

# MARIMBA

A black and white close-up portrait of Mercedes Sosa. She is looking slightly upwards and to the left with a thoughtful expression. Her right hand is resting against her chin. The lighting is dramatic, highlighting the contours of her face.

A 50 AÑOS DEL DEBUT DE MERCEDES SOSA EN COSQUÍN // OSCAR ALEMÁN // DOSSIER: HIP HOP // AGUSTÍN GUERRERO // EL HERMANO ALEMÁN DE CHICO BUARQUE







PLEASE DONATE  
TO THE...  
FOR THE...  
OF THE...



a Talento Valle

el Escal





# MARIMBA

Una revista del Ministerio de Cultura de la Nación

**L**a maravillosa foto que Annemarie Heinrich tomó de Mercedes Sosa revela toda la melancólica luminosidad que cabía en un rostro de belleza enigmática, sofisticada y agreste a la vez. Esa foto –la portada de la revista–, sus contrastes, ese brillo sobrio, es una buena síntesis de este tercer número de Marimba. Los contenidos se despliegan entre pasado y futuro, revelaciones y confirmaciones, artistas canónicos y callejeros, ideas, diálogos y debates. Desde la minuciosa reconstrucción del instante en que Mercedes subió por primera vez –hace cincuenta años– al escenario del Festival de Cosquín para ingresar en la historia de las leyendas musicales del siglo XX hasta la nueva lírica del hip hop con acento latinoamericano que se desarrolla en los ásperos arrabales de Buenos Aires, Marimba intenta un arco lo bastante amplio para pensar la música desde diferentes ángulos.

La tarea de Coqui Ortiz en el Chaco junto al centenario poeta Aledo Meloni, la flamante novela de Chico Buarque, la revuelta tanguera que con sus veintiséis años y desde Burzaco lleva adelante el compositor y director Agustín Guerrero, la genialidad sin tiempo de Hugo Fattoruso, el otro lado del jazz de Oscar Alemán, la trastienda emocionante de un festival de vallenato en Colombia según la lente de Leo Vaca, la historia que late en Oye cómo va –el son de Tito Puente que en la guitarra de Carlos Santana adquirió una dimensión planetaria–, discos, libros y más, se despliegan en la revista como partes de una mirada cultural vital e inclusiva. Como una invitación a capturar, en un mismo gesto, el poder de la música y el placer de la lectura.

---

**STAFF** / Año 3, nro.3 / Argentina, agosto 2015

Dirección periodística MARIANO del MAZO  
GUILLERMO PIINTOS

Edición y coordinación IRENE AMUCHASTEGUI

Edición y textos ANDRES CASAK  
OSCAR FINKELSTEIN

Edición fotográfica ALEJANDRO LIPSZYC

Diseño CARLOS SALATIHO

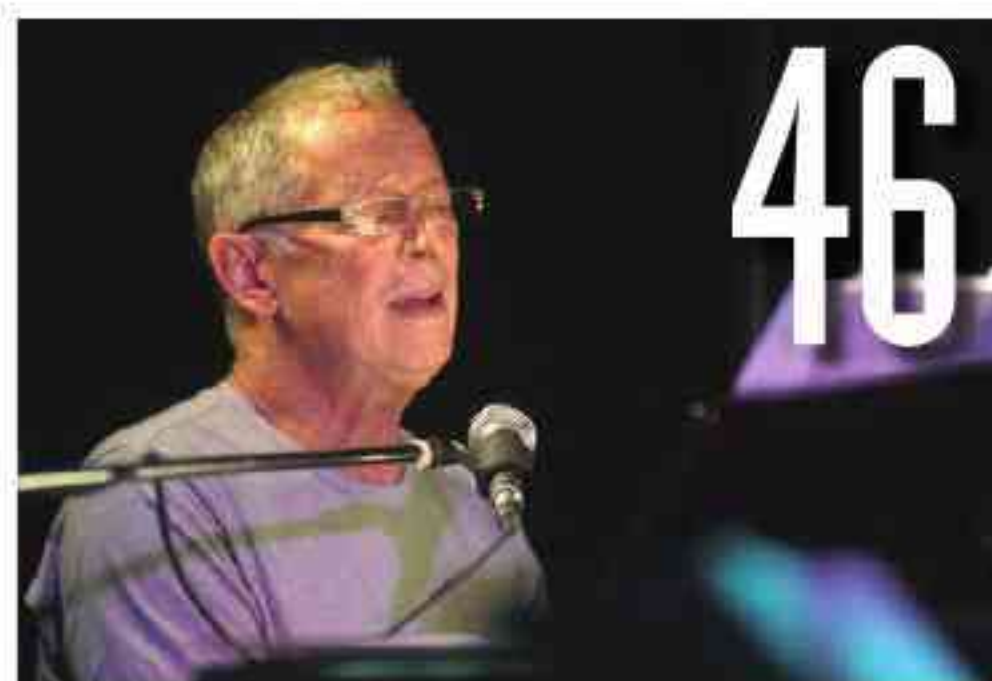
Escriben LUIS CHITARRONI  
DIEGO FISCHERMAN  
SANTIAGO GIORDANO  
MICAELA ORTELLI  
MARCELO PAVAZZA  
SERGIO PUJOL

# 10



# MARIMBA

Una revista del Ministerio de Cultura de la Nación



**10 Canción, llévame lejos.** El mito antes del mito: el debut de Mercedes Sosa en el Festival de Cosquín hace cincuenta años. Tres minutos que alcanzaron para redefinir la música de América Latina. Por Irene Amuchástegui

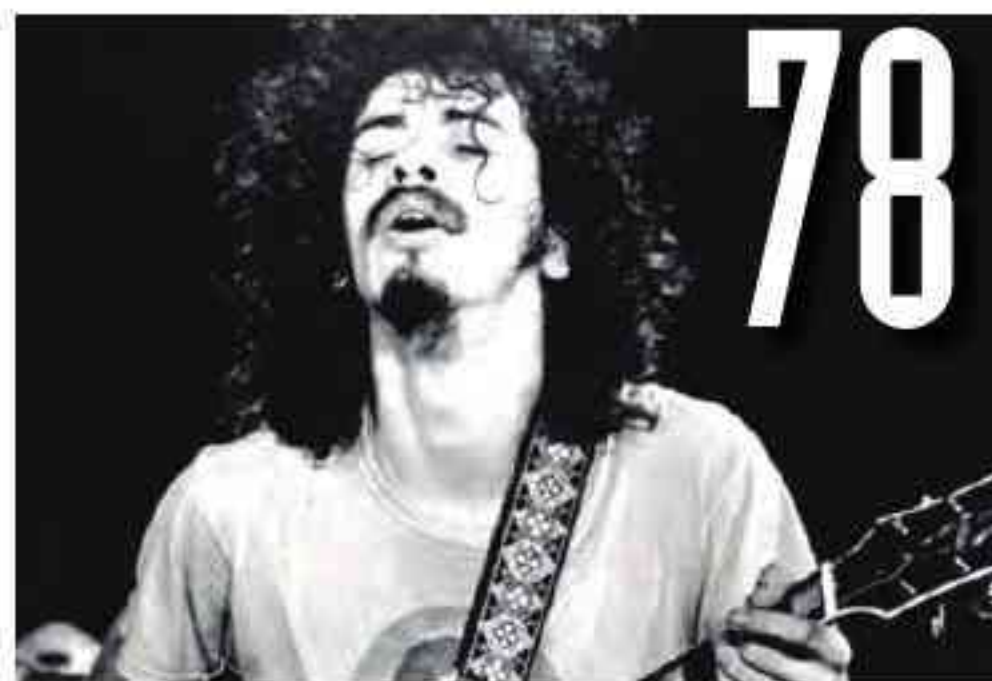
**18 El aleph criollo.** De la obra conceptual a la transversalidad de géneros, de la vanguardia al clasicismo, los discos de Mercedes Sosa fueron mucho más que eso: muestran el genio intuitivo de una artista única. Por Mariano del Mazo

**22 Sur, paredón y después.** A los veintiséis años, el pianista Agustín Guerrero compone, produce, dirige una orquesta típica y apuesta por un repertorio de tango instrumental actual. Por Andrés Casah

**32 Rima de gallos. Dossier Hip Hop.** Una cultura alucinante con sus códigos, exponentes, rivalidades e historias: el hip hop criollo se expande con una fuerza inusitada en el Conurbano. De los grafiteros a los MCs, pantallas de un mundo nuevo. Por Micaela Ortelli

**46 La invención de Hugo.** Pionero entre los pioneros del rock, Hugo Fattoruso sigue rubricando su leyenda con discos y giras, a medio siglo del estallido del Big Bang: el primer simple de Los Shakers. Por Oscar Finkelstein





**56 El valle encantado.** Durante cinco días, la pacífica ciudad colombiana de Valledupar se transforma con la celebración del Festival de la Leyenda Vallenata. Postales de una fiesta colectiva.  
Por Leo Vaca

**64 El viento trae una copla.** Cantante y referente del gran momento de la cultura del Litoral, el chaqueño Coqui Ortiz sacó un disco que es un paseo por las raíces: musicalizó coplas de su coterráneo, el poeta centenario Aledo Luis Meloni.  
Por Santiago Giordano

**68 Amigo de lo ajeno.** En los años 40, el formidable guitarrista Oscar Alemán hizo versiones extraordinarias de boleros de moda y piezas del repertorio brasileño. El otro lado del jazzman.  
Por Sergio Pujol

**75 Todo canon es político.** ¿Por qué América Latina no figura en el canon de los repertorios de tradición académica? Una larga historia de descuidos, ausencias y falta de estrategias.  
Por Diego Fischerman

**78 Puente latino.** El círculo perfecto de "Oye cómo va": un son inspiró a Tito Puente para componer jazz que terminó en los dedos del guitarrista Carlos Santana como un himno del rock.  
Por Marcelo Pavazza

**20, 50, 62 MELISMAS**

**28 DISCOS**

**72 LIBROS**

# CanCIÓN, llévame lejos

**Hace medio siglo llegó por primera vez a la Próspero Molina a instancias de Jorge Cafrune, que la presentó fuera de programa. Bastaron tres minutos para cambiar el destino de la cantante y, de paso, el de la música popular de todo el continente. Crónica de una epopeya serrana.**

Por Irene Amuchástegui

**E**n los últimos días de enero de 1965, la animación estival de las calles de Cosquín se funde con la atmósfera irreal de un diálogo extraído de la novela de la tarde.

Todo sucede como en una versión serrana del "teleteatro Palmolive del Aire". Elsa Daniel, en el rol de una esposa joven e inconstante, exhorta al marido afligido y celoso que encarna Atilio Marinelli:

– Ay, Atilio, dejate crecer la barba... me gustaría tanto...

– ¿¡Qué?! ¡¿Barbudo yo, igual que Cafrune?! ¡A ese lo afeitó!

Delfor María Beccaglia rueda **Cosquín, amor y folklore** en blanco y negro, con el telón de fondo del festival y una trama en clave "juvenil" como excusa para la caravana musical. Cuatro cámaras, un equipo de filmación apostado en la plaza Próspero Molina, otro siguiendo las peripecias románticas de la pareja y seguido a su vez por nubes de curiosos a la pesca de un autógrafo o de un plano. Cosquín es la *red carpet* por la que desfilan Los Quilla Huasi, la ascendente Jovita Díaz,

Horacio Guarany, y que el Chúcaro Santiago Ayala extenúa a zapatazos. La "novia del Paraná" Ramona Galarza ha llegado a las sierras con ocho diseños deslumbrantes para lucir en escena; el Turco Cafrune baja de una lujosa Rambler que es, se disculpa, "un instrumento de trabajo". Eduardo Falú se hospeda en el Costanera Hotel; Los de Salta, en el Emperador. En el Yuspe Hotel, virtualmente copado por la producción de la película de Beccaglia, los guionistas escriben y reescriben las líneas de Elsa Daniel y Marinelli, la parejita en crisis.

Entre los pasajeros del tren de las sierras, que une la ciudad de Córdoba con la estación Cosquín, viaja otro matrimonio turbulento: Oscar Matus y Mercedes Sosa. Artistas casi anónimos en la meca criolla, desembarcan de la misma manera que tantos otros músicos lo seguirían haciendo medio siglo más tarde: con la guitarra al hombro, los bolsillos vacíos y la valija llena de discos, en una apuesta esperanzada y desesperada al mismo tiempo. Pero aquel desembarco, ocurrido hace precisamente cincuenta años, cambia-



GENTILEZA DE LA FUNDACIÓN MERCEDES SOSA

# Canción, llévame lejos

› "Cantar me gustaba hasta el momento en que debía hacerlo para la gente".

ría mucho más que un destino personal. Después de ese Cosquín, ni Mercedes Sosa ni la canción latinoamericana volverían a ser las mismas.

