneros de diverso grado de atracción, penetración y comercialización.

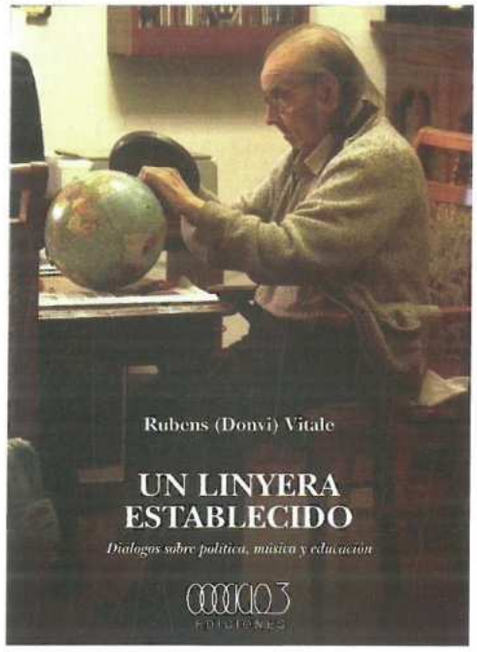
No se equivoca, en tanto la interacción de las músicas y sus exponentes parece un fenómeno de los años más recientes, que derrumbaron el mito de la competencia atroz y la incomunicación entre pares.

Hay un punto de partida en aquellos intérpretes y compositores de la Argentina del Centenario (1910), con el acento y la mirada puesta en la transición entre lo rural y lo urbano. La antología está ordenada cronológicamente, trazando un paralelismo con las trasformaciones sociales y políticas y sus efectos en la obra artística (que incluyen prohibiciones y censuras, entre otras características). En el recorrido se apea –entre otros- en íconos como Gardel, Yupanqui, Ginastera, Guastavino, Mercedes Sosa, María Elena Walsh, Luis Alberto Spinetta y Charly García. Pero hay muchos más nombres esenciales por redescubrir.

Un linyera establecido. Diálogos sobre política, música y educación

Rubens (Donvi) Vitale

Ciclo 3 Ediciones - Buenos Aires



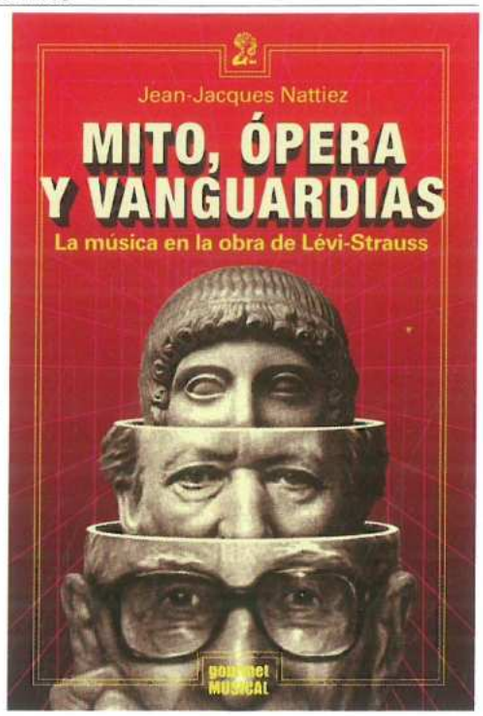
"Las cosas, cuando están maduras, deben ser concretadas, porque la vida sigue". Dice Rubens "Donvi" Vitale en una de las charlas con Pablo Arias que pueden leerse en **Un linyera establecido. Diálogos sobre política, música y educación,** con la autoridad de quien se pasó la vida concretando cosas. No de esas cosas que todos concretamos y que van a parar a quién sabe qué modesto inventario final, sino cosas extraordinarias, literalmente. Fuera de lo común. Cosas que concretó en su múltiple condición de técnico mecánico, pedagogo, militante político y sindical, gestor cultural independiente y, fundamentalmente, maestro. Y en un sentido amplio, porque es cierto que dio clases de piano —únicas por su estilo y duración—, pero lo que hizo y lo que lo hace singular es que enseñó un camino por dónde ir. Uno o, en realidad, muchos. Y lo hizo hasta el final, en octubre de 2012.

El libro rescata varios de esos aspectos a través de largas charlas, lamentablemente inconclusas, con la política como eje. Y lo recuerda con las palabras de su alma gemela, Esther Soto, sus hijos Lito y Liliana ("no dejó de vivir ni un minuto mientras estuvo vivo") y de personas que lo conocieron y lo quisieron bien, que era también su modo de querer, antes y después de su creación más visible: el colectivo artístico Músicos Independientes Asociados (M.I.A.), todo un hito fundacional (y en plena dictadura). Una anécdota, de las miles de historias representativas que se pueden contar de él, es la que escribe la cantautora Teresa Parodi y que involucra a su hijo Gustavo, alumno de Donvi: "Una mañana lo escuché, emocionada, tocar una hermosa, simple y dulce melodía. (…) '¿Qué es eso m'hijo?'. (…) Me salió del alma, mamá, que es de donde Donvi dice que sale la música". O lo que cuenta el músico Santiago Chotsourian, que define a Donvi como "el único maestro que conocí que fue única y exclusivamente eso, maestro. Todos los demás maestros que tuve eran músicos que enseñaban".

Mito, ópera y vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss

Jean-Jacques Nattiez

Gourmet Musical - Buenos Aires



Durante más de la mitad de su larga vida –murió en 2009 a los 101 años–, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, una de las mentes más brillantes del siglo pasado, se inspiró en la música para elaborar su método de análisis estructural de los mitos. La música –dice Jean-Jacques Nattiez en **Mito, ópera y vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss**– lo acompañó desde chico y está presente también en varios tramos de su dilatada obra teórica. Después de repasar los aspectos salientes como antropólogo, polemista y estructuralista del intelectual francés (nacido en Bruselas, Bélgica), Nattiez desarrolla las relaciones de distinta índole entre su pensamiento, la música y los músicos. Así, aparecen entre otras la obra de Richard Wagner ("el padre indiscutible del análisis estructural de los mitos", según el propio Lévi-Strauss); **Pelléas et Mélisande**, la ópera de Claude Debussy; Pierre Boulez y otros compositores modernos, representativos del serialismo y la música concreta, con quienes se genera una áspera polémica; la **Sinfonía** de Luciano Berio, cuya trama se origina en **Lo crudo y lo cocido**, de Lévi-Strauss, a quien el compositor italiano imprevistamente homenajea, y el **Bolero**, de Maurice Ravel, analizado por Lévi-Strauss con rigor de musicólogo.

Dos libros sobre música chilena: yendo de la cueca al trash

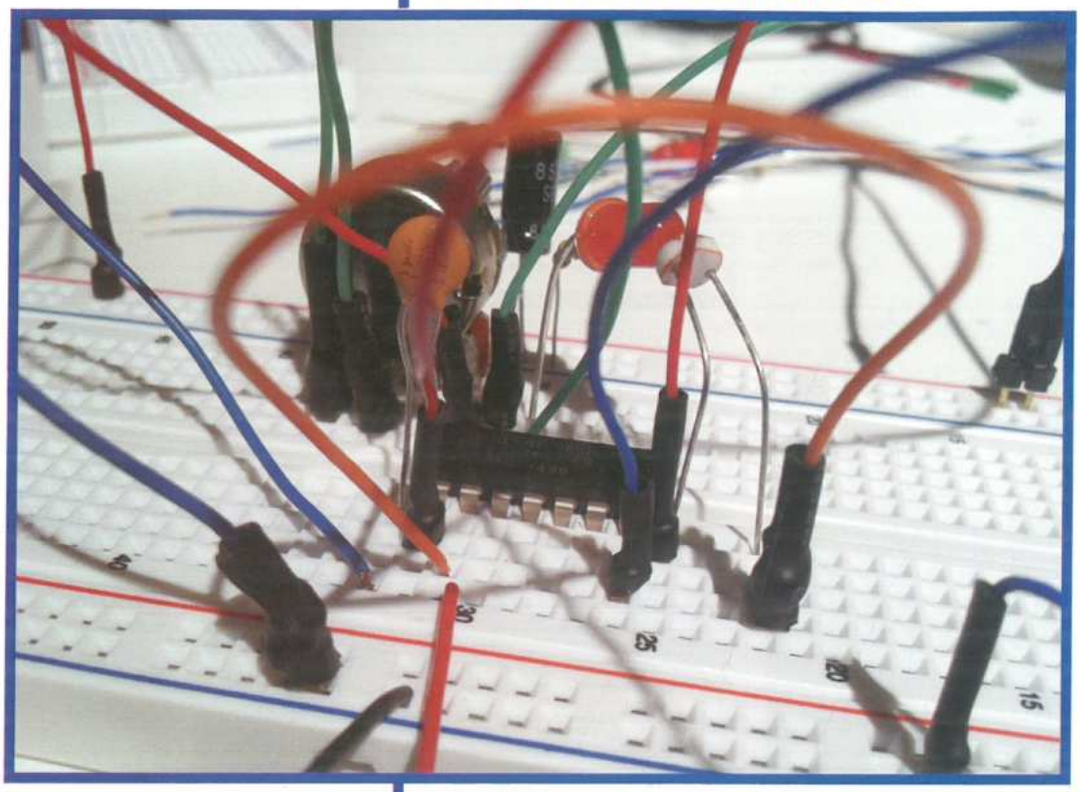
De reciente publicación en Chile, dos libros bucean en géneros musicales que trascienden el ámbito artístico. Tanto la cueca como el trash metal, los

géneros en cuestión, son abordados como lo que verdaderamente son: fenómenos culturales de distintas generaciones pero ambos auténticamente populares.

Cueca en Valparaíso. La vida de un cultor porteño, de Andrea Martínez, Elías Zamora y Yasna Rivera, es el relato de vida de Elías Zamora Oyarce –porteño del puerto de Valparaíso, ochenta y pico, reconocido cultor de la cueca–, que recuerda los distintos escenarios donde se desenvolvió el género,su relación con la bohemia porteña y cómo la dictadura la hizo caer en desgracia, junto a todo un pueblo. Zamora recorre los comienzos de los grupos musicales de Valparaíso, su evolución y también su actualidad, con jóvenes cultores de este ritmo nacional chileno, pródigo en danza, poesía y música. El libro rememora las quintas de recreo en el cerro San Roque y los bares del barrio El Almendral, escenarios emblemáticos del crecimiento de la cueca, tanto en popularidad como en diversidad.

Por su parte, el sociólogo Maximiliano Sánchez investiga en **Thrash Metal: del sonido al contenido** cómo se gestó entre los jóvenes este fuerte movimiento contracultural en el Chile de los años 80. El libro cuenta el cambiante derrotero iniciado en Inglaterra con bandas como Iron Maiden, Judas Priest o Motörhead, que cruzó el Atlántico y derivó en Megadeth o Metallica y luego se dirigió hacia Chile, donde ingresó a través de los sectores sociales más acomodados de Santiago, con mayor información del mundo anglosajón, y terminó adquiriendo nombres como Pentagram o Necrosis. "Nos apropiamos de los elementos de esta cultura (…) En Chile se posicionó como un estilo más confrontacional pues estábamos en dictadura y calzó perfectamente con el temperamento de muchos jóvenes que no veían ni en la política ni en lo institucional la forma de canalizar sus inquietudes", explica Sánchez, que realizó la investigación para su tesis doctoral.