Sosa y Matus ("la Negra" y "el Negro Fiero") llegaban a Cosquín desde Mendoza, donde dos años antes habían dado a conocer el Manifiesto del Nuevo Cancionero, junto a Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Juan Sestero, Horacio Tusoli y Víctor Nieto. Redactada por Tejada a la hora de la siesta y a la sombra de un duraznero, la declaración de principios anunciaba: "El Nuevo Cancionero no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones. El Nuevo Cancionero se propone buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país (...) Quiere aplicar la conciencia nacional del pueblo, mediante nuevas y mejores obras que lo expresen".

En esa línea se inscribía la **Zamba de los**



GENTILEZA DE LA FUNDACIÓN MERCEDES SOSA

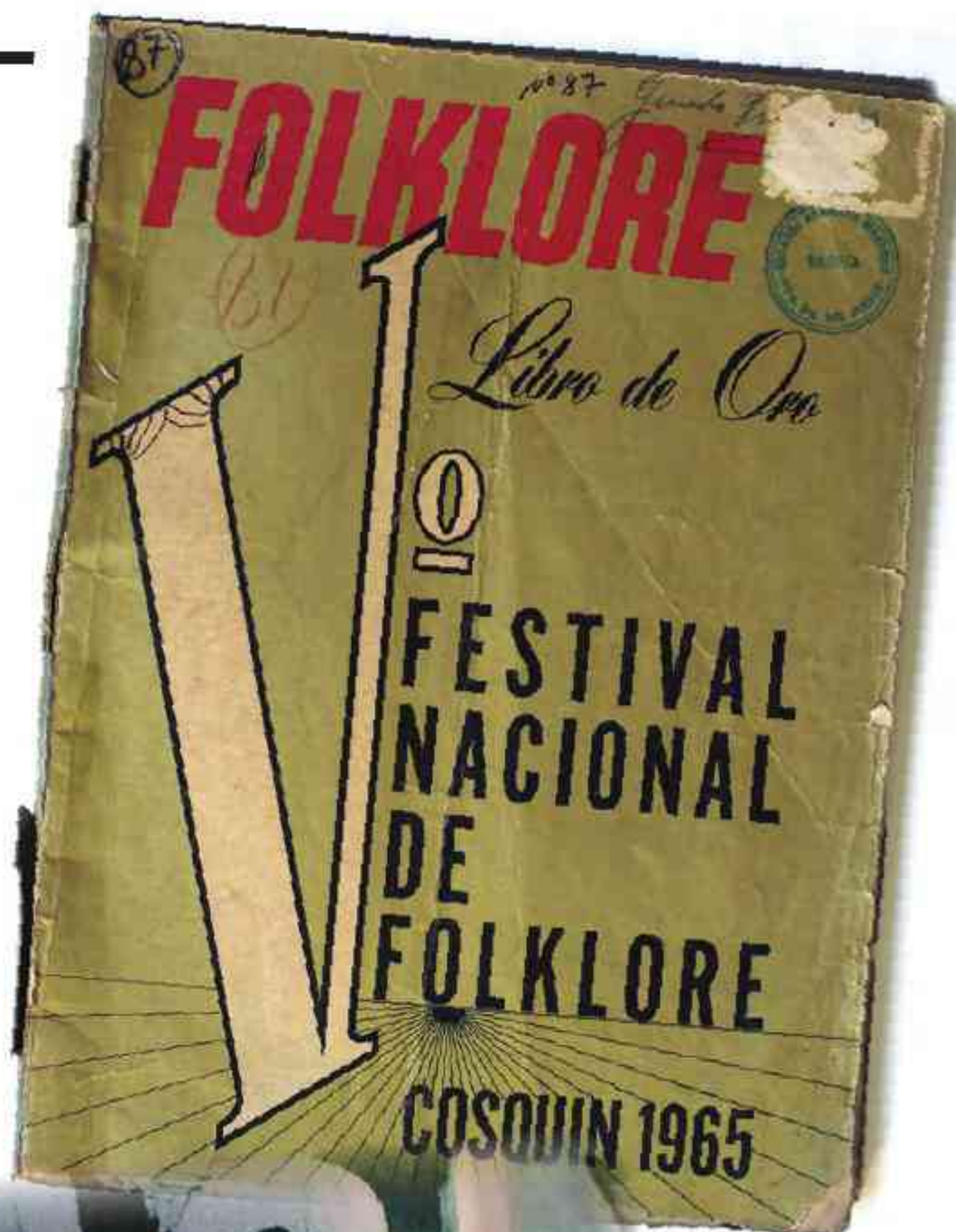
**humildes** (de Matus y Tejada Gómez), que Mercedes había cantado en 1957, recién casada, en El Alto de la Lechuza. Ese año se radicó en Mendoza. Todo lo demás es la prehistoria de Mercedes Sosa. O de "la Marta", como la llamaban en la humildísima casa familiar de Tucumán. O de Gladys Osorio, como la nombraron por primera vez en LV12 Radio Independencia de Tucumán. "Yo venía de cantar zambas como las de Margarita Palacios o canciones de Antonio Tormo. Tuve que cantar una cosa totalmente distinta. Para

mí fue una revolución. La gente de Mendoza, para mí, tuvo una tarea formativa en la parte cultural y también, por qué no, en la parte política". De esa revolución dieron cuenta las **Canciones con fundamento** del primer disco, editado en 1958 en el sello El Grillo de Matus, el compositor cuyo nombre, en sociedad con Tejada Gómez, monopolizaba el repertorio.

La relación de Matus con Mercedes estuvo atravesada por la música. El noviazgo se afianzó vertiginosamente y contra la oposi-

ción familiar, que muchos años más tarde ella recordaba risueñamente: "Mi papá cuando se enteró que Matus estaba de novio conmigo, lo agarró del saco, lo levantó en andas, lo llevó como media cuadra y lo tiró. Era un plato verlo a Matus tan gordito, pataleando arriba, y mi papá tan enorme, tan fortachón..." Contra el mandato paterno, Mercedes se casó con el músico, enamorada, también, de las canciones.

Ni entonces ni mucho después, cuando las salas de concierto más prestigiosas del mundo le abrieron de par en par las puertas, a la Negra le gustaba cantar en público. A su biógrafo Rodolfo Braceli le repitió insistentemente: "Yo no quería ser cantante, yo no quería ser artista, yo no quería ser famosa. (...) Cantaba todo el tiempo: en la vereda, en mi casa, entre las tumbas de los cementerios y en los velorios, pero lo hacía por hacerlo... Hay chicos que juegan a la pelota en los baldíos y no se les pasa por la cabeza ser jugadores de Boca o de River. Juegan por jugar. Yo, con el canto, era uno de esos chicos. Cantaba y listo... Cuando me empezaron a pedir que cantara



Ocampo y de Dorothy "Dorita" hizo sensación estrenando "Mi viña de arperetó, con vibrante estilo M. Cardozo Ocampo.



racia y admirable interpretación parece nutrida en las sencillas de la tierra. Con gaucho, Jorge Cafrune una escolera lateral del presentó al público, seguro la intérprete. Mercedes "San del derrumbe indio" entusiasmo las palmas de entusiasmo concurrencia.

# Canción, llévame lejos

en una fiesta, o en una reunión parada en una silla, ahí empezó mi malestar, en mi más temprana adolescencia. Y continúa ahora que soy abuela y puedo ser bisabuela (...) Cantar me gustaba hasta el momento en que debía hacerlo para la gente”.

Sin embargo, el único objetivo de su peregrinaje de enero de 1965 rumbo a Cosquín (primero en ómnibus hasta Córdoba capital, y de allí en un tren que llegó a destino al amanecer), era llegar al escenario mayor. La empresa era más que incierta. La quinta edición del festival exhibía una nómina abigarrada de grandes nombres, con los salteños en el apogeo de la popularidad –Falú, Jaime Dávalos, Chango Nieto, Los de Salta– y estrellas como Cafrune, Ramona Galarza, Los Tucu Tucu o Los Quilla Huasi cubriendo la grilla. Apenas quedaban resquicios para la curiosidad que representaban las proezas del jujeño conocido como “el Silbador Torres”, el exotismo de los nipones Cantores del Sol Naciente –que ataviados con quimonos celestes y blancos se presentaron formando, en conjunto, una bandera argentina– o el escrache a Eduardo Rodrigo –por parte de un estruendoso sector de la plaza que lo acusaba de “no folklórico”–. Para los fenómenos incipientes, producidos en las peñas organizadas o espontáneas, las chances de tener un reflejo en el programa oficial eran muy reducidas.

## Más vale esperar cantando

Consiguieron alojamiento en casa de un bombero, que comenzó por alquilarles su propio dormitorio y terminó invitándolos a compartir su mesa que, por modesta que fuera, parecía de una abundancia lujuriosa frente a la pobreza completa de los huéspedes. Su primera meta: La Europea, confitería cincuentenaria de la familia Castro, favorita de Jorge Cafrune, y no menos célebre por sus peñas que por sus colaciones rellenas con dulce de leche.

En La Europea no había *número central*. La guitarra corría por las mesas al azar. Y la noche se alargaba mientras doña Chicha Cas-

tro, detrás del mostrador, protestaba porque no había manera de conseguir que sus hijos, fascinados por la música, las risas, las palmas, se fueran a dormir antes del alba. Junto con el día, llegaba cada mañana Doña Elena Patiño de Arteta, la nana de los Castro, rumbo a la casa familiar, contigua a la confitería y comunicada por los fondos. Mercedes, que desde su llegada había concitado la atención de todos, se levantaba de su mesa y la seguía a través de la galería, porque la solícita Doña Elena se había ofrecido a lavarle el vestido. En los fondos, se quedaba unos minutos esperando, en enagua, mientras en la habitación caldeada por un tacho con brasas

**“Yo me voy a atrever, y voy a recibir un tirón de orejas por la Comisión, pero qué le vamos a hacer: siempre he sido así, galopador contra el viento... Les voy a ofrecer el canto de una mujer purísima que no ha tenido oportunidad de darlo... Como les digo, aunque se arme bronca les voy a dejar con ustedes a una tucumana: Mercedes Sosa”. (Jorge Cafrune)**

que servía para hacer leudar la masa de las facturas, se secaba el vestido recién limpio. Era su único vestido, además de otro prestado, de tafeta roja y hombros descubiertos, que su amiga Luz, de Mendoza, se había hecho hacer para una boda en Buenos Aires, y que la Negra reservaba para “la gran noche” en la Próspero Molina.

Jorge Castro, uno de los hijos de doña Chicha, recuerda también que, en ese enero de 1965, Mercedes Sosa se convirtió en la inesperada atracción de la peña “con el apoyo del Turco Cafrune y el payador Aramis Arellano, que siempre andaban juntos”. La estrategia de Matus y Mercedes consistía en llegar a La Europea bien descansados y en el momento clave de la velada. Se acostaban a dormir a las nueve de la noche, y a las tres de la madrugada se levantaban para ir a la peña. “Allí ya estaban casi todos medio tumbados y nosotros, fresquitos, chochos de la vida, empezábamos a cantar. Hasta ahí no me conocía nadie, pero nos hicimos de muchos amigos y fueron como cien los que nos

acompañaron el día que tuve que cantar en el escenario principal” (**Mercedes Sosa, la Negra, R. Braceli**).

¿Cuánta resistencia opuso la Comisión programadora municipal a que la revelación de La Europea se presentara en el escenario oficial? Todavía hoy no está del todo claro. Una versión, según la cual la adhesión de Mercedes al Partido Comunista era el motivo del rechazo, abona la épica. Pero de acuerdo con la memoria de Marcelo Simón –que entonces era un joven periodista a cargo de los guiones del Festival–, la Comisión desatendió el pedido de Cafrune, que había intercedido por ella, por una razón sencilla: ya habían re-

chazado otros muchos, y no podían contemplar una excepción y desairar al resto. El caso es que, descartada la vía oficial, Mercedes llegaría al escenario fuera de programa, y en el segmento reservado a Jorge Cafrune.

El Turco interrumpió su actuación para anunciar: “Yo me voy a atrever, y voy a recibir un tirón de orejas por la Comisión, pero qué le vamos a hacer: siempre he sido así, galopador contra el viento... Les voy a ofrecer el canto de una mujer purísima que no ha tenido oportunidad de darlo... Como les digo, aunque se arme bronca les voy a dejar con ustedes a una tucumana: Mercedes Sosa”. La Negra, que se había arrimado al pie del escenario esperando el momento oportuno, subió por una escalera lateral con un bombo. Cafrune le dio el tono con la guitarra, y se largó con **Canción del derrumbe indio**.

El registro de audio está al alcance de cualquiera que lo rastree en Youtube con un mínimo de curiosidad. Más allá de la arenga de Cafrune y de la formidable interpretación de Mercedes, a capella, vale la pena escuchar a la plaza: un estallido



Mercedes Sosa  
con Jorge Cafrune,  
su aliado en Cosquín.

GENTILEZA DE LA FUNDACIÓN MERCEDES SOSA

## Cambia, todo cambia

Haydée Mercedes Sosa, la tercera de cinco hermanos, nacida el 9 de julio de 1935 en Tucumán, se convirtió en Gladys Osorio frente al micrófono de LV12 a los catorce años. “Mercedes Sosa nació en Mendoza”, afirmará al recordar su traslado en 1957, recién casada con Oscar Matus, para convertirse en portavoz del Nuevo Cancionero. A ese período clave en su formación se suma una corta temporada en 1962 en Montevideo, Uruguay, donde comienzan a abrirse puertas. Ya había grabado dos discos,

### **Canciones con fundamento y La voz de la zafra**

El Festival de Cosquín es una meta, a la que llega para plantar la bandera del Nuevo Cancionero, pero mucho más es el inicio de un camino que implicará dejar atrás ese repertorio: ese y cualquier otro que imponga límites a una voz y una expresión que lo pueden todo. Al mismo tiempo que el matrimonio con Matus (padre de su hijo Fabián), se rompe un pacto de exclusividad artística que, como ya lo había observado Tejada Gómez bastante antes, hubiera coartado la libertad de Mercedes, llamada a ser mucho más que el estandarte de una corriente en particular.

1967 es el año de la primera gira internacional, que toca los Estados Unidos y distintas ciudades de Europa. Desde entonces, los viajes se vuelven cada vez más frecuentes. En 1975 es aclamada en Japón, y amenazada en la Argentina por la Triple A. Cuando edita **Serenata para la tierra de uno**, significativamente, corre 1979 y casi no se le permite trabajar en el país. Parte rumbo a Madrid, se instala en París.

El regreso al teatro Ópera de Buenos Aires en febrero de 1982, después de tres años de exilio, queda en el disco y en la memoria de los grandes hitos de la música popular.

El camino se sigue abriendo, al encuentro de cancioneros, músicos y públicos que se multiplican. De la Orden del Comendador de las Artes y las Letras de Francia, a la ovación del “Monstruo” (como llaman al público del festival de Viña del Mar), del Concierto de Navidad en el Vaticano al Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Tucumán. De Martha Argerich a La Chilinga. Del *duet* con Pavarotti al *duet* con el Polaco Goyeneche. Curiosamente, nada impedirá que Mercedes regrese una y otra vez a Cosquín.

de aplausos que premia el arrojo de una artista plantada frente al público sin atisbos de demagogia (cómo habría de admitirlos su timidez), con el filo acerado de una voz y una canción. La canción (del peruano Fernando Figueredo Iramain) no era una elección hecha al azar. En 1992, en vísperas del quinto centenario del “descubrimiento de América”, Mercedes contaría en la televisión brasileña: “Cuando yo empecé a sentir que mi voz tendría que servir para algo, es cuando canté: ‘Juntito a mi corazón, juntito a mí... Charango,

**“Estoy cansada de las polémicas, y de esta relación de amor-odio con Cosquín. Es verdad que la gente me quiere mucho, pero cada vez que venía tenía que estar rindiendo examen y ya estoy un poco cansada de eso.”**  
(Mercedes Sosa, 1997)

charanguito... Ayúdame a llorar el bien que ya perdí. Ahí comencé yo a pensar que con mi voz podía llegar a mucha gente diciendo algunas cosas, algunas verdades”.

Sobre aquella única interpretación, la revista oficial de Cosquín ‘65 consignó: “Mercedes Sosa: recia y admirable intérprete, cuya voz parece nutrida en las más legítimas esencias de la tierra. Con inolvidable gesto gaucho, Jorge Cafrune la hizo subir por una escalera lateral del escenario y la presentó ante el público, seguro de la calidad de la intérprete. Mercedes Sosa hizo tronar de entusiasmo las palmas de la inmensa concurrencia”. En la escena dominada por el boom folklórico, una nueva voz invitaba a repensarlo todo. Incluso los cimientos de una noción de folklore de contornos fluctuantes (que el Tercer Simposio de Música y Danza Tradicional y Folklórica Argentina debatía ese año en Cosquín).

Seguramente no exageran los que aseguran que el contrato con la discográfica Philips la estaba esperando la misma noche del debut, casi



► Postal del primer viaje a Europa, en 1967.



al pie del escenario. Porque el olfato de Santos Lópezker, "el Gordo", miembro de la talentosa familia Lópezker, músico y productor, director del sello, era proverbial. Se acercó a ella unas horas después de la actuación, cuando se cruzaron en una peña cercana a la plaza. "¡Qué bien que le fue, Mercedes!" Y al rato, con una certeza visionaria que solo el tiempo puso en perspectiva, Lópezker profetizó: "Vos vas a ser como Frank Sinatra, vas a cantar bien hasta el último día de tu vida." Extraña premonición.

En todo caso, tan extraña como el pedido de Mercedes Sosa al cronista de la revista **Folklore** (que dirigía Félix Luna) ese mismo año de 1965:

– Diga que yo no soy folklorista.

La distinción de Mercedes apuntaba a la esencia del Nuevo Cancionero, de la que no renegaría, más allá de ampliar el horizonte de su repertorio: "Soy cantante de temas nativos y eso es lo que he elegido a costa de muchos sacrificios. Sabiendo que cantar los temas que nunca van a estar en boga, es condenarse a no transitar nunca los caminos comerciales. Es algo así como... adelantarse en el tiempo. Correr el riesgo de cantar para el futuro".

Todavía no era "la Negra Sosa", la intérprete de las **Mujeres argentinas** de Ramírez-Luna y de las canciones de Violeta Parra. Todavía no había triunfado en París, ni convocado multitudes en el Ópera (abajo y arriba del escenario). Todavía ni siquiera había tomado lecciones de canto. Pero el futuro, ciertamente, aunque ella no pudiera saberlo entonces,

ya estaba a la vuelta de la esquina. Durante 1965, mientras Cafrune grababa **El Chacho, vida y muerte de un caudillo** –sobre Peñaloza–, Mercedes registró **Palomita del Valle** para el disco **Romance de la Muerte de Juan Lavalle** (de Falú y Ernesto Sabato). Terminó ese año con un álbum propio grabado, en la antesala de su primera gira internacional y de su separación definitiva de Oscar Matus. Ya hacía mucho tiempo que Tejada Gómez le había planteado a su compadre Matus: "¿No le estaremos cortando el camino a la Negra?" y "Oscar, tenemos que dejar que Mercedes vuele sola". Junto con la relación sentimental, terminó también la alianza artística entre Mercedes y Matus.

La Negra voló muy lejos, transportada por la belleza de un voz que se revelaba única, y en la que resonaban multitudes. Impulsa-

da por la proyección continental del Nuevo Cancionero que corría "como pasto encendido". Pero también empujada por la persecución política.

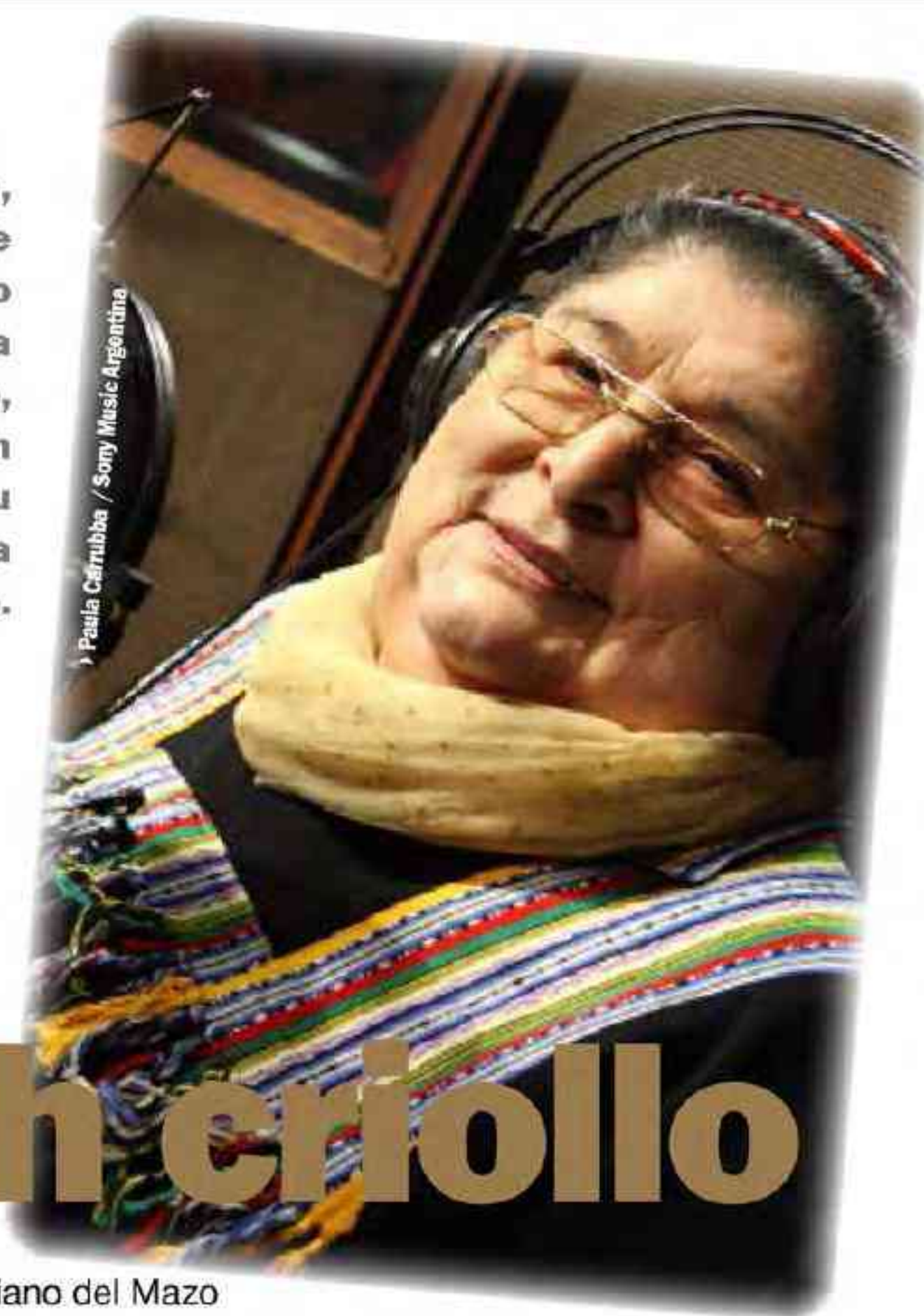
A Cosquín volvería muchas veces. Pero nunca dejó de sentir cierta aspereza en el vínculo con la organización. Una frialdad que era la contracara de la devoción del público. Debieron pasar largos años para que recibiera el Camín de Oro, único premio oficial que le otorgó Cosquín, en contraste con los innumerables lauros y reconocimientos que le prodigaban en todo el mundo. "No me dieron ningún premio Revelación ni nada.

Lo ideológico en mí era muy fuerte y era muy fuerte el rechazo de los organizadores también. Tuve que esperar hasta el fin de siglo para que me dieran la distinción máxima". Fue en 1996.

Un año más tarde, volvió a la Plaza llevando de la mano a Charly García, e hizo frente a las controversias en torno al *crossover* del que da testimonio el álbum **Alta fidelidad**. "Cosquín se acabó para mí", le dijo al diario *La Nación* esa vez. "Estoy cansada de las polémicas, y de esta relación amor-odio. Es verdad que la gente me quiere mucho, pero cada vez que venía tenía que estar rindiendo examen y ya estoy un poco cansada de eso".

Por supuesto, Cosquín no se acabó en absoluto: la Negra volvió al festival, la última vez, en 2008, para seguir brillando hasta el final. Como lo había predicho el Gordo Lópezker.

Más allá del virtuosismo y la leyenda, de la trinchera y la mística, la voz de Mercedes Sosa encarna al cancionero de raíz regional como ninguna otra. De la zamba y la chacarera al rock argentino, de la Trova cubana a la canción brasileña, del tango al vals peruano, su obra discográfica es una cartografía exquisita de la música del continente.