Memoria electroacústica de Latinoamérica



En un extraordinario esfuerzo para reunir la gran cantidad de material que se hallaba diseminado sobre la música electroacústica en América Latina, se creó un Archivo sobre el tema, que abarca el período 1957-2007. La iniciativa de la fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología, fundada en 1997 y con sede en Montreal, Canadá, apunta a difundir la larga, interesante y prolífica historia del género en la región, donde muchos compositores nacieron o desarrollaron su actividad. La disponibilidad de información y de grabaciones de música electroacústica era hasta ahora un problema para educadores, músicos, intérpretes, investigadores, estudiantes y público interesado.

El Archivo –creado por el compositor e investigador Ricardo Dal Farra (Argentina-Canadá)– proporciona una introducción histórica que describe la creación de música electroacústica en el continente; un registro de 1723 composiciones; biografías y entrevistas a los creadores, y material gráfico, que incluye partituras y fotografías, además de una selección de 550 obras que pueden escucharse on line. Todos estos recursos están disponibles en la página de la fundación, www.fondation-langlois.org.

Buena Vista Social Club vuelve a girar

Diecisiete años después, lo que no es poco para nadie pero menos para estos veteranos músicos cubanos, el combo Buena Vista Social Club regresa a los escenarios, y lo hace por última vez. El conjunto de artistas populares reunidos en 1997 por el cubano Juan de Marcos González y el estadounidense Ry Cooder para la grabación del disco que volvió a poner sobre el tapete a estos entrañables músicos, luego retratados por el director alemán Wim Wenders en el documental del mismo nombre, arrancará en junio su gira de despedida, que concluirá en octubre de 2015 con una actuación en el teatro Carlos Marx de La Habana.

El Adiós Tour prevé escalas en varios países de América latina (Brasil, Colombia, Chile, Argentina, Perú y México), Europa y África. Según anunció Eliades Ochoa, que integra el colectivo desde sus comienzos, el telón definitivo vendrá acompañado de un disco y de una nueva película con registros de la etapa inicial y de la que se inicia ahora. "Buena Vista Social Club hizo historia con la música cubana en el mundo. Aportó a la música cubana en su expansión por el mundo", destacó Ochoa. Entre otros grandes soneros, participaron del BVSC original Omara Portuondo –que formará parte de esta reunión– y los recordados Rubén González, Ibrahim Ferrer y Compay Segundo.

El extraordinario e imprevisto éxito del BVSC al filo del milenio llevó a la música tradicional de Cuba a buena parte del resto del mundo, que por primera vez accedió a las canciones de estos artistas populares, la mayoría de ellos prácticamente desconocidos puertas afuera de la isla. Después de la película y el disco inicial de 1997, los integrantes del colectivo musical publicaron varios discos individuales que les posibilitaron realizar giras internacionales como solistas.

Medio siglo de Los Jaivas
PIONEROS ENTRE EL ROCK Y EL FOLKLORE CHILENO

Los 17 conciertos que dieron el último febrero en el marco de la gira de celebración por sus primeros cincuenta años –y a la que, sin la más mínima exageración, bautizaron Medio Siglo- colocan a Los Jaivas en un lugar al que muy pocos artistas llegan. El grupo chileno, pionero en la fusión de ritmos folklóricos y elementos y sonidos del rock, conserva la vitalidad, la identidad y la curiosidad de siempre. Y conserva también un apellido que está presente desde sus comienzos -Parra-, hoy con Claudio, pianista y uno de los integrantes originales, y Juanita, baterista e hija de Gabriel, otro de los fundadores.

El tecladista Eduardo Parra, el tercero de los creadores de la banda –junto con el recordado guitarrista Eduardo Gato Alquinta y el bajista Mario Mutis, aún en la formación- reside en París y ya casi no participa del grupo (por las secuelas que tiene de la polio se le hace dificultoso subir al escenario y responder a las demandas de, por ejemplo, una gira como la mencionada) pero sí se ocupa de la revista de Los Jaivas, una publicación sobre cultura chilena. Además, hace pocos meses lanzó el Sello Parra, que ya tiene un catálogo de 14 artistas, con nombres como Fakinmono, De Carne Madera, Coyote y Los Submarinos. También produjo un tema para la banda que su hija, Fresa Parra, tiene con Ankatu Alquinta, otro *hijo* de Los Jaivas.

Así, el espíritu del grupo nacido en un colegio secundario de Viña del Mar como High & Bass (donde en cuestiones de estatura física los *altos* eran los hermanos Parra y los *bajos*, Alquinta y Mutis) y luego castellanizado como Jaivas se conserva intacto a través de sus propios frutos. La historia de la ya legendaria banda chilena estuvo signada por dos exilios: en 1973, tras la caída de Salvador Allende, salieron de Chile hacia la Argentina, donde vivieron en comunidad hasta 1977 cuando, después de que Eduardo Parra fuera detenido y torturado durante tres meses y luego liberado, partieron hacia Europa. Allí terminaron de redondear un estilo que siempre fue, y aún hoy es, fiel a su identidad.

Yo lo recuerdo ahora

El escritor Juan Becerra se hunde en el universo del Leonardo Favio menos frecuentado –y hasta subestimado– por la crítica: el de la canción. Complementando los propios recuerdos de su ciudad natal, Junín, con un examen exhaustivo de la breve pero popular obra cancionística, Becerra parte de la trama narrativa que integran tres hits de 1968 –"Quiero aprender de memoria", "Fuiste mía un verano" y "Ella... ella ya me olvidó"– para definir este ensayo.

Por Juan José Becerra

Fuiste mía un verano (1968), el primer disco de Leonardo Favio, es una extraordinaria novela de amor desorganizada en su interior por la fuerza de la entropía. Pero si se pesca con paciencia en las aguas revueltas que reúnen sus once canciones mediante un orden que intenta disolver la novela o distraernos de ella, podremos extraerla de forma completa. Son sólo tres canciones, las de los tracks 7 (**Quiero aprender de memoria**), 5 (**Fuiste mía un verano**) y 3 (**Ella... ella ya me olvidó**), que no suman más de diez minutos y cuya secuencia narrativa podría resumirse en pocas líneas.

La voz de Favio, sostenida en las tres canciones por el mismo registro vocal, el mismo oscurantismo amoroso, los mismos violines de la música incidental del gran cine y un nivel de abstracción que nos recuerda la súper intimidad reservada de **Fragmentos de un discurso amoroso** (1977), de Roland Barthes (a diferencia de otras canciones del mismo álbum, como **Anny** y **Así es Carolita**, la amada en cuestión no tiene nombre), nos habla sin dudas de la pertenencia de todos estos elementos a un mismo drama.

Es la historia de alguien que, en un bar, ve pasar a una mujer y sueña con conquistarla (quiere aprender "de memoria" su cuerpo), la conquista y la pierde en el hueco que se abre entre una canción y otra. Más tarde la ve pasar y le quiere hablar pero ella, que ha sido de él "solamente un verano", se niega a hacerlo con la coartada de que "otra vez será", como se le dice a quien su billete no ha sido favorecido en el sorteo, en este caso un sorteo de corazones.

Podemos imaginar esta experiencia de desencuentro en su fase terminal: el amante desairado asume la derrota, traduce correctamente el "otra vez será" de la amada al "sé que nunca más" bastante más lógico que le dicta su voz interior y se encierra a escribir una canción, cuyos primeros versos son: *"Ella... ella ya me olvidó/ yo... yo la recuerdo ahora"*. El propio Favio describió las circunstancias en las que sucedió la composición de **Ella...** durante su actuación inolvidable en el Festival de Viña del Mar de 1969: "Y ahora voy a cantar una canción, que nació en la intimidad de mi hogar como un juego, un juego un poco doloroso".

El modo en que estas tres canciones se buscan y se integran es llamativo. Lo es tanto por el campo común en el que discurre la lírica como por cierta comunión de arreglos. Atendidas en sucesión, se trata de una sola canción de tres momentos. O, mejor dicho, de una sola canción desintegrada y esparcida en esporas de un mismo virus en el interior del álbum pero que, al cabo del esparcimiento, no podrían hacer otra cosa que reunirse por razones de afinidad natural. ¿Acaso las frases "aquel viejo café", de **Fuiste mía un verano**, y "ella ya me olvidó", de **Ella...**, no pertenecen al mismo rango emocional del "¡eehh, eehh!" que les sigue?

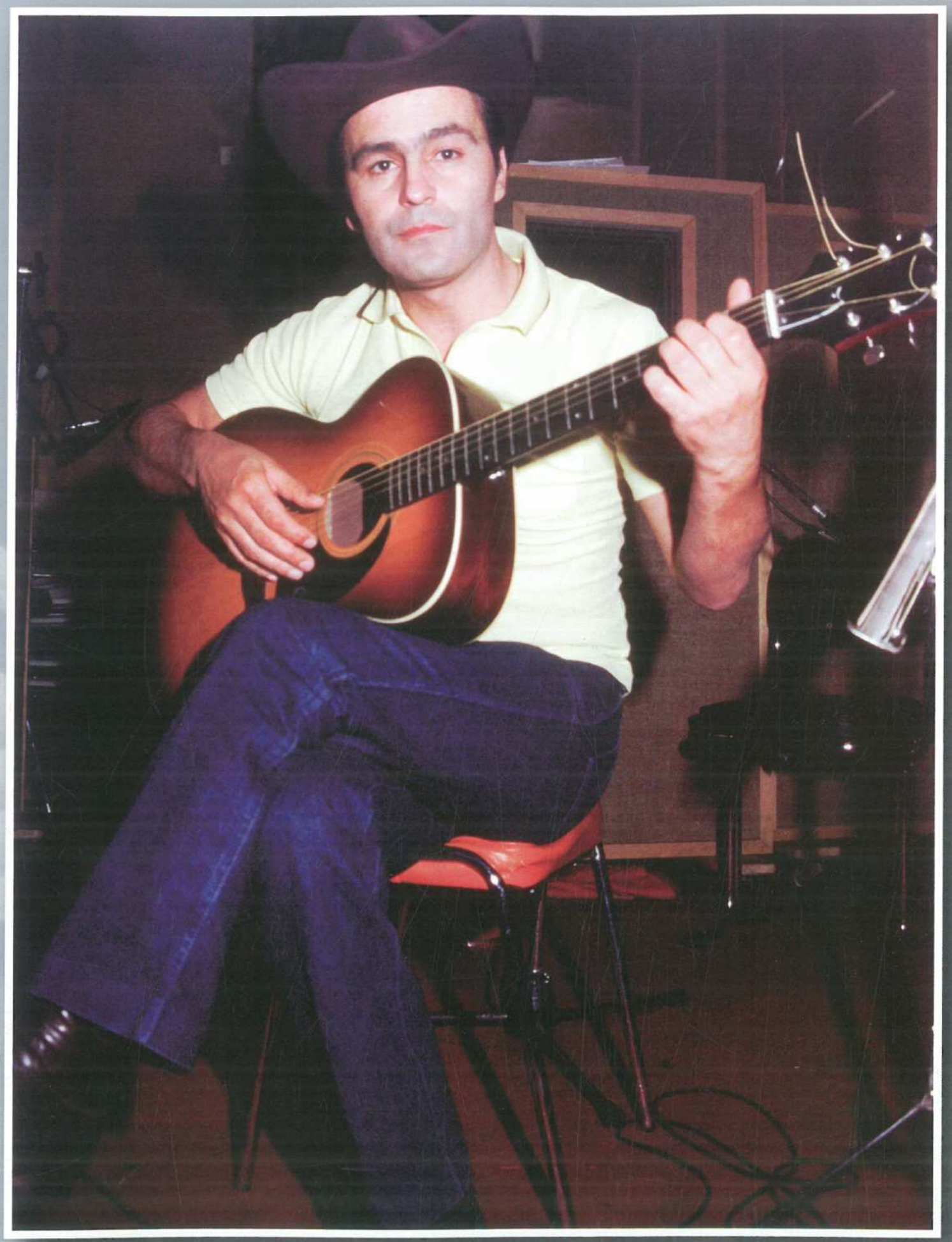
Los elementos se intercambian, se repiten, flotan en un mismo sistema de préstamos. Se alude al pelo de la amada de manera reincidente, se refiere la playa como la quintaescencia de la locación amorosa y se va montando una tendencia al coito interruptus. La idea de "recorrer tus entrañas en busca del hijo que no ha de venir", que aparece como programa en **Quiero aprender de memoria**, se cierra en la *realidad* retrospectiva de **Ella...**: *"Y junto al mar la fiebre/ que me llevó a su entraña,/ y soñamos con hijos/ que nos robó la playa"*. Como si la profecía de anticoncepción hubiera nacido para cumplirse sin miramientos, Favio organiza los fragmentos más misteriosos y oscuros que puedan encontrarse en la tradición de la balada argentina y los lleva a un pico muy denso de romanticismo.

De estas tres canciones abroqueladas y, al mismo tiempo, moviéndose en el interior de una misma forma, **Ella...** es la que cierra el círculo. Es un himno y un corolario. La obra musical de Leonardo Favio termina, de algún modo, en ese comienzo. En 1990, conversando con Sandro en el programa que éste conducía por Canal 13, Favio dijo: "**Ella...** es la canción que yo más quiero. Porque nosotros soñamos con esa canción con la cual cerrar un espectáculo, y este es al caballito de batalla mío para cerrar mis espectáculos".

Los ídolos recordaron las viejas canciones a las que Favio describió como "los gritos del parto", y brindaron con vino mendocino. Pero era evidente que detrás de la complicidad surgida de la admiración mutua, y de la ironía con que recordaban a la industria discográfica que los "enfrentó" a fines de los años '60, el espectador no podía no recordar las diferencias de las dos escuelas que representaban: la de Sandro, que es la escuela de los hombres que lloran; y la de Leonardo Favio, que es la de los hombres que *no pueden* llorar.

Esa diferencia divide las aguas en dos perfiles irreconciliables. Por un lado, el del expresionismo rococó del Idolo de América, con sus sobreactuaciones soberbias, dominadas por un simulacro de incontinencia, los temblores, la coreografía *presleyana* y el recitado lacrimógeno situado en un intersticio que, como un pegamento, une la ópera con la telenovela.

Por el otro, el semblante reconcentrado de Favio, expresando por elevación la paradoja de que todas las emociones, todas las in



▲ Favio compartió y protagonizó una época inigualable de la canción melódica. A la izquierda con Luis Aguilé y Jairo. A la derecha con Sandro.

des, todos los dolores y todas las desgracias del amor son corrientes internas incomunicables, verdaderas *retenciones* de la expresión, a la que nunca hay que rebajarse. Para Favio, el amor (tenerlo, padecerlo, perderlo, recordarlo) es una cosa seria sin conexiones con el exterior.

Volvamos a verlo en el Festival de Viña del Mar de 1969. Se presenta con un traje oscuro y sin otros movimientos que los de sus manos, que se mueven en espasmos verticales. Prácticamente no levanta la vista del piso. Los gritos del cantante envolviendo la Quinta Vergara se compatibilizan, no sin tensiones, con el fondo de timidez galopante del que salen. Muchos años después, en 1997, Favio vuelve a cantar la misma canción en el mismo lugar y parece que nada ha cambiado. Hay una estrategia conservacionista, arqueológica –como si cada vez desenterrara exactamente la misma piedra negra del fondo de sí mismo–, en el modo con que afronta el canto y que indica que "el juego doloroso" no se ha agotado todavía. No hubo más tarde, en la balada romántica de América Latina, una proximidad semejante entre la interpretación de una canción y la idea de "cuadro", entendiendo por cuadro un contenido enmarcado e inalterable capaz de cursar el tiempo sin ninguna pérdida.

Su producción musical, a diferencia de la cinematográfica que cursa una era de al menos medio siglo, es un resplandor de dos o tres años [de 1967 a 1970, en los que concentra, e incluso compacta, sus canciones más celebradas]. Como ocurre con las estrellas distantes, la luz del resplandor se sigue transmitiendo.

En 2009, al revisar la discografía para su libro **Canciones argentinas** (Emecé, 2010), Sergio Pujol escucha por enésima vez **Ella...** y dice: "Vuelvo a escuchar a Favio y me da un poco de miedo". Es que Favio no entiende el romanticismo amoroso como una experiencia que haya que ablandar o dejar atrás sino como una percepción fija, de la que experiencia y recuerdo son partes de una misma materia. El juego doloroso vuelve a suceder cada vez que la canción llama ya no a su interpretación sino a la conexión con su verdad profunda.

La diferencia de Favio con Sandro –su antimateria– no se agota en qué proporciones están dotados uno y otro para el llanto o su represión. Mientras los contenidos de Sandro se prestan a la parodia, la caricatura y la comedia (si es que no parten de ellas), la seriedad de Leonardo Favio no da para el ejercicio de ningún desplazamiento. Él es lo fijo, lo constante; es el *songwriter* devenido monumento. Respecto de él no caben –como dice Pujol– "las aproximaciones cancheras".

Doy fe de esa imposibilidad, que intentaré ilustrar con una anécdota. Hace muchos años, cuando era joven, me gustaba recalar con mis amigos en el último bar abierto de Junín. Los jóvenes necesitan de la aventura nocturna como del agua para introducirse en las veleidades de la erudición. Ver una pelea a la madrugada, testimoniar movimientos sospechosos en el desierto de la noche nos hace –nos hizo, nos hacía– un poco más hombres.

El bar que fuese terminaba siempre con los mismos parroquianos, una especie de milagro transgeneracional de convivencia ecuménica. Pero la aventura tenía un clímax. Tarde o temprano, a las cinco o seis de la mañana, un viajante de comercio de apellido Sc[illegible]lianza que nos doblaba en edad ordenaba s[illegible]

La diferencia de Favio con Sandro —su antimateria— no se agota en qué proporciones están dotados uno y otro para el llanto o su represión. Mientras los contenidos de Sandro se prestan a la parodia, la caricatura y la comedia (si es que no parten de ellas), la seriedad de Leonardo Favio no da para el ejercicio de ningún desplazamiento. Él es lo fijo, lo constante: es el songwriter devenido monumento.

trago y, luego de un silencio por el que todo el bar militaba hasta llevarlo a la perfección, él se paraba como si emergiera de una profundidad invisible y cantaba a los gritos: **Ella... ella ya me olvidó**. Las máquinas de la anatomía que mueven la risa se paralizaban: nadie se reía. Es que no era la incursión de un borracho perdido en una escena ordinaria de comicidad, sino un homenaje a la literalidad del drama que nunca ha dejado de latir en esa canción. De pronto, como si se tratase de un club de olvidados, todos cantábamos mediante un "estilo" que no era la imitación de Favio sino el modo en que Favio actuaba en el interior de nosotros como en una sesión de espiritismo.

Llamo a Manuel Moretti, el compositor y cantante de Estelares, con quien me une el escenario común de la infancia, los partidos de fútbol en el Colegio Marianista y la misma educación sentimental, concentrada en LT 20 Radio Junín, una expendedora incansable de los éxitos de Nino Bravo, Sandro y Leonardo Favio, los tres vértices del plano en el que se revelaban los secretos del amor que se puede cantar. Hoy mismo, aquellas canciones siguen teniendo una presencia frecuente en las radios de FM, como si el anacronismo no fuera –como se piensa– el pasado que nos persigue sino el presente que insiste en ir a buscarlo para que no muera.

La palabra escrita, representación "fría", no puede referir las emociones que siento retorcerse en el interior de Manuel Moretti frente a la inminencia de una conversación sobre Favio, "el artista total", según su modo de ver, quien de alguna manera se ha filtrado en algunas de sus canciones y en la forma de cantarlas. "No lo niego", dice, y recuerda el primer gran impacto que recibió de Favio cuando acompañó a su madre al Cine Crystal Palace de Junín (el único lugar de la ciudad donde cantó Gardel) a ver **Nazareno Cruz y el Lobo** (1975). Fue un impacto simultáneo de cantidad e intensidad. El cantante, abonado a la radio del pueblo con sus canciones románticas, reaparecía como un ídolo del cine más pop y más artístico de la Argentina.

Para Moretti, Leonardo Favio, "que fue gigoló, que fue chorro, que pudo haber terminado mal, es alguien muy grande pero no en el sentido del 'blanquismo', del uso eficaz de la razón, sino en el sentido de la intuición y el don". Esa intuición que Moretti señala como el corazón de sus canciones y su cine, es lo que hace de Favio un artista que supera cualquier especulación o competencia. "Respecto de Sandro, por ejemplo", dice Moretti, "Favio es muy superior porque hay una verdad en sus canciones. Sandro es... capitalista. Sus canciones son imaginadas para el show y el entretenimiento. En cambio, Favio es lo que es".

La pista que sigue Moretti en las canciones de Favio es la de la representación del dolor. Mejor dicho, la de la imposibilidad de representar el dolor en una canción si éste es genuino y no una concesión al canon del melodrama. Le recuerdo –como si le hiciera falta al argentino que tiene más presente en su memoria la obra de Favio– el porte marcial con que cantaba sus canciones negras, como de momia parlante, como de Esfinge del Duelo Amoroso, y Moretti realiza un empalme inteligente entre mi comentario y la canción **Mi tristeza es mía y nada más**. "¿La escuchaste? La volví a escuchar hace unos días", me dice: "responde a lo que venimos hablando. La tristeza es del que la tiene, y de nadie más".

Si la charla fuese un partido de *bowling*, habría que anotarle un *strike*. En efecto, la canción es casi un programa ideológico del cantante romántico. Dice que la tristeza es

Yo lo recuerdo ahora

El genio no es otra cosa que un gesto, un trazo que cursa el aire y encuentra una forma inexplicable y predeterminada. Por ejemplo, esa manera que tenía Favio de cortar las palabras en sílabas ["quie-ro-a-pren-der-de-me-mo-ria..."], ¿viene de una escuela o de un gesto que una vez impulsado salió así?

Estas cosas del amor

Hay que decirlo: la arista de cantautor fue extraordinariamente masiva y popular pero lejos estuvo de hacer crujir estructuras estéticas como sí lo hizo en la dirección de películas. "Me gustaría ser como Serrat –decía– pero no hay caso: soy Favio, tengo vuelo raso". Sin embargo, hay claves para explicar el tremendo éxito de esas canciones entrañables en su minimalismo de esquela -herederas de la cotidianidad de José Carbajal El Sabalero (a quien le debe uno de sus primeros sucesos, **Chiquillada**) y del Charles Aznavour más cándido-, que coparon la América andina.

Irrumpió en un momento fulgurante de la industria discográfica argentina: primero Leo Dan con temas como **Celia**, luego Sandro (con **Rosa, Rosa**, **Trigal**) y Palito Ortega (**Yo tengo fe** y **La felicidad**) y un poco después Piero con **Mi viejo,** vendían millones de discos simples. Millones. Favio aportó **Ella...ella ya me olvidó** y **Fuiste mía un verano**. Fue, por otra parte, el primero en hacer popular una canción de un ignoto Luis Alberto Spinetta: lanzó el **Tema de Pototo** antes que Almendra, lo retituló **Para saber cómo es la soledad** y se lo dedicó a un querido amigo entonces recién muerto, Carlos. Se reía de esa época de beat y chansonnier, con esas apelaciones de filo e ironía que algunos no llegaban a vislumbrar en su totalidad. En **Ding, dong, ding, dong, estas cosas del amor** cantaba un contrapunto con una chica, en un estilo muy en boga sobre todo en italianos y franceses (estilo que llevó al paroxismo Pimpinela); en primera persona, el tema era una teatralización de una conquista callejera: "Ella dice que Los Beatles /yo digo: 'The Rolling Stones' / Ella dice que Los Gatos, yo digo 'Pintura Fresca' / ella dice 'Mejor Favio', yo digo 'Palito Ortega'...". Al final, los modos de seducción triunfan y ambos coinciden en que adoran a... Leo Dan.