# El aleph criollo

Por Mariano del Mazo

Pensar en la obra discográfica de Mercedes Sosa es asomarse a la trama más sofisticada y al mismo tiempo popular de la música argentina de raíz. Esa trama está atravesada por los péndulos de nuestra historia política y social y por el genio intuitivo de una mujer de una sabiduría artística singular, extraña, única. Solo así se explica la cohesión de una obra marcada por la diversidad; un arco que incluye en su recorrido la canción política, el apunte histórico-pedagógico, la obra conceptual, la poesía latinoamericana, la religiosidad, la transversalidad de géneros, la fórmula del dueto, y más. Partió de un origen casi funcional –ser la voz de un movimiento que quiso mostrarse como la contracara intelectual y política (y por añadidura estética) del boom folklórico de los 60, como el Nuevo Cancionero– para en pocos años configurarse, disco a disco, como una artista total.

La escucha de la vasta discografía permite

extrapolar a Mercedes Sosa de la condición de poderoso símbolo –un perfecto tótem latinoamericano– en el que se convirtió a partir del exilio. La voz luminosa de los primeros discos con los que marcó los años 60 –**Canciones con fundamento, La voz de la zafra**– se fue oscureciendo con el paso de los años, hasta adquirir su tono mate característico, que logró el dramatismo exacto en **Mujeres argentinas**, un álbum de temas originales concebido a partir del melodismo excepcional de Ariel Ramírez y la condensación poética y didáctica de Félix Luna. Editado en 1969, **Mujeres argentinas** despidió la ajetreada década con una muesca que la tucumana profundizaría a lo largo de su trayectoria: el riesgo.

Luego de la ruptura sentimental con Oscar Matus y ya algo absorbidas por el mercado las pretensiones del Nuevo Cancionero, Mer-

cedes Sosa realizó un primer rastillaje de piezas folklóricas ineludibles, de **La añera** y **Luna tucumana** a **Viva Jujuy** y **Chayita del vidalero**. Pero con **Mujeres...** se ubicaría en un lugar de serena vanguardia, a través de una obra conceptual que sin alardes de feminismo puso en foco a una serie de heroínas más o menos olvidadas. Con justicia las inspiradas letras y músicas de Luna y Ramírez quedaron ubicadas al lado del corpus de las tres grandes duplas compositivas del momento: Falú-Dávalos, Leguizamón-Castilla y Tejada

Gómez-Isella. Mercedes se apropió de futuros clásicos como **Alfonsina y el mar** y **Juana Azurduy**; apenas tres años más tarde dobló la apuesta y, nuevamente con Ramírez y Luna, alumbró una obra innovadora, política y bella: **Cantata sudamericana**. Es curioso: en tiempos en que el peronismo intentaba la tarea de





disciplinarse ante el inminente regreso de su líder, un músico católico frondicista, un historiador

radical y una intérprete comunista enmarcaron en canciones la vieja utopía latinoamericanista y capitalizaron el espíritu de la época signado, entre otras cosas, por la experiencia socialista de Salvador Allende en Chile. Lo que podría haber sido un trabajo inflamado por esa fervorosa coyuntura continental fue, finalmente, un álbum elegante que tiene su cenit en el tenue sabor jazzístico de **Sudamericano en Nueva York**, un gesto que preanunció la apertura rítmica de Mercedes a partir de los años 80. El disco trazó un mapa rítmico regional –vals peruano, samba, etcétera– y en años en que todavía se celebraba el 12 de octubre galvanizó la matriz interpretativa de una canción percusiva y misteriosa titulada **Antiguos dueños de las flechas**.

Esos años previos al accionar de la Triple A fueron proteicos. Filmó, giró, se relacionó con artistas plásticos, visitó universidades nacionales, tuvo contactos con estudiantes e intelectuales en Cuba, grabó y fue notablemente contemporánea a los grandes autores que irrumpían al galope de un tiempo histórico que

fue urgente, drástico y febril: el canto popular no era otra cosa que la banda de sonido de la inevitable revolución. Mercedes Sosa se autorizó a sí misma y fue la intérprete de un cancionero exquisito que comprendió a Alfredo Zitarrosa, Anibal Sampayo, Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany y otros. Destaca el insuperable **Homenaje a Violeta Parra** (1971), que le otorgó a la chilena una dimensión global. A diez años de su debut disco-



gráfico, Mercedes Sosa ya había diseñado –con más intuición que raciocinio– su sutil plan artístico. Sobre su mesa de trabajo aparecían ordenados los materiales nobles que consolidarían una obra de una solidez incontrastable. En ese plan era natural que **Gracias a la vida** –una canción brotada del desencanto amoroso de la árida Violeta– se escuchara en los teatros de París, Amsterdam o Berlín como si fuera un *standard* de Ella Fitzgerald o un *cover* de Edith Piaf.

El exilio provocó que, en ese alejamiento de la tierra natal, Mercedes adquiriera una decidida dimensión cosmopolita. Su melancólico peregrinar europeo la barnizó de elementos legendarios: se fue como una excelente folklorista argentina y regresó como una excelente cantante latinoamericana sin género. Mercedes mutó en La Negra. El disco del retorno –**En Argentina**, que registró los conciertos del Ópera de 1982– fue la cristalización de esa metamorfosis. La grabación combinó la emoción del reencuentro y la tensa algarabía provocada por la grieta abierta en un régimen que empezaba a desmoronarse, con la jugada maestra de pararse en el centro de la escena y, abismalmente, am-

pliar repertorios. Mercedes Sosa era una omnipresencia. Se transformó en el aleph de la canción popular. Todo lo procesaba: el rock argentino, la Nueva Trova cubana, la canción brasileña, el tango. El del Ópera es un disco excepcional, un jardín cancionístico de senderos bifurcados que cambió el tablero de la música argentina. Un punto de partida.

Volvió a ir a más. Estuvo siempre un paso adelantado y, aún a riesgo de tropezar con



territorios demasiado indómitos, como en el disco **Alta fidelidad** realizado junto a Charly García, esquivó el pastiche internacional, ese destilado esperanto que hablan intérpretes del estilo de Nana Mouskouri. Y cuando parecía que estaba yendo demasiado lejos, supo detenerse y nutrirse del manantial de

origen: destacan, en este aspecto, los exquisitamente folklóricos **Escondido en mi país** (1996) y **Al despertar** (1998).

Son dos trabajos sublimes que, además, cerraron un ciclo: Mercedes grabó a una serie de autores que se proyectaron en los 80 bajo su generosa sombra. Representaron un profundo recambio generacional autoral o, mejor, un transvasamiento. Mercedes Sosa dispuso un juego de postas que, visto en perspectiva, funcionó con solidez. Ya consagrados por obra propia, le dio lugar en **Escondido en mi país**



y en **Al despertar** a Pete-co Carabajal, Horacio Bane-gas, Gustavo Patiño, Víctor Heredia, Teresa Parodi, Raúl Carno-ta, Fernando Barrientos y Jorge Fander-

molé, entre otros. La belleza de esos discos fue la culminación conceptual de su obra.

El álbum doble de duetos titulado **Cantora** (2009) operó como una despedida. Un *crossover* feroz (de Serrat a Franco De Vita, de Spinetta a Shakira, de Teresa Parodi a Gustavo Cordera) ideado por una industria, la discográfica, que utilizó como fórmula lo que Mercedes Sosa urdió más de 30 años atrás como honesta e inclusiva plataforma estética.

## Canciones para no olvidar

Celebridades y músicos anónimos hacen resonar, en todo el continente, el reclamo de justicia por los estudiantes desaparecidos el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, México.



Como toda noticia de alto impacto en tiempos de vértigo informativo, y más allá de su naturaleza y dimensión, la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en la localidad de Iguala, estado de Guerrero, México, se enfrenta a la posibilidad del olvido. Las redes sociales, más que los medios tradicionales, luchan para tratar de impedirlo y, especialmente, para que se haga justicia.

Uno de los vehículos de esa lucha es la música, y uno de sus escenarios, YouTube. Allí conviven nombres rutilantes de la canción y otros que se expresan desde las bases de la sociedad. Entre los primeros, los Café Tacuba, que durante su última visita a Buenos Aires se sumaron al coro de "Vivos los llevaron, vivos los queremos". O Calle 13, que durante la entrega de los premios Grammy —y a pesar de que los organizadores les habían pedido no hablar del asunto— dijeron

a viva voz que "no es un tema político, son los derechos humanos" mientras René Pérez mostraba su remera negra con la inscripción "Ayotzinapa faltan 43". Esa misma noche, la siempre combativa Lila Downs también recordó a los estudiantes desaparecidos. Y en una de sus últimas presentaciones en vivo, Caifanes les dedicó su hit **Antes de que nos olviden** al tiempo que se proyectaban en pantalla gigante sus rostros, nombres y edades.

Son más, muchos más seguramente, los artistas que se expresan casi desde el anonimato, como los autores del corrido **Al grito de guerra**, que se preguntan "Cómo vamos a explicar a los desaparecidos la libertad de los culpables". Hay también un rap de Bboy Pompa ("Yo soy aquel silencio que sin miedo grita el fin"), una canción de Estocada ("Yá-a, no queré-mos má-as, de tanta mentira, de impunidaad"), un ska de La Kaskivana ("hoy fueron 43, mañana tú dime cuántos")... Y así hasta que aparezcan.

# La incertidumbre Powertrío

Ricardo Piglia, Luis Nacht y Eduardo Stupia se reunieron en el recorrido de una serie de relatos, que dialogan con su propia interpretación plástica y un entorno de free jazz.



Un objetivo artístico no identificado de título inmejorable se suma a una tradición: la del diálogo de diferentes disciplinas con eje en el jazz. **La incertidumbre**, tal el título, es más que un trabajo en colaboración entre el escritor Ricardo Piglia, el saxofonista Luis Nacht y el artista plástico Eduardo Stupia. Es un cruce de caminos, hecho de fugas y sobreentendidos. Un collage. Así como el cine desde Miles Davis componiendo músicas memorables como la banda de sonido de **Ascensor para el cadalso** hasta, por caso, Woody Allen- o la literatura (Keourac, Cortazar, etc.) se han dejado cooptar por el concepto sofisticado y asimismo vibrante y popular que sugiere el jazz, el disco-libro **La incertidumbre** no se corre demasiado de esa ancha idea. Nacht al frente de un quinteto parece ser el prólogo sonoro de la precisa, seca y maravillosa voz de Piglia leyendo su no menos maravillosos textos. Las ilustraciones de Stupia funcionan

como un comentario oblicuo de esos textos. El vértice clave del triunvirato es Piglia. Su carraspera se monta a una serie de relatos situados en los Estados Unidos "Elegí relatos que suceden en Nueva York y que fui escribiendo luego de conocer la ciudad. El estilo tiende a la elipsis, al cambio de ritmo y a la inmediatez. Participé leyendo los textos en varios conciertos del grupo de Nacht. Yo leía esos textos en prosa y la música formaba parte del tono de la narración, no las acompañaba, más bien se entreveraban con la voz. Los he pensado como un homenaje a la experiencia de los escritores de la *beat generation* como Kerouac, que estaba muy cerca de Gerry Mulligan y Stan Getz. Una versión porteña de las relaciones entre los narradores y los músicos de jazz", dijo Piglia en la entrevista realizada por Germán Andrés y Diego Lenger para El Club del Disco, a la sazón los editores del proyecto. Se trata de mínimas ficciones, pequeños relatos, núcleos literarios, publicados en el libro **Prisión perpetua**, en 1988. Abre un

formidable texto que gira alrededor de la obsesión, el alcohol, la muerte: "Steve se interesa cuando sabe que mi padre es médico y que ha estado en la cárcel. Sólo el que ha estado en prisión puede hablar de enfermedades, dice. Quiere que mi padre sea su médico personal. Empiezan una conversación sobre el alcohol. Incidentalmente, dice mi padre, todo lo que se ha escrito sobre la bebida es absurdo. Hay que empezar otra vez por el principio. Beber es una actividad seria, desde siempre asociada con la filosofía. El que bebe, dice Steve, intenta disolver una obsesión. Hay que definir primero la magnitud de la obsesión. No hay nada más bello y perturbador que una idea fija. Inmóvil, detenida, un eje, un polo magnético, un campo de fuerzas psíquico que atrae y devora todo lo que encuentra..." Stupia interpreta plásticamente esa cosmogonía que propone Piglia. Y Nacht tapiza el camino de free jazz. Son como las partes de un espejo roto. Sonidos, verbo, trazos. El leve encanto de la incertidumbre artística.

# Sur, paredón y después

**A los 26 años, es una de las grandes revelaciones del tango. Entre la tradición y la música contemporánea, dirige una orquesta típica que tiene su singularidad: lejos de la sombra cautivante de los clásicos, interpreta obra instrumental de autores actuales. Compositor y productor, Agustín Guerrero representa a una generación sub 30 que apuesta, sin impostaciones ni elisés, a un lenguaje propio.**

Por Andrés Casak  
Fotos de Alejandro Lipszyc

**N**o hay caso: el tiempo pasa y el tango sigue atenazado por las paradojas. Y una de las más potentes lo asocia a lo crepuscular. Sin embargo, mientras que los héroes del rock ya superaron los 70 años alardeando que no pueden conseguir satisfacción, el tango está lleno de músicos sub 40 que dan contornos a una escena subterránea que no tiene nada que envidiarle a la rebeldía del under de los 80. No es la única contradicción: los conservatorios se llenan con estudiantes que quieren aprender los rudimentos del tango, las orquestas escuelas se multiplican y aparecen continuamente grupos. A pesar de eso, frases como “el tango te espera a los 30” o publicidades que muestran a viejitos escuchando a orquestas típicas resuenan en la memoria colectiva. Tal vez por esa razón, Agustín Guerrero sentenció de entrada: “El tango no te espera un carajo a los 30, tenés que salir a buscarlo”.

¿Quién es este pianista que a los 26 años destaca como un compositor y arreglador con una solidez asombrosa? ¿Cómo apareció este músico admirado entre sus propios colegas cuya juventud contrasta con una carrera que mixtura la formación de una orquesta típica con el estreno de tangos que suenan en una radio tan tradicional como La 2X4? En principio, hay que hablar de un interés precoz por la música en una casa en Burzaco, con un padre guitarrero y dos hijos, Agustín y Emiliano, que naturalmente absorbieron ese espíritu melómano. “Nosotros escuchábamos a Troilo con

Floreal Ruiz, a Gardel, a Cafrune, a Zitarrosa. Nacimos con eso en la cabeza, con ganas de tocar y conocer nuestras raíces. Yo quise aprender a tocar piano y me llevaron con mi hermano menor a tomar clases con Julián Peralta”. La imagen tiene un condimento cinematográfico: un profesor de apenas 24 años mostrando el ABC de la música a dos hermanos de 8 y 9 años. El momento justo, el profesor indicado: Peralta –hoy, director del conjunto Astillero– era en aquel momento uno de los agitadores de La Máquina Tanguera, un colectivo de músicos que integraba la Orquesta Imperial, la Orquesta La Furca y la Orquesta Típica Fernández Branca –caldo de cultivo que años después detonó en la Fernández Fierro– y ese fue el comienzo para Agustín.

“Mi viejo me llevaba a ver tango. Me acuerdo el día que debutó el Chino Laborde como cantor de la Fernández Branca. También fui al primer Festival de Tango Joven en el Palais de Glace a ver a El Arranque, con Ramiro Gallo que se plantaba adelante para hacer sus solos de violín. Para mí esa era la música, no había otra cosa”. La escena tiene como telón de fondo lo que sucedía con el tango en la década del 90, una historia mínima alimentada por unos pocos grupos, dos o tres salas de conciertos y una curiosidad voraz de una nueva generación por reencontrarse con los tesoros perdidos de sus abuelos. En ese instante, mientras que el microcosmos del tango coincidía en la necesidad de la irrupción de una figura tan popular como Soledad Pastorutti –algo que conceptualmente ya era imposible–



para darle más visibilidad a esta incipiente escena, por lo bajo pasaba algo mucho menos impactante y de más largo aliento: se daban las condiciones naturales para el desarrollo de un semillero de músicos, con la conformación de orquestas escuelas, un interés creciente por un género que dejaba de ser demodé, y la posibilidad de convertir la pasión en trabajo, con los elencos de la casas para turistas.

En ese semillero sobresalió Guerrero: a los 12 años entró a la Orquesta La Branquita, una suerte de combinado de divisiones inferiores de La Fernández Branca; a los 16 encabezó la Orquesta Típica Cerda Negra –un combo sub 20 que grabó el disco **Quiebre** y que llegó a actuar ante 600 personas en el Teatro Lola Membrives–; y a los 20 armó su orquesta típica, con su hermano Emiliano como primer

**“Para mí el límite es trabajar para los turistas”, dice, como demarcando el terreno con aquello que nunca aceptaría hacer. “Tocar todas las noches los mismos tangos con los mismos arreglos rodeado de bailarines que pegan saltos espectaculares es algo muy desgastante”.**

bandoneonista. “Tuve la suerte de escuchar tango de chico y de encontrar un medio ideal de expresión. ¿Por qué es tan raro? ¿Cómo se explica que los grandes maestros de la década del 40 ya tenían una obra a mi edad? Troilo armó su orquesta a los 22 años, Salgán ya era Salgán, Gardel se convirtió muy joven en leyenda. Por eso estoy convencido de que cuanto antes llegués al tango mejor, porque ya lo masticás de chico”.

### **Un disco colectivo**

Guerrero acaba de editar **XXI**, un disco ambicioso, con un concepto nítido. Si el primer trabajo, **Resurgimiento**, junto a su orquesta, era una carta de presentación, una declaración de principios desde el título y marcaba una sorpresa por el vuelo de sus composiciones y por los arreglos de piezas de Piazzolla y Salgán, ahora partió de una idea diferente: unir obras de colegas de este siglo, con la convocatoria a diferentes compositores para sumarse al proyecto. Claro que en el medio pasaron cuatro años. “Se fue dando de a poco. Yo no tenía apuro ni iba buscando todo el tiempo. Me llegaban grabaciones, las escuchaba, y cuando encontraba algo que me interesaba, le consultaba al autor. Fue un largo proceso”.



En algún sentido, se lo podría pensar como un trabajo colectivo. El disco abre y cierra con temas del pianista, y las restantes siete obras pertenecen a músicos de su edad o de una generación mayor: Sonia Possetti, Pablo Agri, Diego Schissi, Osvaldo Suárez, Néstor Ibarra, Silvina Shifman y Fernando Otero. Según explica Guerrero, la idea matriz fue reunir un vals, una milonga y un tango, como para marcar su genealogía, y dejar el resto librado a sus preferencias. Así empezaron las charlas



Tango precoz: a los 9 años empezó a estudiar música y a los 12 entró a una orquesta. Con 16 se convirtió en director del conjunto Cerda Negra. Compone y es productor.



con los compositores, que en algunos casos adaptaron sus temas para la orquesta, y en otras ocasiones esa labor recayó en los instrumentistas. El resultado es claro: cada tema tiene una identidad.

Pero eso no significa que sea un disco homogéneo. Hay tangos que tienen reminiscencias a la tradición, como **Bailango**, con su autor Pablo Agri al frente de la fila de violines, otros que conducen al swing salganiano, como las ráfagas de **Globalización**. Hay, sobre todo, extensos pa-

sajes en los que el tango dialoga con la música contemporánea y, como en un juego de espejos entre pasado y futuro, el vals **Un soplo la vida** lleva ecos de **Flor de lino**. Guerrero lo explica así: "La orquesta terminó de definir una búsqueda. Para eso hubo dos hechos importantes. Por un lado, se perfiló hacia la música instrumental, tomando cosas del atonalismo e incluso del dodecafonismo. Por el otro, se abrió a compositores con los que siempre existió una afinidad. La unidad es que son todos temas de este siglo y

que buscan abrir un margen estético, pero que tampoco sea un cambalache".

Las referencias extramusicales también son múltiples. Sobre un fondo negro, la portada del disco está recortada por la silueta plateada de un gato –OTAG, las siglas de la orquesta, dispuestas al revés–, un diseño que podría remitir más a la estética de un disco de Babasónicos que a la de una orquesta de tango, y en el video de difusión, con humor, se ven en primer plano las manos de un director que envía mensajes de texto por su

# Sur, paredón y después

ARCHIVO AGUSTÍN GUERRERO

El nuevo disco, **XXI**, incluye temas de Diego Schissi, Sonia Possetti, Fernando Otero y Pablo Agri, entre otros compositores.



## Generación cero

La generación de Guerrero es la siguiente a la que restableció el vínculo con el tango en los años 90. Esos músicos —que hoy rondan los 40 como Pablo Mainetti, Ramiro Gallo, Julián Peralta, Ignacio Varchausky, Sonia Possetti— hicieron una labor detectivesca: indagaron en un repertorio antiguo, diseccionaron cómo eran los secretos para el sonido de cada orquesta, rastrearon la matriz de los estilos. Para iniciar esa aventura, contaron con un elemento decisivo: el aporte de sus colegas más veteranos. Todavía estaban vivos algunos de los protagonistas de ese momento histórico en el que mandaban las orquestas. La tradición oral fue clave. Esta camada de veinteañeros y treintaeros que empezó mayormente en la década de 2000 tiene el camino menos árido, con un panorama que, aunque sigue siendo subterráneo, está bien nutrido. Más allá de Guerrero, otro de los compositores que ya destaca es el pianista Pablo Estigarribia. Seguramente su espejo fue Víctor Lavallén. Ex alumno de la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce, forma parte del conjunto de Lavallén, comparte un trío con él —que completa Horacio Cabarcos en contrabajo— y armó el Sexteto Meridional, a partir del modelo del Sexteto Tango que integraba el bandoneonista. En ese trajinar sobre la tradición, también ahondó en la obra del pianista Lucio Demare, a través de la reconstrucción de su disco de solo piano de 1968 y con la grabación del disco **Tangos para piano** en el mismo formato. Las propias

composiciones de Estigarribia (**Bailar contigo**, **Chapado a la antigua**) parecen provenir de lo más hondo del tronco tanguero.

En una línea estética muy diferente —prácticamente opuesta—, el bandoneonista Nicolás Tognola es otro de los que viene pidiendo pista. Como Guerrero, empezó de muy chico en el tango, y ya a los 15 años formaba parte de orquestas. Fundó el conjunto Hojarasco, y actualmente lidera el proyecto Pampa Trash —primero un trío con sintetizador, hoy convertido en un quinteto—. Sin sonar forzadas, sus composiciones juegan con el tango como un ingrediente más de un caleidoscopio que integra el rock, el pop y el candombe. Tognola también forma parte de proyectos revisionistas, como La Juan D'Arrienzo.

En una dimensión diferente como es el formato de la canción, asoma un nuevo repertorio a partir de una serie de letnistas muy jóvenes. Con el pulso rockero del cantautor y del “hazlo tú mismo”, son los intérpretes de sus propios temas. Juan Serén es uno de los más inquietos, con piezas románticas como **Yuyal, Tus motivos**. Mixturando tango y folklóre —del vals **Salteñita** a la zamba **El caudal de los lamentos**—, Guido Iacopetti pone foco en su propia línea junto al Sexteto Fantasma y la voz de Rodrigo Perelsztein. Tras la huella de Rubén Juárez, el bandoneonista cordobés Luciano Tobaldi escribe, canta y toca tangos de su autoría que se propagan. Ardit le grabó el bolero **Es la vida**. El pianista y cantante Pacha González es otro de los que encaran una producción cancionística propia.

celular mientras sostiene la batuta. Quizá de eso se trate el concepto de un disco de esta época.

“Es una música muy visual. El disco tiene una intro en la que se unen muchos instrumentos y suena como si fuera un tumulto. Entre las referencias, quise realzar el concepto que dejó Piazzolla flotando en el aire: el tango pasó de los clubes de barrio a las salas de concierto. Ya no es un ritmo para ser bailado, sino que se convirtió en música para ser escuchada”. Piazzolla, siempre Piazzolla. Debe de haber pocos faros tan fuertes como su obra. “Astor planteó un montón de ideas y conceptos técnicos. Los dejó abiertos para que cualquiera lo tome y haga algo. Varias de mis composiciones tienen una especie de fuga, algo que él usaba mucho, como una idea que me dio su música. Piazzolla cierra su estilo, pero no las puertas”.

“Siempre lo charlamos con los músicos. Esto se está gestando, no hay conceptos claros ni un público establecido. A favor, puedo decir que es la primera época del tango en la que estamos completamente libres para hacer lo que queremos”.

### La encrucijada

Desde que se formó en 2009, la orquesta recorrió un camino integrado por milongas, salas de conciertos y espacios autogestionados. Tocó en los ciclos Tango Contempo, Festival de Radio CAFF y Nuevas Tendencias, viajó a México invitada por el Festival Cervantino y ahora se prepara para presentar el disco **XXI**. Son quince músicos en escena y algunas veces la cantidad de público no supera demasiado a la de los instrumentistas. Hay algo quijotesco en su decisión artística —una numerosa orquesta típica que toca temas instrumentales de autores contemporáneos o que, en el mejor de los casos, vuelve sobre algún tango lado B de Piazzolla o de Salgán—, pero en rigor el dilema de la repercusión es algo que trasciende a esta formación y define una de las tramas de la actualidad: una gran creatividad que contrasta con un público que no es masivo. Otra paradoja: desde que el tango se volvió a instalar, atraviesa una encrucijada irresuelta entre una producción incesante, la edición de una cantidad inusitada de discos y una circulación acotada entre pequeñas salas, el boca en boca y las redes sociales.