No era un gran cantante, pero sabía decir. Su desafinación era el complemento de una híper expresividad que pasaba por el grito estentóreo, llegaba al susurro y a veces al parlamento. Incorporó el voseo en tiempos del tú, utilizó palabras que dichas por él sonaban hermosas (como la palabra "piba") y jugó con el erotismo en tiempos de censura: *"Quiero aprender de memoria, con mi boca tu cuerpo, muchacha de abril"*, cantaba por ejemplo. Y además como suele ocurrir en la música popular más popular hizo de defecto, virtud. Contó en el libro **Pasen y vean**, de Adriana Schettini (Sudamericana): "Musicalmente **Ella ya me olvidó** es perfecta. La hice en media hora en la guitarra, con un grabador Geloso que me había regalado mi abuelo cuando me operaron del tórax. Esa canción surge por mi limitación como guitarrista. Sucede que yo no sabía bajar los acordes, entonces tenía que forzar para mantener el tono. Si hubiera sabido bajar los tonos habría modulado y me hubiera ido a un tono de no gritarlo. En cambio, se me ocurrió levantarlo y me pareció que sonaba lindo. Eso lo produjo mi limitación. Confío mucho en la suerte. Siempre estoy jugando a la ruleta y me sale bien (...) Yo componía una canción por segundo. Da la sensación de que fueron mil años que me pasé cantando, pero en realidad no fue nada. La gente se confunde conmigo. Yo también me confundo conmigo".

Era una falsa confusión. Favio siempre tuvo todo demasiado claro. El contraste entre la generación espontánea de canciones y el perfeccionismo y la obsesión enfermiza en la realización de películas es extensiva a una frase suya que vagamente resuena, todavía, como un modesto, realista e impiadoso epitafio: "Cuando me muera, en América latina la gente va a decir: 'Murió el que cantaba **Simplemente una rosa**'. 'Murió el cineasta Leonardo Favio sólo se va a decir en la Argentina y en algunas páginas de publicaciones culturales del mundo".

MARIANO DEL MAZO

▲ Desde sus primeros discos, Favio le dedicó parte de su obra a su esposa, Carola Leyton.

del que la canta, que está sola, que no quiere consuelo, que no va a llorar, que ya no cree en nada, que va hundirse solo en la ciudad y que sólo esa tristeza "es realidad".

Con una introducción de batería y órgano "a lo Sandro", **Mi tristeza es mía y nada más** aparece en un disco simple en 1968, por afuera del larga duración **Fuiste mía un verano**, y a la distancia puede verse como un texto que postula la representación de la tristeza por vía de la *negación*. La tristeza es la realidad única (y la única verdad, si extrapolamos aquí una máxima peronista), y si bien puede decirse de quién es, no se dirá nunca en qué consiste ni cuál fuerza la mueve. En eso, Favio es el narrador de un romanticismo deducido: se dice el pecador pero no el pecado.

De modo que la diferencia entre Sandro y Favio no radica solamente en que uno llora y el otro no, sino en que uno llora de mentira y el otro *no* llora de verdad, en que uno canta para la catarsis y el otro para la catatonia.

Visto en estricto orden de trascendencia, la producción musical de Leonardo Favio, a diferencia de la cinematográfica que cursa una era de al menos medio siglo, es un resplandor de dos o tres años (digamos de 1967 a 1970, en los que concentra, incluso compacta, sus canciones más celebradas) pero, como ocurre con las estrellas distantes, la luz del resplandor se sigue transmitiendo. Pero al margen de ese punto de gran densidad, hubo algunos intentos tempranos de salir de esa cápsula de oscuridad hacia, digamos, "los otros". El caso más notorio y precoz es la versión que hace de, **Para saber cómo es la soledad**, de Luis Alberto Spinetta, para el álbum **Fuiste mía un verano**.

Más tarde se afianza en él, no tanto en la cantidad como en la insistencia periódica –como si se tratara de un adicto que al borde de la cura no deja de reincidir–, una modalidad que tiene la apariencia del cover pero que sería más preciso denominarla "intervenciones". Cada tanto, Favio canta canciones "de exteriores": de

Favio también interpretó la cumbia La Zenaida, extendiéndola a 14 minutos y dándole un nuevo sentido.

Oscar Anderle, de Paz Martínez, de Alfredo Zitarrosa, de Yaco Monti, de Rubén Blades. ¿Son canciones que canta o canciones que escucha?

El caso más espectacular, que muestra la manera en que Favio entra en la materia que elige si esta materia está afuera de él (aquí habría que hablar de un arte sin dolor) es esa extraña cantata derivada de una interpretación libre de **La Zenaida**, la cumbia del colombiano Rosendo Romero.

Favio usa la canción como estribillo de su versión, donde agrega una introducción en octosílabos inspirada en **La Vuelta de Martín Fierro** (los versos **"atención pido al silencio/ y silencio a la atención"** aparecen ligeramente alterados) para luego narrar la historia completa de una abuela bogotana que, no obstante, podría ser su abuela mendocina.

La manera en que el arte de Favio entra en la canción de Romero lleva un propósito inocultable de transformación, un poco al modo del escultor que ve la forma en el interior de la piedra y no se detiene hasta extraerla. La canción original se convierte en un radioteatro, en una ópera, en un largometraje hablado; es decir en todo lo que había de posible en el interior de una cumbia sencilla de dos minutos que termina multiplicando por siete su duración.

Ese es el patrón compositivo de Favio, y consiste en entrar en una forma dada y extender sus posibilidades. Lo hizo en el cine con **Juan Moreira** (1973), basada en la novela de Eduardo Gutiérrez, con **Nazareno Cruz y El Lobo** (1975), basada en el radioteatro de Juan Carlos Chiappe, y con la biopic de José María Gatica. Pero también sometió su propia obra a esa operación de antropofagia al recrear **El Romance del Aniceto y la Francisca** (1966) con el musical **Aniceto** (2007).

En cambio, las tres canciones negras de **Fuiste mía un verano**, que curiosamente coinciden con la etapa autorreferencial de su cine (utilizando palabras de Moretti, la etapa del "don"), son productos tan íntimos y tan puros que es difícil considerarlos artísticos en un sentido clásico. Digamos que es un momento preartístico, porque en él no se advierten tanto los recursos y los protocolos de una composición como la necesidad que lo impulsó.

La conversación con Manuel Moretti continúa a la distancia. Yo estoy en Buenos Aires y él, casualmente, en Mendoza, donde aún sopla en los valles el aire de la infancia de Favio. Me dice que no es por el dolor que él cree que Favio pudo consagrarse rápidamente y hacer canciones inmortales: "es por lo que uno puede hacer con eso". Para él, Favio "es el único, entre todos los que compiten con su arte musical y cinematográfico, al que le cabe perfectamente el rótulo de genio".

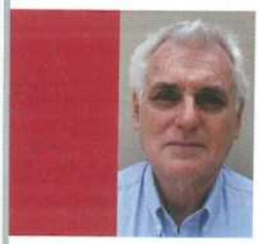
Pero ¿qué es ser un genio? ¿Se *tiene* genio o se *es* genio? En el caso de Leonardo Favio, y como nunca en aquellas tres canciones, el genio no es otra cosa que un gesto, un trazo que cursa el aire y encuentra una forma inexplicable y predeterminada. Por ejemplo, esa manera que tenía Favio de cortar las palabras en sílabas (**"quie-ro-a-pren-der-de-me-mo-ria..."**), ¿viene de una escuela o de un gesto que una vez impulsado *salió así*? También puede decirse que genio es aquel que no sabe lo que hace mientras lo hace y que, una vez que lo hizo, contempla su obra como un objeto que cayó del cielo.

Además

Una muestra. La Casa Nacional del Bicentenario de Buenos Aires (Riobamba 985) realiza una muestra con un recorrido por su obra y una reflexión sobre su poética con textos, material de numerosos archivos, fotografías, audiovisuales especialmente preparados para esta ocasión. También destaca material que pone foco en su relación con el peronismo. Y una reproducción de su casa natal de Luján de Cuyo, y la instalación de un altar con fetiches que acumuló a lo largo de su vida: desde una fotografía con Carlos Monzón hasta imágenes de la Difunta Correa. Permanece abierta hasta el 8 de junio de 2014.

Ese remedio contra todos

Marimba inaugura una sección que incluye testimonios de figuras de la cultura. El periodista y escritor Carlos Ulanovsky, que integró numerosas redacciones y que a la vez investigó la historia de los medios de comunicación en libros como *Días de radio*, *Estamos en el aire* y *Paren las rotativas*, es el primer invitado.



Por Carlos Ulanovsky

Podría afirmar que tuve una precoz iniciación musical. Al menos de esa música que entra por las orejas, involuntariamente, a través de la radio. Desde muy chico (tendría cuatro o cinco años) acompañaba a mi madre que cada noche acostumbraba estimular diversas tareas domésticas sintonizando por Radio del Pueblo un prodigioso musical titulado **Entre tangos y boleros**. *El programa era simplemente eso: un tanguito de primera, unas pocas palabras del animador y un bolero cuyas letras eran para ese momento mío difíciles de descifrar. Para mí, lo importante no era tanto la cercanía con los grandes éxitos sino la proximidad con mi mamá y que ella me eligiera a mí para tenerme cerca, en lugar de mi hermano o de mi papá.*

Por suerte, ese torrente de música popular no me entró por un oído y me salió por el otro. Siempre reconozco que aquella imprevista formación resultó fundamental para cuando, muchos años después, en 1995, tuve que encarar el libro **Días de radio** *y especialmente cuando, junto con Marta Merkin, tuvimos que hacer la curaduría de sonidos que integraron el disco que vino con el libro. Y no exagero si digo que esa temprana cinta sonora me acompaña hasta hoy. Si puedo cantar frases sueltas de algún tango o los finales de ciertos boleros es gracias a aquel excelso momento nocturno.*

También desde que era chico expresaba con bastante claridad mi fantasía de ser baterista. Cada vez que mis viejos me llevaban a cumpleaños o casamientos de familiares o amigos, mi gran programa era acercarme al lugar en donde, si es que había, tocaba la orquesta y ver, fascinado, al pianista, al trompetista y, en especial, al baterista. Como un modo de enviar mensajes no tan subliminales en casa también ensayaba unas discutibles prácticas con los cubiertos, sumando a los platos y a los vasos: lo mejor es que me daba cuenta que de cada uno obtenía una sonoridad diferente. Mi metejón con la batería terminó un día en que, inconsultamente, doña Adela, que en mi casa era quien decidía las compras, las importantes y las menores, trajo, como quien trae un kilo de jabón en polvo o las papas para la tortilla de los miércoles, un formidable piano vertical marca Steinway & Sons.

> El de convertirme en baterista es uno más de la larga lista de sueños incumplidos. Frustración que tuvo sus compensaciones en el mundo de la imaginación literaria. El año pasado publiqué mi primera novela: el protagonista es un empresario que se dedica a organizar casamientos pero que, antes que eso, es músico y toca la batería.