“El tema del público es complicado”, sos-



tiene. "Siempre lo charlamos con los músicos. Esto se está gestando, no hay conceptos claros ni un público establecido. A favor, puedo decir que es la primera época del tango en la que estamos completamente libres para hacer lo que queremos. No hay empresarios, ni industria, ni bailes masivos con orquestas en vivo como sostén". En ese mar de opiniones –en el tango se pueden encontrar posiciones cruzadas entre los apocalípticos para quienes el género murió en los 40 y los integrados, que ven con simpatía este reverdecer que ya cumple simbólicos veinte años–, el pianista tiene una postura definida: sostiene que es imposible reeditar la gimnasia de otra época de tocar cotidianamente en radios, cabarets, cafés, clubes de barrios. Hoy, las fechas son esporádicas y el músico debe batallar como gestor cultural para convertir sus proyectos en realidad.

Parafraseando el "para quién canto yo entonces", de Sui Generis, se podría pensar en el "para quién toco yo entonces". Si antes había un circuito, ahora es un proyecto en construcción. En otras palabras, la pregunta que subyace es cómo sobrevive un músico de tango en un panorama tan diversificado. En el caso de Guerrero, la respuesta se puede rastrear entre sus múltiples actividades como profesor de música, como productor cultural a través de la programación de secciones en el Festival de Tango de la Ciudad de Buenos Aires, en el Festival Independiente y en el Festival del Senado de la Provincia de Buenos Aires, y su labor como docente en el Centro Cultural Padre Mugica de Banfield, además del rol como director de orquesta y como invitado de numerosos grupos.

"Para mí el límite es trabajar para los turistas", dice, como demarcando el terreno con aquello que nunca aceptaría hacer. "Tocar todas las noches los mismos tangos con los mismos arreglos rodeado de bailarines que pegan saltos espectaculares es algo muy desgastante, aunque entiendo que muchos músicos deben hacerlo". Si el tango hoy es una burbuja, la decisión de Guerrero es contundente: hacer lo que se le da la gana. "¿Cuántas copias voy a vender del disco **XXI**? Seguramente que no serán muchas. ¿Me gustaría vender más? Sí. Pero con la música no hay que fijarse en el deber ser. Cuando te ocupás de lo que te pasa a vos, sin querer estás mirando a los demás". Tal vez en estos gestos el tango vuelva a ser visto como una música vital. No es sólo una cuestión de edad.

## Sol Gabetta-Bertrand Chamayou

### The Chopin Album

Sony



El filósofo Theodor Adorno se refirió a "estilo tardío" para hablar de las últimas sonatas para piano de Ludwig Van Beethoven.

Otros tomaron

esa idea y, como suele suceder, acabó no queriendo decir casi nada. Si hay un ejemplo, en todo caso, de lo tardío, es en un compositor al que el trascendentalismo prusiano nunca entendió —ni quiso entender— demasiado: Frydenk (o Frédéric) Chopin. Y es que en él la enfermedad y la consciencia de la propia muerte fueron, en sus últimos cuatro años, inseparables de la propia vida.

En particular, una de las obras escritas en ese período, su extraordinaria Sonata para cello y piano en Sol Menor, Op. 65, ocupa un lugar central. Dedicada a un amigo, el cellista y compositor francés August Franchomme, pone en escena, de manera ejemplar, un duelo que siempre había estado presente. Si la mano izquierda y la derecha, en sus piezas pianísticas, siempre juegan una particular tensión rítmica y armónica —la contención y la expansión, la sujeción y el vuelo— en esta sonata esa tensión se articula como un diálogo entre la expresión y la forma. Es una de las últimas obras que escribe, en el último período pasado junto a George Sand en su casa de Nohant, en 1846. Y, junto a Franchomme, toca tres de sus movimientos en su último concierto público, en la Salle Pleyel de París, en 1848. En todo caso no es solo una obra postrera sino la de alguien que sabe que va a morir.

Dos grandes cellistas mujeres dedican sus discos más recientes a esta obra. La francesa Emmanuelle Bertrand, junto al pianista Pascal Amoyel, hace el corte precisamente por lo tardío

y titula "1846: último año en Nohant" (1846: *dernière année à Nohant*, publicado por el sello Harmonia Mundi), poniendo la Sonata junto a las composiciones para piano de ese período: la Barcarola Op. 60, las Mazurkas Op. 63, los Valses Op. 64 y los Nocturnos Op. 62. La argentina radicada en Europa Sol Gabetta, en dúo con el francés Bertrand Chamayou, liga en cambio a partir de la conformación instrumental y además de la Sonata incluye, en **The Chopin Album**, la juvenil Polonesa Brillante Op. 3, la transcripción para cello y piano que Frenchomme realizó del Nocturno Op. 15 N° 1, el Gran Dúo Concertante sobre temas de la ópera de Meyerbeer, "Roberto el Diablo", que Chopin y Frenchomme escribieron en colaboración, el Nocturno para cello y piano, Op. 14 N° 1, de Franchomme y otra transcripción, la realizada por Alexander Glazounov a partir del Estudio Op. 25 N° 1. Ya el repertorio es una muestra, en todo caso, de una de las características salientes de Gabetta: su curiosidad e inquietud.

Cada disco suyo es una sorpresa en algún sentido. Por las obras que aborda, por los músicos con quienes lo hace, por la inclusión de estrenos o composiciones especialmente dedicadas a ella junto a los clásicos. O, como en este caso, por la manera en la que se traza un mapa, mucho más allá de la mera sucesión de músicas bonitas. Con Chamayou se conocen desde sus años de estudiantes, son amigos y allí aparece el otro rasgo notorio de Gabetta, la empatía y comunicación que logra —y que transmite— con sus compañeros de aventura. Si una interpretación referencial de la Sonata Op. 65 es la de Mstislav Rostropovich con Martha Argerich, ésta podría situarse fácilmente en las antípodas. Todo lo que allí es ampuloso aquí es íntimo. Sin que merme el impulso, ni la idea de gran relato, ni, desde ya, la pasión, todo en estas interpretaciones es detalle supremo, filigrana y encantamiento. Se trata de una gran versión de una gran obra y, por añadidura, de un conjunto de piezas bellísimas y muy poco —o nada— transitadas.

Diego Fischerman

## Adrián Iaies Drumless Trío

### Cada mañana te trae

20 Misas



Desde **Nostalgia y otros vicios**, su primer opus, el pianista Adrián Iaies le dio amplio espacio en sus discos al tango —en menor medida

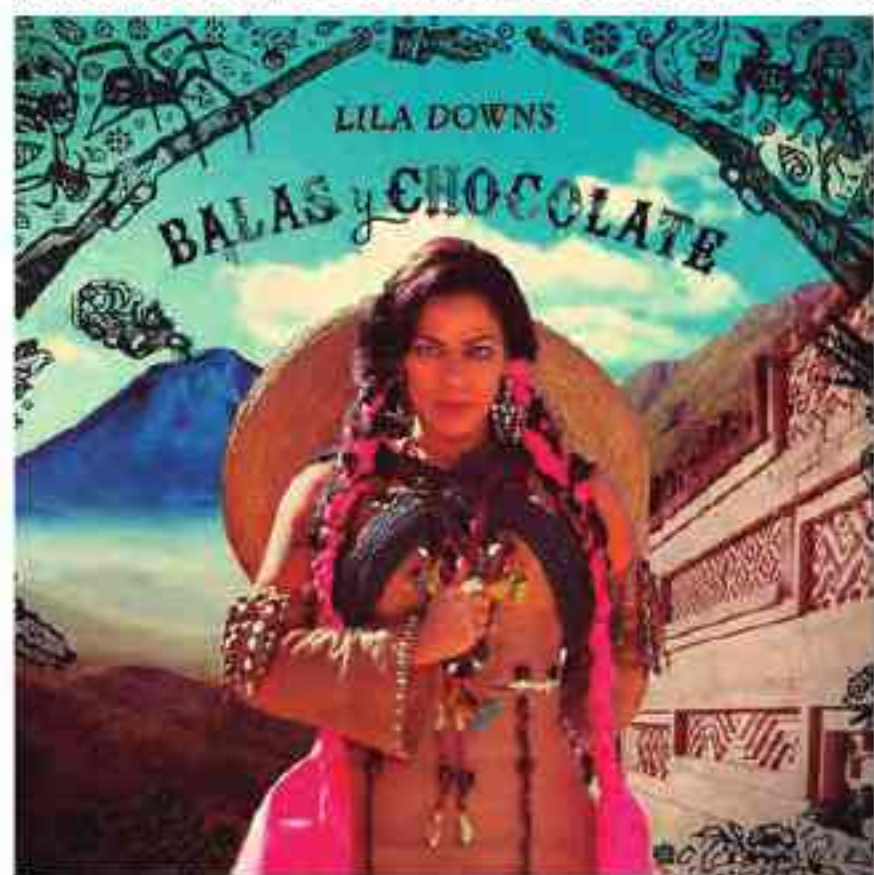
al rock nacional y al folklore—, siempre o casi desde una mirada jazzera. Así, su repertorio combinó *standards*, biológicos o adoptados, y sus propias composiciones. En cambio, en su flamante **Cada mañana te trae**, grabado en el Salón Dorado del Teatro Colón, Iaies se vuelca al jazz sin atenuantes a través de una docena de temas de su autoría que tributa a diversos subgéneros y que alcanza quizá sus mejores momentos en el que da título al disco, en **La casa vacía** y en los tres tracks de **Happiness is not my Business**. Con una formación de trío que no es la habitual —y que él mismo frecuentó con éxito—, sino con una más camarística, que deja de lado la batería, su Adrián Iaies Drumless Trío se acerca de alguna manera al espíritu de discos como **¿Cuándo la lluvia dejó de ser sagrada?** (prácticamente solista) o, en especial, **Conversaciones desde el arrabal amargo** (con el contrabajista Horacio Fumero). El hecho de que tanto Mariano Loiacono (trompeta y flugelhorn) como Juan Manuel Bayón (contrabajo) sean mucho más que músicos de acompañamiento le otorga al álbum, además de un sonido particular, un umbral de calidad infrecuente.

Oscar Finkelstein

## Lila Downs

### Balas y chocolate

A pesar de su evidente sensibilidad para reflejar cuestiones sociales en sus canciones, nunca como en *Balas y chocolate*, su octavo álbum de estudio y décimo primero de su carrera, la cantautora mexicana y multicultural Lila Downs (es hija de una cantante de cabaret mixteca y de un profesor de cine estadounidense de origen escocés) había plasmado con tanta crudeza su preocupación por estos temas. Ese multiculturalismo, que Lila lleva en su ADN y que mostró desde sus comienzos como una marca registrada, más sus profundas raíces



mexicanas, se manifiestan aquí en los ritmos y géneros elegidos para dejar testimonio de los dramas que se suceden hoy mismo en México: cumbia en *Humito de Copal*, *Son de difuntos* y en el que nombra al disco, ranchera en *Cuando me tocas tú*, *La promesa* y *Viene la muerte echando rasero*, aires de mariachi y de corrido en *La farsante* (a dúo con su popular compatriota Juan Gabriel) y *Las casas de madera*, una suerte de cumbia-rock en *La patria madrina* (con el colombiano Juanes), y hasta klezmer en *Mano negra*.

Siempre en sociedad con Paul Cohen, con quien desde hace un cuarto de siglo comparte al mismo tiempo la autoría de las canciones y el amor cotidiano, Lila Downs aborda, como si se tratara de un menú de actualidad inevitable, temas que conmueven a su país como la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, la violencia de la guerra contra el narcotráfico, la migración en busca de una vida más reposada. Y los daños colaterales de estos y otros dramas en las comunidades originarias en particular y en el ecosistema en general. Canta Lila Downs en *Humito de copal*: "Soy la voz del que desapareció, soy la mujer que por su vida peleó, soy la estudiante que cambia la regla, soy la normalista que se manifiesta, soy Chatina, soy Mazateca, soy el testimonio de la naturaleza, digo la palabra que llora la tierra, palabras que me desencadenan. / Estoy tan decepcionada, y es que no te creo más, si ya me lo prometiste, yo quiero la verdad".

En *Balas y chocolate* le apuesta a la esperanza con un producto ancestral como única arma: "Si me mata un balazo, secuestro o asalto, si no me ahogo en ceniza de volcán, diabetes, cirrosis, neurosis, psicosis, necrosis, por sobredosis. / Si no me mata el alcoholismo, egoísmo, pendejismo, partidismo o un sismo, de espanto por la telenovela, me voy pa'l carajo y me tuesto mi cacao". En cambio, en *La patria madrina* arranca con un estado de la situación ("Hoy me levanté con el ojo pegado, ya miré el infierno, ya miré las noticias fosas, muertos, daño a madre naturaleza, ambición, poder y a mí me agarró la depre") sigue con un estribillo alentador ("Todo amaneció mejor, mejor") y luego lanza una advertencia: "Tú eres la patria de toda mi ilusión, el que no respete le parto el corazón, como me la pinten yo le brinco este son, y al son que me toquen yo bailo esa canción. / De este filo es mi machete que lo sepan bien, que lo sabe bien el diablo a quien se le aparece, ya bebimos agua de este mismo jarrón, no te me revientes que es el último jalón". En fin, canciones urgentes para almas sensibles.

Oscar Finkelstein

## Gal Costa

### Estratosférica

Sony Music



Como en *Recanto* (2011), su disco anterior, Gal Costa deja de lado, o atrás, la comodidad de la diva del canto que es, para ponerle fichas a lo que viene, más cerca

del riesgo asumido en sus comienzos, en los míticos y tropicalistas 60. Hoy, a sus 69, sube la apuesta: Nuevos compositores, rock y electrónica aparecen en *Estratosférica*, su opus 36: música brasileña contemporánea por momentos atravesada por el sonido clásico de la MPB.

Además de convocar a "artistas consagrados" como Tom Zé, Arnaldo Antunes, Marisa Monte y Criolo con Milton Nascimento, Gal buscaba un "aura joven" y la encontró en compositores como Mallu Magalhães, Marcelo Camelo, Céu, Thalma de Freitas, Junio Barreto, Lira, Bactena y Pupillo, y en los productores Alexandre Kassim y, otra vez, Moreno Veloso. De Antonio Cicero canta *Sin miedo ni esperanza*, un tema rockero que, dice, expresa cabalmente su momento ("Ya no soy tonta/ No me quejo más/ No tengo miedo/ Ni esperanza"). Y de la dupla de Caetano ("nadie compone mejor para mí") y su hijo Zeca Veloso, el delicioso *Me diste*, uno de los momentos altos del disco junto con *Diez años*, *Especo de agua y Nube*.

Oscar Finkelstein

## Quinteto Negro La Boca, con Osvaldo Bayer e invitados

### Tangos libertarios

QNLB



Entre las líneas históricas del tango que han sido rescatadas en los últimos tiempos -a veces hasta la extenuación, muchas con la ilusión de la

puesta al día de un sonido sin su época-, una de las menos frecuentadas fue la del tango social. Afortunadamente. Desde aquel Penado 14 que Agustín Magaldi convirtió en furibundo éxito en 1930, hasta las honestas búsquedas de Patricia Barone y la Yapa en los aciagos noventa, la mayoría de las ocasiones en que el género abordó temáticas ampliamente políticas resbaló. Desde lo ideológico y desde lo estético.

**Tangos libertarios** es el tercer disco de una agrupación llamada Quinteto Negro La Boca que ha hecho de las causas sociales la médula de sus intenciones. La atractiva edición -una caricatura de Rep de Severino De Giovanni, un mapa interno a la manera de "Rep dibuja a los barrios" de las circunstancias en que asesinaron al anarquista italiano, buena información para escuchar el álbum con su contexto histórico- podría ser el envoltorio de un material inflamado, un simple petardo que explota y no deja nada, más que un poco de olor a pólvora. No es el caso. **Tangos libertarios** resulta de la condensación en doce canciones de las investigaciones sobre el anarquismo argentino que realizó con obstinación, durante toda su vida, el historiador Osvaldo Bayer. El mismo concibió las letras y trabajó junto a Pablo Bernaba, bandoneonista y director del Quinteto. El álbum ofrece composiciones sólidas y esmeradas que, juntas, definen una

cancionística conceptual. Excede el tango y se arrima al hip hop (canta Malena D'Alessio, la histórica integrante de Actitud María Marta) y a la murga uruguaya con la participación de Falta y Resto. Pero a lo que más se acerca es a la idea de una anacrónica ópera-tango, con su despliegue de voces y personajes que definen en su conjunto el fusilamiento en Santa Cruz de más de mil peones rurales a lo largo de 1921 a cargo de teniente coronel Héctor Varela, la llamada "Patagonia trágica". Hay temas destacables, como el vals **Las putas de San Julián**, cuyo tono hace recordar a **La ópera de los tres centavos** de Brecht y Weill o, mejor, a la maravillosa adaptación de Chico Buarque en **Opera do Malandro**. Como siempre, Bayer cuenta la historia: "Cuando terminaron los fusilamientos, en 1922, Varela les dio permiso a sus soldados para concurrir a los prostibulos. (...) Las cinco prostitutas del prostibulo La Catalana se negaron a atender a los soldados, al grito de '¡basuras, con asesinos no nos acostamos!' Los soldados quisieron entrar a la fuerza con las bayonetas, pero las prostitutas se defendieron con palos y escobas. Los soldados fueron vencidos y se retiraron. Las mujeres fueron llevadas presas y expulsadas de San Julián".

Además de su carga ácrata sin dobleces y su afán didáctico, **Tangos libertarios** funciona también como un apretado muestrario del tango actual, con la participación de músicos como Agustín Guerrero y la Orquesta Típica Pedro Laurenz, Lucas Furno y Pablo Agni y cantantes como Victoria Di Raimondi y Limón García. Son activistas calificados de una era de tango under -la actual- y, acaso sin saberlo, operaron como un dique para que la rabia anarquista -ese gesto más existencial que político que hace cuatro décadas había heredado epidérmicamente el punk- no tapara la música.

Mariano del Mazo

## Osías Wilenski

### Oboe Concerto, Inventions for English Horn and Percussion, Wind Quartet

Naxos



**Artistas:** Emili Pascual: oboe y corno inglés; Sandra Batista Pina: flauta y piccolo; Dolores Paya Esteve: clarinete; Francisco Verde:

fagot; Ferrán Armengol: percusión; Camerata Barcelona. **Director:** Salvador Brotons.

El disco fue grabado en Barcelona entre 2013 y 2014. Las obras fueron compuestas en 2012 (las Inventiones y el Cuarteto para vientos) y 2013 (el Concierto). Hasta allí nada demasiado llamativo salvo el hecho, saludable en sí, de que se graben obras actuales y de que un sello como Naxos tenga un catálogo lo suficientemente amplio como para albergar esa clase de aventuras. La primera sorpresa tiene que ver, desde ya, con el nombre del autor. Y con la extraña presentación escrita en la contratapa: "El admirado compositor argentino Osías Wilenski, único alumno de piano del legendario virtuoso Simón Barere, tuvo una vida intensa y variada en el mundo de las artes. Su música temprana estuvo marcada por el experimentalismo, pero su obra aquí refleja su deseo por perseguir el lirismo y la accesibilidad..."

Ese breve texto en que luego se habla de cada una de las obras incluidas en el disco, más allá de poseer todas las características del autorretrato, refiere, de pasada, a un aspecto que acaba enfocando una luz totalmente distinta sobre todo el proyecto: su "rica y variada vida". Y es

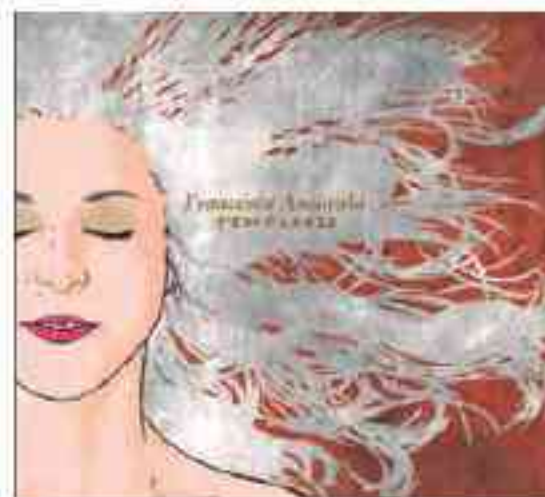
que Wilenski, actualmente de 81 años, fue un compositor y pianista de relativa trascendencia en Buenos Aires, en la década de 1950, que compartía la música con otras pasiones. Fue, por ejemplo, el director del film **El perseguidor**, sobre el cuento de Julio Cortázar, donde Sergio Renán personificaba al saxofonista que diría aquello de "esto lo estoy tocando mañana" con el sonido del joven Gato Barbieri como coprotagonista. Y, también, director de televisión durante doce años, con hitos como haber estado detrás de las cámaras el 3 de octubre de 1960 en la primera emisión de **Buenas tardes, mucho gusto** y haber dirigido, en 1964, **El amor tiene cara de mujer**, una de las telenovelas más exitosas de la historia del género en la Argentina. Su vuelta a la composición es reciente. Radicado en Barcelona, en cuyo Teatro del Liceo fue maestro interno a partir de 1989, asume una estética sumamente ecléctica y, en las tres obras incluidas en este disco, parece unir sus dos mundos con músicas que recuerdan, la mayoría de las veces, a las bandas de sonido del cine argentino de los sesenta. Si con aquella **El perseguidor** el episodio más recordado acabó siendo su condena a seis meses de cárcel en suspenso, por haber incluido un strip-tease de una menor de edad llamada Zulma Faiad, con esta edición en que las interpretaciones están tan lejos de la perfección como las composiciones de la posibilidad de dejar alguna marca, posiblemente ocurra lo mismo. No será la música la que perdure sino, tal vez, la extrañeza.

Diego Fischerman

## Francesca Ancarola

### Templanza

Shagrada Medra



Las señas de identidad de la cantante Francesca Ancarola son las siguientes: nació en Santiago de Chile, se formó en una amplia

paleta de ritmos que abarca el jazz, el bolero y el folklore, lleva dos décadas de trayectoria y en los últimos tiempos se convirtió en una de las voces de su país con mayor proyección internacional, con giras por América, Europa y Japón. Y una de sus características más singulares es cómo plantea los discos: siempre prioriza conceptos antes que canciones. Sus últimos tres trabajos han seguido una dirección clara aunque nunca en línea recta: **Contigo aprendí** (2004) hizo foco en el bolero, retomando la riquísima tradición en México y Cuba, **Lonquén** (2007) fue un homenaje a la obra de Víctor Jara de un modo muy poco tradicional, a partir de un trio de jazz y con nuevos arreglos, redescubriendo la riqueza de sus composiciones y, por último, **Arrullos** (2008) representó otra vuelta de tuerca: ahondó en canciones de cuna a partir de la formación de voz y piano, que resaltan el costado más lúdico de autores latinoamericanos como Daniel Viglietti y Jorge Fandermole.

En un primer acercamiento, su nuevo disco **Templanza** no parece tener una unidad tan contundente. Incorpora la novedad de sus propias canciones. Cada una de ellas tiene una pequeña presentación en el sobre interno: "de la niñez", "de las heridas", "de la levedad", "de la fragilidad". Estos subtítulos dan una aproximación a las atmósferas: son temas que varían desde climas sugerentes con la compañía

de un cello o de una guitarra a texturas más intensas con un trio de percusión y coro. El disco abre con la cándida **Lo que más me gusta** ("me gusta cantar/ a orillas del río/ poder contemplar/ gotas de rocío"), cuyo estribillo destila optimismo, sigue con el rescate de la faceta de Hugo Fattoruso como autor en **Brisas** y se ensancha en **Bosque eterno**, con un sabor agreste que no se diluye ni siquiera con la intervención de un saxo. La trilogía de temas puede funcionar como un buen espejo del disco, que ondula entre el folklore y el jazz, entre la raíz afroperuana, la cueca y la cancionística, entre historias introspectivas y un halo confesional que recorre el trabajo. Seguramente, la unidad haya que buscarla en el tratamiento de cada canción y en la voz de Ancarola. Es ahí donde se vertebra un concepto, con arreglos de Simón Schriever, Federico Dannemann, Léa Freire y del entrerriano Carlos Aguirre, habitual coequiper de la chilena. Ella canta notablemente bien, con una lozanía que funciona como contraste de varias letras que hablan de lo efímero y de amores en fuga.

Andrés Casak

**POR MICAELA ORTELLI**  
**FOTOS DE ALEJANDRO LIPSZYC**

B-boys, grafiteros, MCs... una nueva generación, con identidad latinoamericana, toma la posta del hip hop local. Se congregan en crews, se enfrentan en "batallas" musicales. Son artistas argentinos e inmigrantes de toda la región. Están refundando una poética del conurbano bonaerense de Virreyes a



A man wearing a black cap and a black t-shirt is playing a guitar. He is positioned in front of a yellow building with a window. Large white letters are superimposed on the scene: 'HIP' is at the top, and 'LOD' is at the bottom. A black banner with white text is in the center. The background shows a street scene with a building and a window with a metal grille. The overall aesthetic is gritty and urban.