El arribo del majestuoso objeto fue más celebrado por mis padres (preocupados y atentos en el incremento de sus activos; ahora ese piano era uno más) que por mi hermano Jorge (seis años mayor) y por mí que de a poco lo fuimos integrando al resto de los mobiliarios de estilo clásico del living. Ya con el piano consumado, mi hermano y yo no tuvimos otro remedio que convertirnos en alumnos del Conservatorio Williams de Floresta, el barrio en que vivíamos. Allí estudié entre los 7 y los 13 años, etapa en la que, debo admitir, estaba mucho más tironeado por los campeonatos de fútbol con figuritas Starosta (torneos que muy difícilmente no ganaran los cartones redondos de Racing), por los picados en el pasaje Mar del Plata o en la cancha de Banderín o por saber si alguna de las chicas del barrio quería andar conmigo.

Estudié el piano, decía: una auténtica exageración de mi parte. Eso sí: me sentaba en el taburete, frente a él y doy fe de haber concurrido dos o tres veces por semana a esa casa de dos plantas en la calle Goya como para rendir cuentas de mis adelantos o de mis atrasos. Allí, me sentaba frente a la profesora Dora Andreu que escuchaba mi evidente falta de progresos en las partituras de Debussy, Haydn, Ravel o el enervante Hannon. Con Alicia Martínez me familiaricé en nociones de teoría y solfeo y memoricé para siempre una definición esencial: la música es el arte de combinar los sonidos. Frase a la que otorgué certeza hasta que escuché la exquisita reformulación que de ella hizo ese intérprete notable y personaje singular que es Horacio Malvicino. Músicos muy experimentados que saltaban de un ámbito a otro para ganarse el mango se sintieron interpretados por el gran Malveta cuando dijo que, para todos ellos y de hoy en más, "música es el arte de combinar los horarios". Una frase que llenó tantos pentagramas de lucidez como otra que pronunció un hombre que supo cómo manejar la batuta: "La música más maravillosa es la voz del pueblo".

Ni mi hermano ni yo, que no teníamos problemas ni de horario ni de dinero, porque hasta los 18 fuimos dos mantenidos de nuestros viejos, no nos convertimos en los mejores del conservatorio. Sin embargo, recuerdo que cada vez que en una casa o en una fiesta descubría un piano, Jorge se lucía con interpretaciones, algo defectuosas pero entendibles, del tango **9 de Julio** *y del vals* **Lágrimas y sonrisas**. *Podría decirse que su repertorio era limitado, pero bastante más surtido de lo que era capaz de ofrecer yo. Todavía hoy me siento a un piano y mi oído ejercitado me conduce a ciertas blancas, negras o bemoles que generan sonoridades reconocibles. Si apunto mis dedos y les pego a Mirremirremisirredolá aparece algo parecido al inicio de la Marcha Turca. Bah, digo yo.*

Lo de la batería siguió en mi cabeza. Ya era periodista de dedicación completa cuando vi en algún lado la

los males

publicidad de un baterista muy conocido en el mundo del jazz que ofrecía su método de enseñanza. Muy en secreto tomé la oferta y traje a mi casa el set compuesto por algunos manuales de enseñanza y un objeto que era la negación misma del instrumento que tanto me fascinaba: los palillos eran de verdad pero la batería de práctica no emitía sonido alguno. Uno la podía golpear despiadadamente y esa goma devolvía con convicción una barrera de silencio. Probablemente la crisis haya empezado cuando me animé a hacer la más inconveniente de las preguntas: ¿qué hago yo con esta cosa? Hoy pienso que, si le hubiera descubierto el chiste a ese "no sonido" podría haber pasado de la aburrida batería muda a una que expresara las palabras que yo quería escuchar. Pero como en muchas otras cosas de mi vida me aburrí y lo abandoné.

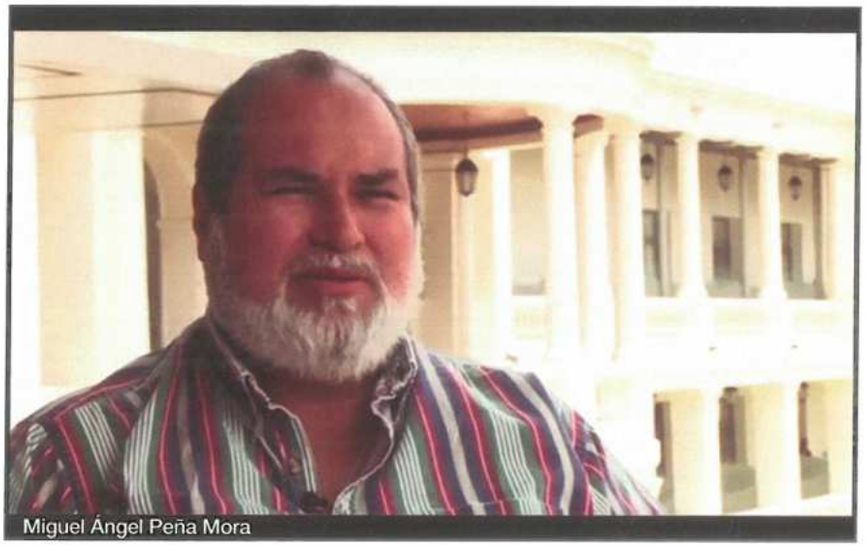
Mi metejón con la batería terminó un día en el que, inconsultamente, doña Adela, que en mi casa era quien decidía las compras, trajo un formidable piano vertical marca Steinway & Sons. Todavía hoy me siento a un piano y mi oído ejercitado me conduce a ciertas blancas, negras o corcheas.

El de convertirme en baterista –ese oficio que tanto honra el admirable Enrique Zurdo Roizner– es uno más de la larga lista de sueños incumplidos. Frustración que tuvo sus compensaciones en el mundo de la imaginación literaria. El año pasado publiqué mi primera novela: el protagonista es un empresario que se dedica a organizar casamientos pero que, antes que eso, es músico y toca la batería. Cuando vivíamos en México (a propósito, allí conocí el encanto particular de la marimba como instrumento popular), para un cumpleaños mi familia decidió gratificarme y trajo a casa un piano Yamaha, que había alquilado por el sistema de leasing. Ese regalo me emocionó enormemente, porque mi mujer y mis hijas sospechaban que por ahí tenía uno de mis agujeros sin rellenar. El obsequio venía con una cantidad de partituras que nunca terminé ni de repasar y mucho menos de aprender. Lo que, a la distancia, debo agradecerles es que no hayan puesto a prueba mi vocación alquilándome una batería.

Otros escapes aliviadores los obtuve en muchos de los programas de radio en los que trabajé en donde la música siempre tuvo un lugar importante. En uno que hago desde hace 16 años tuve, entre otras varias, secciones como **El versionero** *(versiones extrañas o poco tradicionales de temas conocidos),* **El argentino cantado** *(melodías que, voluntariamente o no, identifican aspectos del ser nacional),* **El club de adoradores de Canaro en París** *(un homenaje al viejo tango de Scarpino y Caldarella y en especial a su alucinante variación) y en los últimos tiempos una a la que llamé* **El mundo necesita más cumbia**, *un reconocimiento a intérpretes argentinos y extranjeros de ese atrapante ritmo caribeño. Ahora, lo que quiero y en algún momento lo voy a cumplir, es tener un programa en donde pueda pasar la música que me gusta, la que escucho a solas en casa cuando tengo algo de tiempo o en el auto, que es una de las cosas que más me entusiasman: viajar hacia a algún lado o a ninguno, pero en cualquier caso escuchando algo por primera vez.*

Admiro a los músicos y especialmente me fascina haber entendido que la música es un lenguaje, gracias al que muchos se vienen ganando el plato diario en boliches de París o de La Matanza desde hace largo tiempo. Trabajo en Radio Nacional y el estudio en donde hago mi programa cada sábado al mediodía está adornado por un piano de media cola en impecables condiciones sonoras. Allí tocaron, cuando vinieron como invitados, renovando el encanto cada vez más infrecuente de la radio en vivo y demostrando el prodigio de un instrumento bien tratado, Angel Mahler, Adrián Iaies, Alberto Favero, Gaby Goldman, la diva de diván Laura Vázquez, la "Raquelita Jarzinski" de Los Amados, Polly Ferman, entre otros. No pude ser uno de ellos y lo siento. Pero los tengo en cuenta en mi guión cotidiano. Presumo que si me hiciera un "análisis de música" daría positivo.

El futuro llegó


Miguel Ángel Peña Mora

Rodrigo Sanhueza Silva

En diciembre de 2011, en el Palacio de Bellas Artes de México, se realizó la reunión constitutiva del Programa Ibermúsicas. En aquella reunión fundacional se eligieron tanto al presidente del Consejo Intergubernamental, José Luis Castiñeira de Dios (actual Director Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, de Argentina), como a los integrantes del Comité Ejecutivo: Sergio Ramírez Cárdenas (Subdirector General del Instituto Nacional de Bellas Artes de México) como presidente, Rodrigo Sanhueza Silva (Secretario Ejecutivo del Consejo de Fomento de la Música Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile) como secretario y Miguel Ángel Peña Mora (Director del Centro Nacional de Educación Musical de Costa Rica) como vocal.

Más de dos años de trabajo conjunto en el fomento del desarrollo y difusión de la música iberoamericana y de cooperación técnica y financiera, permiten observar lo realizado y evaluar las perspectivas futuras.

-¿Cómo advierten la evolución de Ibermúsicas, desde aquellas primeras reuniones -con la idea de poner en marcha un espacio regional- hasta la actualidad?

SRC: Creo que en los países miembros de Ibermúsicas, hemos logrado empezar a posicionar el programa de una manera cada vez más clara. El aumento en el número de convocatorias que hubo en la última edición fue notable, lo mismo que el número de ayudas entregadas. Además de que la discusión nuestra, de las líneas de trabajo a seguir, se ha ido precisando cada vez más, tomando en cuenta las necesidades del conjunto de los participantes.

MAPM: Es muy positivo para los participantes e incluso para los no participantes. La cooperación iberoamericana estaba un poco dormida, y esto impulsó la interacción entre los artistas. En el área de la música se ha comenzado a generar sinergia, vínculos, participaciones, y un conocimiento mayor de lo que cada país genera a nivel de festivales y organizaciones.

RSS: Aquel momento coincidió con nuestra llegada a la administración (N.R.: 11 de marzo de 2010). Yo había llegado un par de meses antes al Consejo de la Cultura. Entonces el ministro de Cultura, Luciano Cruz-Coke[1], me pidió que lo representara en el Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura (N.R.; llevado a cabo en Medellín, Colombia, en julio de 2010). Fui con una agenda amplia, y me sorprendió la fuerza con la que se planteó el tema Ibermúsicas. Regresé a presentarle el tema al ministro, y me dio espacio para sumarnos a ese proyecto, y me pidió que estuviéramos en el equipo conductor, que en ese momento estaba liderado por los representantes de Argentina y México, apoyados por Colombia que después se marginó.

Luego entendí que vendría un proceso relativamente largo de insistir, y buscar caminos de apoyo a las músicas iberoamericanas. En ese sentido, no me sorprendió los resultados que fuimos obteniendo en el camino. Me dio mucho gusto sumar a Chile.

-¿Se incrementaron las relaciones bilaterales con algunos países miembros de Ibermúsicas?

SRC: Definitivamente, a nivel de programación hemos tenido la posibilidad de entrar en contacto con las músicas de otros países. Yo mismo estuve en la Argentina en el MICA (N.R.: Mercado de Industrias Culturales de la Argentina) y gracias al conocimiento y contacto con artistas de música contemporánea los estamos incluyendo en los planes inmediatos.

MAPM: Sí. Y este acercamiento no sólo se manifiesta en organizaciones gubernamentales, sino también de carácter privado. Esta participación nos permite un mayor contacto y un mayor conocimiento también a nivel organizativo.

RSS: Sí, se abrieron canales de comunicación muy directos con Argentina, México, Costa Rica o Uruguay. Esos caminos han ido pavimentando la colaboración de las instancias privadas y de los mismos artistas.

-A la luz de su experiencia en Bellas Artes y en la conducción de la política musical de México, ¿cree que se percibe la incidencia de este programa en un mundo tan complejo como es el de su país?

SRC: Sí, se siente esa incidencia. Hay instituciones independientes que se han acercado cada vez más, con iniciativas dirigidas a países iberoamericanos, a partir de las convocatorias de Ibermúsicas. Por otra parte, el contacto con gestores culturales de otros países, también nos llamó a reflexionar sobre ciertos

hace rato

Sergio Ramírez Cárdenas

Miguel Ángel Peña Mora (Costa Rica), Rodrigo Sanhueza Silva (Chile) y Sergio Ramírez Cárdenas (México), son los integrantes del Comité Ejecutivo del Programa Ibermúsicas. Y cuentan, a más de dos años de haberse puesto en marcha el proyecto, de qué manera se optimizaron las relaciones bilaterales con otras naciones de Iberoamérica.

nichos dentro de nuestro trabajo cotidiano que se nos quedaba rezagado. Esta retroalimentación que existe con el trabajo de cooperación con el programa de otros países nos sirve también para la política nacional.

-¿Cómo incide Ibermúsicas en el mundo de la música de Costa Rica?

MAPM: Muy positivamente. Sobre todo en el sector privado, que no tenía un apoyo y una apertura que le permitiera tener posibilidades y proyectarse en el ámbito latinoamericano, por parte del Estado. A nivel músicas se ha abierto una posibilidad muy interesante, que le está permitiendo a muchos grupos y artistas abrir puertas y buscar nuevos horizontes en los diferentes festivales de Latinoamérica.

-En su caso y el de Costa Rica, la decisión del ministro Manuel Obregón[2] de participar activamente es muy importante porque siempre estuvo muy a favor.

MAPM: Absolutamente. El fue uno de los precursores de este programa de coparticipación. Y su participación fue muy activa. Está frecuentemente siendo informado de los avances y de los diferentes proyectos, y se convirtió en un vocero de la gestión que realiza Ibermúsicas.

-Sin la ayuda de esos ministros que tuvieron ese rasgo de difusión –Jorge Coscia[3] en la Argentina, Luciano Cruz-Coke en Chile y Manuel Obregón en Costa Rica- no hubieran podido llegar en tan corto tiempo a la Cumbre de Presidentes de la Argentina en 2011.

MAPM: Claro. Incluso se escuchan los comentarios dentro de los diferentes foros latinoamericanos de cooperación, que Ibermúsicas, aún con el hecho de que no cuenta con recursos de subvenciones como otros programas, ha evolucionado y se ha desarrollado de una manera particularmente rápida. Y creo que la misma necesidad de nuestros medios y nuestros artistas genera esa sensación de prioridad que tiene el programa en toda Iberoamérica.

-Cruz-Coke fue, como el Ministro de Cultura y Juventud de Costa Rica, Manuel Obregón, o como el Secretario de Cultura de Argentina, Jorge Coscia, uno de los primeros que apoyaron este proyecto. ¿Cómo tomó la cultura chilena esta adhesión?

RSS: Chile siempre ha tenido una cosa insular –al menos en nuestra ideología-, por nuestra forma de pensar y nuestra cultura. Tenemos esta cordillera gigante que nos ha separado, y recién desde hace poco tiempo se ha ido minimizando esa sensación de aislamiento. En ese sentido, ya se venía desarrollando un trabajo en pro de la internacionalización. Y claramente el programa Ibermúsicas se convirtió en uno de los puntales importantes que tenemos internamente en este plan.

-En el caso de la administración cultural en Chile, donde el sector privado tiene una presencia tan importante, ¿podrá ser sensible a Ibermúsicas en el futuro?

RSS: Con la llegada de la administración del ministro Cruz-Coke, y también de su sucesor, el ministro Roberto Ampuero Espinoza, se impulsaron fuertemente las modificaciones a la ley de donaciones culturales. Se pretende sensibilizar fuertemente al sector privado. Hay apoyo, pero falta mucho. Es un camino para recorrer, para que el Estado deje de ser tan preponderante en esta instancia. Es una de las misiones que tenemos, y compartimos con los países de Latinoamérica.

-¿Cree factible incorporar a países que están fuera del área iberoamericana?

SRC: Hay que considerar dos aspectos. Por un lado necesitamos tejer las redes de la música iberoamericana. En la música académica las redes existen porque hay una comunicación constante entre ellos. En los demás sectores es difícil que exista esto.

Al mismo tiempo es importante no quedarse en el territorio. La música y los músicos de Iberoamérica deben estar en el contexto internacional. Y en esa parte, Ibermúsicas tendrá mucho que aportar, en cuanto a ser un escaparate de la música iberoamericana para otras latitudes.

-Como músico, como evalúa el futuro de esta institución, y sobre todo, de la posibilidad de constituir una red de actividades?

MAPM: La gestión más importante que tiene Ibermúsicas va en sentido de convertirse en catalizador. De generar otros intereses, otros grupos que se involucren en esta gran interacción iberoamericana que se está generando desde la iniciativa de Ibermúsicas y absolutamente creo que el futuro es brillante en cuanto al posicionamiento que debe tener en el ámbito de la música iberoamericana y esta gestión de interacción.

1: Luciano Cruz-Coke. Ministro presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes desde el 11 de marzo de 2010 hasta el 6 de junio de 2013. 2: Manuel Obregón es músico y Ministro de Cultura y Juventud de Costa Rica. 3: Jorge Coscia es cineasta y Secretario de Cultura de Presidencia de la Nación de Argentina.

Apertura de convocatorias de las ayudas de IBERMÚSICAS 2014

IBERMÚSICAS

El Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas IBERMÚSICAS pretende fomentar la presencia y el conocimiento de la diversidad cultural iberoamericana en el ámbito de las artes musicales, estimulando la formación de nuevos públicos en la región y ampliando el mercado de trabajo de los profesionales del ramo.
En este marco, se abren las siguientes convocatorias IBERMÚSICAS 2014:

1° Concurso Iberoamericano de composición de canción popular IBERMÚSICAS
Para impulso y promoción de la creación de música popular en diferentes géneros, para contribuir así a la ampliación del repertorio iberoamericano incentivando estas actividades con plena libertad creativa. Los beneficiados recibirán una beca, debiendo presentar 6 canciones nuevas y originales al finalizar el período de seis meses.
Para compositores de música que pertenezcan por nacionalidad o por residencia certificada a cualquier de los países miembros del Programa IBERMÚSICAS, mayores de 18 años de edad. Las composiciones presentadas deberán incluir música y letra en idioma español, portugués y/o lenguas propias de los países de la región iberoamericana. A su vez todas deberán tener su registro público de propiedad intelectual tramitada ante la institución correspondiente en su país.
Se otorgará una beca por país de 6,000 dólares estadounidenses para la creación y composición de canciones de diversos géneros populares.
Hasta el 31 de julio de 2014 inclusive.

1° Concurso iberoamericano de composición coral IBERMÚSICAS
Para impulsar y promover la creación musical de obras corales originales de excelencia colaborando así a la ampliación del repertorio iberoamericano y contribuyendo al desarrollo del lenguaje musical contemporáneo. Deben ser obras originales e inéditas. No se aceptarán propuestas de arreglos o adaptaciones de obras ya existentes.
Para compositores que pertenezcan por nacionalidad o por residencia certificada a cualquier país de la región iberoamericana, mayores de 18 años de edad.
La duración de las obras debe estar comprendida entre 10 y 20 minutos de duración. La obra podrá ser escrita para coro a capella o con acompañamiento de piano. El texto deberá estar escrito en español, portugués y/o lenguas propias de los países de la región iberoamericana.
El premio, único e indivisible, consistirá en una dotación económica de 10.000 dólares estadounidenses. La obra ganadora será estrenada en el transcurso de las temporadas 2015 o 2016 por al menos tres de los elencos corales nacionales de los países miembros del Programa Ibermúsicas.
Hasta el 30 de septiembre de 2014 inclusive.

Ayuda a la movilidad de solistas, ensambles y grupos iberoamericanos en la región
Para apoyo y fomento de la participación de grupos, solistas y ensambles iberoamericanos de música de todos los géneros, en festivales, encuentros, ferias, mercados, conciertos y muestras, que promuevan la circulación y conocimiento de la creación y producción musical iberoamericana en los circuitos iberoamericanos. Para ser ejecutados entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2015.
Pueden presentarse grupos, solistas y ensambles iberoamericanos de música de todos los géneros, que pertenezcan por nacionalidad o por residencia certificada a uno de los países miembros de IBERMÚSICAS que cuenten con una carta invitación por parte de la institución iberoamericana anfitriona. O festivales, encuentros, ferias, mercados, salas, foros -entidades públicas o privadas- pertenecientes a cualquiera de los países integrantes de IBERMÚSICAS, siempre que los artistas que decidan convocar pertenezcan a los países firmantes del Programa no domiciliados en el país de la entidad solicitante. Ayuda hasta us$10.000.
Hasta el 31 de julio de 2014.

Residencias artísticas
Objetivo: apoyar residencias para la creación musical realizadas por creadores/as de los países miembros del Programa IBERMÚSICAS, a fin de incentivar estas actividades con plena libertad creativa. Deben ser obras originales.
Para ser ejecutados entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2015.
Para compositores de música que pertenezcan por nacionalidad o por residencia certificada a uno de los países miembros de IBERMÚSICAS.
Instituciones, orquestas, ensambles, bandas o coros (públicos o privados) pertenecientes a cualquiera de los países integrantes de IBERMÚSICAS, siempre que otorguen la residencia a creadores/as de países firmantes del Programa no domiciliados en el país de la entidad solicitante. Y organismos, que podrán invitar a compositores de alguno de los países de Ibermúsicas que no sea el propio.
Se destinará una ayuda económica destinada a compositores iberoamericanos para que realicen un trabajo de composición original para un grupo o ensamble en cualquier país del mundo que no sea el propio, dando preferencia a residencias en países que integran Ibermúsicas.

Ayudas a residencias artísticas para la creación sonora con nuevas tecnologías en el Centro Mexicano (CMMAS)
En el marco de Ibermúsicas, la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán (SECUM), a través del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), convocan al Programa de Residencias Artísticas para la Creación Sonora con Nuevas Tecnologías con el objetivo de estimular la creación musical contemporánea, el arte sonoro y todas las disciplinas que integren el uso de nuevas tecnologías y el sonido como elemento central, con el fin de propiciar en Iberoamérica proyectos innovadores.
Para ser ejecutados entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2015.
Destinado a compositores de música que pertenezcan por nacionalidad o por residencia certificada a uno de los países miembros de IBERMÚSICAS.
Habrá una ayuda económica destinada a compositores iberoamericanos de hasta us$ 8.000. Hasta el 31 de julio de 2014.

Para mayor información sobre cualquiera de estos programas, consultar en **www.ibermusicas.org**.

PARAGUAY, NUEVO SOCIO

Ibermúsicas recibió a Paraguay como nuevo socio en su reunión del Comité Intergubernamental, durante los primeros días de marzo en México DF, en el marco de la VI Reunión del Comité Intergubernamental del Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas. En dicha reunión también se trató el Programa Operativo Anual 2014, las convocatorias, los proyectos especiales y la distribución del Fondo 2014 del Programa.

El Programa Ibermúsicas de Fomento a las Músicas Iberoamericanas, Ibermúsicas, es el proyecto multilateral de cooperación técnica y financiera para fomentar el desarrollo de las Artes de la Música, en los campos de música académica, tradicional y otras músicas de la región iberoamericana, en lo relativo a la circulación, profesionalización y difusión de los creadores, intérpretes, investigadores y gestores de la región. Actualmente integran el Programa los siguientes países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Paraguay, Perú y Uruguay.

El nuevo miembro también se incorporó a otros siete Programas Culturales de Cooperación Iberoamericana, conformados por Iberarchivos, Iberbilbiotecas, Ibercultura Viva y comunitaria, Iberescenas, Ibermedia, Ibermuseos e Iber Rutas.

Se entregó el premio del Concurso de Composición Sinfónica de IBERMUSICAS

"Elegía", una fantasía para piano y orquesta inspirada en las poesías del libro **"Carta abierta"** de Juan Gelman, compuesta por el argentino Ariel Hagman, fue la obra ganadora del Primer Concurso Iberoamericano de Composición Sinfónica Ibermúsicas 2013. Ibermúsicas le concedió a Hagman un premio de 15 mil dólares y el estreno de la obra en por lo menos tres orquestas sinfónicas nacionales de los países miembros del programa durante las temporadas 2014 y 2015.

A la vez, el jurado internacional -conformado por el maestro Arturo Marquez de México, el maestro Eduardo Cáceres de Chile y el maestro Eddie Mora de Costa Rica- otorgó una Mención de Honor a la obra **"Atusparia"**, concierto para violín, al charanguista peruano Federico O. Tarazona. La misma será estrenada en por lo menos una orquesta sinfónica nacional de alguno de los países miembros del Programa en el curso de las temporadas 2014 y 2015.

Hagman, quien se desempeña como Coordinador Académico de la Licenciatura en Artes Musicales de la Universidad Maimónides de la Argentina, al recibir este reconocimiento.

Esta primera edición del premio, cuya convocatoria se extendió de marzo a septiembre de 2013, recibió 124 obras de toda la región iberoamericana.

MICSUR 2014

Viaje al sur del futuro

Por su centralidad en materia simbólica y su relevancia económica, las industrias culturales tienen plena importancia en los países de América del Sur. Son instrumento y soporte de una amplia circulación de temas y manifestaciones artísticas y sociales. Al mismo tiempo, este sector industrial genera riqueza y empleo: en la región, los PBI culturales alcanzan del 2 al 4 % según el país, una magnitud equivalente a los principales rubros de la economía general.

El conjunto de las exportaciones de bienes y servicios culturales de la región tiene por destino a los países del bloque, pero la mayoría de las importaciones proviene de países extrazona. En primer lugar, aparece Estados Unidos, pero también sobresalen España y Reino Unido. Se observan también China y Hong Kong, que aportan principalmente bienes tecnológicos y servicios de impresión. Por el contrario, cuando se trata de observar el destino de las exportaciones de bienes culturales, se descubre que los principales lugares de llegada son los propios países, sin traspasar la región. América del Sur tiene pendiente una agenda de integración en la materia: hasta hoy, no existía un espacio transversal de intercambio real, donde desplegar acciones que potencien la circulación de los bienes y servicios culturales al interior de los países, y entre la región y el mundo. Todavía son débiles las estrategias de financiamiento implementadas por instituciones públicas de fomento para promover el desarrollo de sectores clave de la cultura.

Con este fin, se creó el MICSUR (Mercado de Industrias Culturales del Sur), que propone un espacio amplio para el intercambio. Durante cuatro días, se realizarán en simultáneo Rondas de Negocios, Foros y Seminarios, Actividades y presentaciones artísticas. El MICSUR tiene por objetivo crear las condiciones y motorizar acuerdos que potencien ese intercambio deseado. De ese modo, la ciudad de Mar del Plata será escenario, del 15 al 18 de mayo de 2014, de este primer encuentro bienal, que circulará por Latinoamérica reuniendo seis sectores de las industrias culturales: Audiovisual, Editorial, Música, Artes Escénicas, Videojuegos y Diseño. Se trata de una gran actividad que impulsan Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela, que hará confluir a más de 700 productores pequeños y medianos, representantes de cámaras y sindicatos de los países de la región, y a más de 70 compradores internacionales provenientes de España, Japón, China, EEUU, Reino Unido, Finlandia y China, entre otros países. MICSUR, además, promoverá más 50 foros, charlas, conferencias y clínicas con especialistas, productores y gestores regionales e internacionales, que tendrán por temas la problemática de cada sector de las industrias culturales, los aspectos estratégicos de las industrias culturales (cultura digital, concentración, institucionalidad cultural regional, cadenas de valor, asociativismo) y los nudos del intercambio comercial (comercio exterior, agencias de exportación, logística y transporte).

Por otra parte, en el marco del MICSUR se desarrollarán diferentes reuniones institucionales: Encuentro de TV Públicas de América Latina, Asamblea de CERLALC, SIVE (Simposio Internacional de Videojuegos y Educación), FEISAL (Imagen y Sonido), SICSUR (estadísticas culturales), Iberescena y ALCAM (sociedades de autores y compositores de América Latina), entre otras.

Las naciones sudamericanas comparten rasgos identitarios y una historia común capaz de contribuir a ese intercambio. Sin embargo, para potenciar el sector en el ámbito regional, es necesario construir corredores comerciales, promover el asociativismo de las cadenas de valor, y generar complementariedad en la participación en ferias, festivales y mercados internacionales. Llevar la cultura al plano de la integración, en suma, que no es otra cosa que abrir un diálogo de muchas voces.

WEB

Por Andrés Casak

Audios, videos y noticias

Contigo Perú

http://www.perusoloperu.com/

De la música criolla a la tropical. Del festejo, la marinera, la polca y el vals a la chicha, la tonera y la amazónica. Del clasicismo de Chabuca Granda a los nuevos músicos. Este sitio dedicado exclusivamente a la música peruana es un hallazgo. La estructura es sencilla y ordenada: hay una sección dedicada a los audios divididos por géneros, otra destinada a los artistas de ese país desplegados por orden alfabético, noticias, eventos, y hasta un área con videos para aprender a bailar ritmos como la marinera, el vals, el huayno, el festejo y el hualash. Los nombres de los músicos peruanos, con sus respectivos links, audios y videos completan la información, y a la vez el sitio representa una panorámica posible de la riqueza y variedad de la música peruana, con sus diferentes tradiciones. La curiosidad: la sección con las recetas de la comida peruana, donde figuran, entre muchos otros platos, el ceviche, el anticucho, las papas a la huancaína, y el postre suspiro de limeña.

Cada día, un tema nuevo

Cerca del Guinness

http://www.musicaldiario.com.ar/

Las señas de identidad de Esteban Insinger son las siguientes: es argentino, tiene 40 años, se formó como pianista y compositor en el Conservatorio Municipal y la Universidad Nacional de Quilmes, y ha escrito música electroacústica como también música para teatro y televisión. Pero el dato más llamativo es que desde 2009 viene desarrollando una labor única: lleva escritas más de mil piezas breves para piano de entre uno y tres minutos y todos los días sube una nueva obra instrumental a la web. Esta labor titánica –que se podría pensar, llevándola al campo del pop, más cerca de los tiempos de escritor compulsivo de canciones de Andrés Calamaro que de la obsesión perfeccionista de Jaime Roos–, está plasmada en su sitio Musical Diario. Todos los días, compone, ensaya, graba y sube a la red una música inédita para piano. Ahí se pueden escuchar, compartir y descargar sus piezas. Su trabajo fue seleccionado para presentarse en la Biblioteca Nacional, donde tuvo que realizar otra tarea impar: elegir 22 obras entre las más de mil

para que sean tocadas por sus colegas pianistas. Acerca del concepto que guía su web, sostiene: "Son obras que cuestionan esta nueva religión que es el mercado, buscan escapar a los formatos establecidos y hacerlo desde una lógica personal y creativa. En mi caso, me impongo el formato de diario musical, pero en sus páginas pueden coexistir todo tipo de lenguajes y duraciones. Los formatos son como trampas, hacen comprensible la obra, pero a la vez la delimitan. Estos volúmenes de producción demuestran que las posibilidades no han sido agotadas y que ningún formato es natural, ni eterno".

La máquina del tiempo

Lo perdido, recuperado

http://www.vintagemusic.es/

Todo empezó con la búsqueda de perlas discográficas: una productora catalana convocó a coleccionistas, periodistas e investigadores para rastrear vinilos incunables. Después de conseguir verdaderas joyas–45 mil canciones en 8 mil discos a lo largo de años de trabajo–, se ocupó de remasterizarlas. Y ahora se puede escuchar todo ese material a través de la web, en un sitio que no sólo abarca los audios, sino también de las imágenes de las portadas originales, videos de los artistas, noticias y biografías. El foco está colocado en discos de tres décadas: 1940, 1950 y 1960. Entre todo el material, hay grabaciones de coplas, flamenco, jazz, pop, rock. Figuras como Gilbert Becaud cantando en español **Esto es formidable** y Marlene Dietrich volviendo sobre **Blowin' in the wind**, de Dylan, en alemán. Además, está **La bamba** por Imperio Argentina y se incluye a Carlos Gardel interpretando una jota aragonesa. También, la primera grabación de **Hello, Dolly!** por Louis Amstrong. El listado es mucho más extenso: abarca a Antonio Molina, Rafael Farina, Lola Flores, Juanito Valderrama, Louis Armstrong, The Platters, Roy Orbison, Elvis Presley, Frank Sinatra, Paul Anka y Edith Piaf. Hay perlas de todos ellos. Implícitamente, el sitio propone un juego: dejarse llevar por sus diferentes ventanas e ir escuchando aleatoriamente todas esas rarezas.

Radio temática

24 horas de vallenato

http://www.lavallenata.com/

Desde Colombia, el vallenato es uno de los ritmos que más creció a nivel internacional. En su ejecución más clásica, es interpretado por tres instrumentos: la caja, la guacharaca y el acordeón diatónico, y tiene más de un siglo de historia, pero en los últimos años se fue fusionando con otros instrumentos. La propuesta de Radio La Vallenata, que se transmite en Bogotá y en Medellín, es destinar toda la programación a este género y a sus embajadores, como Carlos Vives, y la incorporación a la web permite, desde cualquier parte del mundo, sumarse a este universo musical. La radio tiene secciones como **El vallenato de mi vida**, en el que una figura elige su tema preferido, además de concursos, noticias y mucha música.

Música contemporánea

Convocatoria online a investigadores

http://tmca.com.ar/

Entre todas sus posibilidades, la web también puede ser el medio ideal para unir fuerzas. El grupo de investigación Territorios de la música contemporánea argentina 1973- 2010, que se desarrolla en la Universidad de Quilmes, convoca a la presentación de artículos y reseñas, cuyo tema es **Músicas situadas**, poniendo el foco enel estudio de los modos en que una música se articula con un medio social e histórico concreto. En el sitio también se publican actividades, reseñas y novedades de la música contemporánea. El grupo de investigación está integrado por Martín Liut, Abel Gilbert, Diego Romero Mascaró, Miguel Galperín, Pablo Chimenti, Norberto Cambiasso y Pablo Gómez, y por los becarios Manuel Ogara, Facundo Negri y Pablo Murgier.

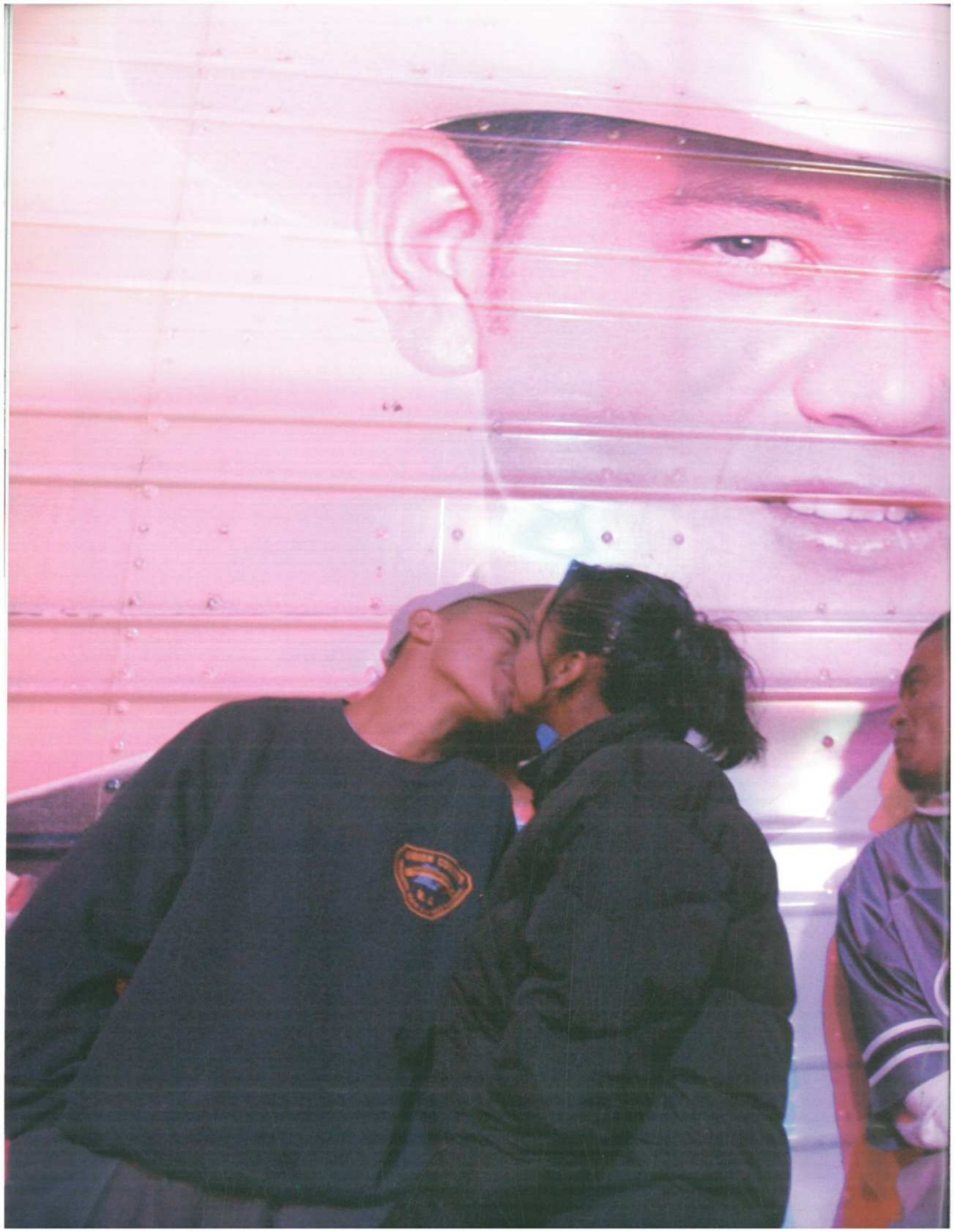
Cuarteto Cedrón: la discografía completa

http://www.cuartetocedronobracompleta.blogspot.com.ar/

Desde sus inicios hace medio siglo, el Cuarteto Cedrón ocupó un lugar transversal en la música: funcionó como contraseña para los melómanos y como ícono del café concert, pero al mismo tiempo fue ignorado por el tanguero de cuño, a pesar de que el grupo estuvo profundamente arraigado en la estructura del género. Entre la musicalización de poemas y el largo exilio parisino, entre la voz del Tata y su concepto inquebrantable de la canción, permaneció como un secreto a voces, casi como un grupo maldito. Por suerte, en los últimos años su repertorio avanzó entre las nuevas generaciones de músicos que tomaron esas canciones como una declaración de principios (La Chicana, Palo Pandolfo, Lidia Borda, Hernán Lucero, Orquesta Silencio).

Si el regreso del Tata Cedrón al país en 2004 funcionó como el abrazo con su música –antes sus visitas se acotaban a conciertos en agosto y septiembre–, hubo otros acontecimientos que comenzaron a poner al día la médula de su obra: la edición del libro **Cuarteto Cedrón, tango y quimera**, escrito por Antonia García Castro, el homenaje orgánico de Lidia Borda en el disco **Ramito de cedrón**, la película **El regreso de Juancito Caminador**, de Fernando Pérez, y esa vocación por no dejarse llevar por el atajo de la nostalgia y seguir presente a través de nuevos discos, conciertos en el inusual espacio de las verdulerías, presentaciones especiales por el medio siglo de existencia del grupo. Pero todavía quedaba algo en el tintero: la posibilidad de acceder a la discografía completa, desperdigada en diferentes sellos y países a largo de décadas. Esos discos ahora se pueden escuchar completos por la web.

Agrupados en el sitio por décadas, están todos los audios desde el iniciático disco **Madrugada**, de 1964, con las poesías de Juan Gelman y el texto de presentación de Francisco Urondo. El recorrido es tan variado como imprevisible: la música de la película **Tute Cabrero**, los poemas lunfa de Carlos de la Púa en la voz de Héctor Alterio, los textos de Raúl González Tuñón, el trabajo con Paco Ibáñez, su mirada del tango tradicional, las letras inéditas de Homero Manzi. Entre poesías de Dylan Thomas, Bertolt Brecht, Alberto Szpunberg y Javier Villafañe, hay un menú variadísimo de música. Completan este rescate las imágenes de todas las tapas de los discos y la información sobre el contexto de cada uno de los trabajos. El link "La cocina" lleva al bonus track: material que permanecía inédito, como las baladas de la ópera **La trampera o Las tripas generales**, de Juan Gelman y el Tata de 1964, además de canciones de diferentes épocas que nunca habían salido a la luz y grabaciones junto a Suma Paz, Paco Ibáñez, Jaime Torres y Antonio Agri.



County
64

Cuando el amor llega así de esta manera
uno no se da ni cuenta
el carutal reverdece y guamachito florece
y la soga se revienta.

Caballo le dan sabana porque está viejo y cansao
pero no se dan ni cuenta que un corazón amarrao
cuando le sueltan las riendas
es caballo desbocao.

Y si una potra alazana caballo viejo se encuentra
el pecho se le desgarra y no le hace caso a falseta
y no le obedece al freno ni lo paran falsas riendas.

Cuando el amor llega así de esta manera
uno no tiene la culpa
quererse no tiene horario
ni fecha en el calendario
cuando las ganas se juntan.

Caballo le dan sabana
y tiene el tiempo contao
y se va por la mañana con su pasito apurao
a verse con su potranca
que lo tiene embarbascao.

El potro da tiempo al tiempo
porque le sobra la edad
caballo viejo no puede
perder la flor que le dan
porque después de esta vida
no hay otra oportunidad.

Letra y música
Simón Díaz (1928-2014)

La pasión crepuscular

Por Marcelo Pavazza

Una muchacha hermosa, un hombre en sus cincuenta, envalentonado por esa belleza, y un joven que contempla la acción e interviene. Tres protagonistas para un contrapunto de dos que llena de música la noche veraniega de San Juan de Payara, en pleno llano venezolano. Guitarras y voces en el aire. El veterano envuelve a la chica con elogios y lances; el muchacho menta la edad de su contrincante y, despachando versos improvisados que no hieren pero duelen, le aconseja moderar sus pretensiones. Al fin y al cabo, comparado con él, es solo un viejo. Pero el señor no es tan viejo ni tan difícil de doblegar, y además conoce de hilar pensamientos y transformarlos en versos poderosos.

Corre 1979 y Simón Díaz -que para toda Venezuela ya es "El Tío Simón" y baluarte de la cultura nacional- se olvida de eso y sonríe ante el desafío del joven, admira su audacia. Y juega el juego, entre copas y sonrisas, con pasión y sin sangre. Al día siguiente, rebusca entre sus recuerdos los versos que dieron buena pelea a las estocadas filosas del joven. Son ideales para una canción, piensa. Los imagina defendiendo el derecho de cualquier hombre a estar enamorado, tenga la edad que tenga. "Cuando el amor llega así, de esta manera, uno no tiene la culpa. Quererse no tiene horario, ni fecha en el calendario, cuando las ganas se juntan", escribe a la mitad de un texto que emparenta el brío del hombre con el del animal llanero por excelencia. Cuando lo viste de joropo y lo bautiza **Caballo viejo**, el hombre que el 19 de febrero de este año detuvo su corazón en Caracas aún no sabe que acaba de crear un tema que lo hará trascender fronteras. Es lo que sucede con los genios: mientras conmueven al mundo, simulan estar distraídos, haciendo lo de siempre.

MARIMBA

Una revista de IBERMÚSICAS / Argentina

ARGENTINA
Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
Dirección Nacional de Artes.
Micaela Gurevich (mgurevich@cultura.gov.ar) y Ana Clara Higuera (ahiguera@cultura.gov.ar).
Av. Alvear 1690 piso 1. CABA. Teléfono: (5411) 41292488.
En esta sede funciona la Unidad Técnica de Ibermúsicas.

BRASIL
Fundação Nacional de Artes. Ministério da Cultura do Brasil.
Luiz Alberto Nunes Alves. Rua da Imprensa, 16 sala 1308.
Centro CEP: 20030-120- Río de Janeiro.
Teléfono: (21) 22155278.

CHILE
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Secretaría Consejo de Fomento de la Música Nacional. Departamento de Fomento de las Artes e Industrias Creativas.
Camila Gallardo Valenzuela (camila.gallardo@cultura.gob.cl).
Ahumada 11, piso 11, Santiago de Chile. Teléfono: (02) 6189136.

COLOMBIA
Ministerio de Cultura. Dirección de Artes. Programa Ibermúsicas.
Alejandro Mantilla Pulido (amantilla@mincultura.gov.co).
Carrera 8 Nro. 8-43. Bogotá. Teléfono: (571) 3424100.

COSTA RICA
Sistema Nacional de Educación Musical SINEM.
Miguel Ángel Peña (miguel@sinem.go.cr).
5 mts al sur del Automercado, Los Yoses, San José.
Teléfonos: 22806652 y 22806658.

MÉXICO
Instituto Nacional de Bellas Artes.
Subdirección General de Bellas Artes.
Guadalupe García Villanueva (mgarciav@inba.gob.mx).
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Módulo A, Mezanine,
Colonia Chapultepec Polanco, C.P. 11560, México D.F.
Teléfono: (55) 52834600.

PARAGUAY
Secretaría Nacional de Cultura.
Victoria Figueredo.
Estados Unidos 284, Asunción.
Teléfono: (595) 21442515

PERÚ
Ministerio de Cultura.
Lilybeth Echeandía Montenegro (lecheandia@mcultura.gob.pe).
Avenida Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima.
Teléfono: (511) 6189393.

URUGUAY
Ministerio de Educación y Cultura. Dirección Nacional de Cultura.
María Laura Prigue Pardo (musicadncultura@gmail.com).
San José 1116, Montevideo. Teléfono: (0598) 29002263.

nuestraCultura

Secretaría de Cultura Presidencia de la Nación

Tersuave

EL PODER DE LA PINTURA