# HIP

RIMA DE GALLOS

# LOD

Lanús, aunque también en la "pequeña Bolivia" que echa raíces en el Bajo Flores. Una cronista de Marimba se trepa al tren que lleva al alma del suburbio. En los furgones, y en el cemento, el aerosol hace brotar nombres como Aprovechala, RJC, La Conección Real, Doble Fea...

## Dossier Hip Hop



► **Vaio.** Se involucró en el movimiento Somos Mujeres, Somos Hip Hop. Con Jhanna, rapea en Doble Fea.



**E**l tren Roca es un par de zapatos viejos. Por mar, envueltos en plástico, llegaron de China los vagones color del cielo que lo van a reemplazar. Esta línea –la que lleva al Sur del conurbano bonaerense– será la última interurbana en renovarse; el Sarmiento y el Mitre, por su parte, ya se deslizan sigilosos hacia el Oeste y el Norte, con sus letreros luminosos, la voz que habla y el aire acondicionado que hiela el alma. En sus paredes blancas no hay *tags* (las firmas estilizadas de los *hiphoperos*), y apenas alguna bomba pequeña –como una calcomanía en una heladera– interrumpe el cielo recto de las carcasas. Los *bombers* pintan su nombre de guerra o el de su *crew* en lugares prohibidos, por eso usan como mucho tres colores: tienen que hacerlo rápido –en segundos– y correr. A los grafitis más elaborados se los llama *piezas* y en general se pintan entre dos o más. Una pieza en un vagón de tren –que va a exhibir la obra en la ciudad– es a la vez el primer objeto de deseo y el primer lugar prohibido; por lo tanto, de conquistarse, es un capitalpreciado. Las piezas del Roca tienen los días contados.

No hay historia de raperos que no involucre un tren; el colectivo está menos presente en el imaginario del hip hop. Concretamente porque –tomando como referencia las estaciones de la Capital– las distancias no bajan de los veinte kilómetros en la mayoría de los casos (el hip hop puede ser universal, nómada, metropolitano, pero la pepita está en el barrio profundo, a donde se llega levantando polvo y en el que ladra un perro). Sin guardas que controlen el boleto, el tren es como una cinta transportadora, con una fisonomía que se adapta mejor al andar raperero que el tenso colectivo. En el tren hay furgón para sentarse en ronda y practicar *freestyle* (improvisa-

ción de rimas), imagen que abarca a Jazzy Mel –pionero *kitsch*, famoso a principios de los 90– y a Núcleo, referente de la escena actual. Ahora que el *freestyle* se perfeccionó y popularizó –en la Argentina está particularmente extendido–, algunos lo usan para hacerse unos billetes en el subte. Hubo un tiempo en el que Sony (22 años, ganador de la final nacional 2014 de la Red Bull Batalla de los Gallos, la competencia de habla hispana más importante del momento) comía de lo que ganaba haciendo *beatbox* mechado con estribillos R&B en la estación Pueyrredón del subte B. Sony viajaba todos los días desde Pontevedra, que queda a cuarenta kilómetros de la ciudad, en zona Oeste, tierra de raperos trascendentes (Sindicato Argentino del Hip Hop, Mustafá Yoda, Sergio Sandoval).

**En esta encrucijada sin retorno ni llegada, en la oscuridad de pasillos que conducen a la nada, la luz del interior es la que me guía por esta vía desde hoy hasta el final de mis días. No importa cuándo ni cómo vas a morir, sino lo que vas a hacer hasta la hora de partir. (Aprovechala y Líder MC, Cuál es tu verdad)**

Cuando empiecen las obras en el Roca, el tren va a dejar de frenar en El Jagüel. Tompy, que nació ahí hace 24 años y pronto empieza a trabajar en el Centro, se acaba de percatar. –Vamos en colectivo porque de acá se hace chanchita y tarda como cuarenta minutos– dice del tren.

Tompy está con su hermano de 17, Isra, y el amigo de ambos, Cuezo; los tres son MCs (las iniciales de *maestro de ceremonia*, el ani-

mador de fiestas antecedente del cantante de rap) e integran la *crew* RJC (Representando a Jagüel Crew). Originalmente se llamó Representando a Jesucristo, y bajo ese nombre rapeaba Tompy con sus hermanos mayores Tito y Guerrero.

–Yo era un pibe que siempre supe que había algo más pero no sabía qué. Algo más allá de todo lo que yo pensaba que era la verdad. No podía ser que vos te ibas al infierno, que había un cielo. No podía ser así, yo no lo creía. Y chocaba todo el tiempo con la religión, no estaba conforme. Entonces por allá descocaba o bardeaba, y volvía a ese mambo y sufría. Y me terminé dando cuenta de que somos nosotros, que nuestra vida va porque nosotros vamos.

Los chicos van ahora más al sur, a Tristán Suárez, a la casa de Xeba, otro MC –“chiquitito así pero alto rapero”–, uno de los que tuvo que ver en el rebautismo de la RJC.

–Los pibes fueron muy importantes para nosotros para rescatarnos de la verdad– cree Tompy.

Las casas de los raperos pueden detectarse por los grafitis, pero no la de Xeba, ubicada en una calle de tierra llamada Bismarck. Quizá porque no hace mucho se mudó allí con Greengo, su compañero de Aprovechala, la banda que fundaron hacia fines de los 90 en Ezeiza, donde se criaron. Tras el portón de chapa, parece una casa ocupada: tiene un patio delantero sin atención, las persianas están bajas, sus únicos accesorios son los instrumentos de la banda, dos sillones, un escritorio y unas sillas de plástico.

–Nosotros vivíamos en una casita que era así como esta sala– empieza Xeba el relato de la inmigración de su familia a Toronto en 1989, cuando él tenía ocho años. Con su madre y dos hermanos siguieron al padre, que

había entrado como refugiado político mostrando el dedo mocho de un pie, y se había asentado como futbolista clase B y albañil.

–Él vivía en un barrio jodido, el Carlos Gardel, que es como una villa de monoblocks. Era un chabón de barrio... Pasa que en ese momento cualquiera de nosotros hubiera tenido problemas con los militares– desdramatiza.

Xeba sintió que había viajado al futuro cuando vio un lavabo sin canillas en el aeropuerto de Toronto. Se habla a sí mismo:

–Ezeiza era un re pueblo en ese momento. Era un re pueblo, hermano.

La familia se repatrió en 1993. Fueron años determinantes en la historia del hip hop los que Xeba vivió en Canadá, donde las noticias llegaban frescas. Lo que había empezado como un movimiento espontáneo de liberación y autoafirmación (en forma de fiestas barriales entre inmigrantes negros y latinos, para contrarrestar sus terribles condiciones de vida en los suburbios de Nueva York de fines de los 70), se convertía en una industria multimillonaria. Los raperos, que habían sido pobres y discriminados, se hacían ricos y ostentosos, a la vez que seguían siendo pandilleros de barrio sin nada que perder. Lo más ejemplificativo es la rivalidad comercial entre las discográficas Death Row de Los Ángeles y Bad Boy de Nueva York (cada costa tiene su estilo de rap; la Este tiene tradición más *gangsta*), que terminó en el asesinato de los artistas más representativos de una y otra: Tupac Shakur en 1996 y Notorious B.I.G. al año siguiente.

Xeba era un niño y conoció el rap casi de primera mano en su momento más libidinal. Después volvió y lo siguió viendo por MTV con Greengo, compañero del colegio.

–Al chabón le gustaba el rap porque era

## Dossier Hip Hop

hijo único y la vieja laburaba mucho. Entonces, cuando salió la onda del cable la vieja lo pagó; y bueno, que lo eduque el cable. Y te cebabas. Veías la ropa, el pelo y todo eso y te cebabas.

Pero en la casa de Xeba también había instrumentos y él resultó un músico intuitivo y autodidacta; Aprovechala es un clásico de la escena por lo duradera y por combinar pistas de rap con percusión y melodías orgánicas. Son una excepción; la mayoría rapea directamente sobre instrumentales programadas –que pueden ser propias o bajadas de Internet–, lo que hace todo más liviano y dinámico.

—El rap de Aprovechala se originó acá, sin influencia ni siquiera de otro rapero en español. Yo insisto en que es todo zonal. Recién ahora se puede hablar de algo más general, pero hasta hace unos años era todo por zonas. Yo recién en 2008 o 2009 tuve Internet en Ezeiza.

Por cercanía (Ezeiza es la estación que le sigue a El Jagüel), Xeba y Greengo conocían a RJC (la banda de Tomy y sus hermanos, todavía cristianos) y les gustaba porque no buscaban evangelizar:

—Era rap conciencia... De lo que es el sistema, el gobierno, el planeta, la naturaleza, el ser, el alma. Conciencia de cómo son las cosas.

Xeba conoce de predicadores. De chico fue testigo de Jehová y salía por las casas –incluso en Toronto– a predicar la palabra (la esperanza de resurrección).

—Es una religión muy educativa, lees banda, hace gente buena, gente honesta. Pero también gente muy reprimida y que estalla. Yo cuando me cebé a full con el rap justo salió en una publicación de ellos que es internacional una nota que decía como que el hip hop y el heavy metal eran música diabólica. Ahí me empezaron a perseguir como a un brujo. Y para mí era re boludo pensar que iba a ser una mala persona por escuchar rap o usar pantalones grandes, así que les dije: 'Está todo bien, ustedes son buena gente, pero yo quiero hacer lo que quiero; si



► **DJ Destroy.** Es colombiano y ensaya en Lanús con La Conección Real, el grupo más potente del momento.

no lo puedo hacer acá, estoy afuera'.

Xeba, Greengo y Tomy, con Líder y Pode, dos MCs de la zona, formaron ahora el grupo Viajeros; a la vez, cada uno tiene su proyecto personal. "El que no resista la injusticia que alce la voz. Anotado en la lista en su cripta, sigue corriendo el dicta, guarda que no te va a cuidar Dios. Hacerte cargo de tus actos es el pacto de vida. Activar tu rebeldía, cobardía al tacho, macho, arruinar el facho. Lo veo feo intentar manipular la mente de un joven sin empleo", rapea Tomy en **Es ahora**, de su

disco **Buenos momentos**, que grabó y produjo en su casa el año pasado.

**Los pájaros que suenan salen de mi cabeza, explotan por las ramas en busca del problema. Asumen acto ninja en contra del sistema. Rebélate al sentido, asume tu tarea. (Doble Fea, Los pájaros)**

En Ciudad de Dios hay un grafiti de Actitud María Marta, banda de rap local pionera, lidera-



► **Aí.** Vino a instalarse en Avellaneda después de probar Quito y Rosario, desde su Colombia natal.

da por dos MCs mujeres: Malena D'Alessio y Alicia Dal Monte (hoy Aika). Desde su aparición en 1996 la banda sigue activa (con Karen Pastrana en el otro mic, entre otros cambios), pero nunca se dedicó a grabar. La prioridad de Actitud fue siempre el vivo: la militancia a través de la música, con una ideología política definida (tocaron en **Aló Presidente**, el programa de televisión de Hugo Chávez, en la postulación de la hija de Fujimori en Perú, con Public Enemy —emblema del rap político en Estados Unidos—, en incontables foros sociales). Puede que Actitud sea más co-

nocida en Latinoamérica que en la Argentina. En Chile, Mustafá Yoda, rapero de 37 años salido de Moreno, zona Oeste, es un nombre reconocido; él fue el principal impulsor en el país de la moda del *freestyle*, importada de allá (y un poco de Hollywood); a su *crew* Sudamétrica la integran raperos chilenos. Mustafá —creador de la batalla nacional A Cara de Perro Zoo— también representa en España, donde grabó y editó un vinilo (**Prisma el elemental**, 2006) y colaboró con MCs distinguidos como Juaninacka.

El hip hop es uno solo en todo el mundo, y

para los que se sienten parte del movimiento, otro rapero es un hermano. Desde San Pablo, donde está “haciendo redes” junto al grupo Johnny Alen, el productor chileno Alicantoh asegura reconocer la escuela del rock en el rap argentino: —No faltan los coros cantados: todos los MCs se atreven a cantar. Y cuando samplean no acostumbran a triturar el simple y hacer una pista más de ficción, por decir. Ocupan samples largos porque prefieren esa melodía más elaborada, con un hilo conductor— opina vía Skype.

Alicantoh vino por primera vez a la Argentina en 2011 con el grupo Mutante Style, invitados al Festival Elemental Hip Hop que se hace en Comodoro Rivadavia. En Chile el rap es un género popular desde hace años: se escucha en autos y bares y llena estadios, como acá el rock; y el prejuicio —justificado— es que la Argentina lleva unos diez años de retraso en relación.

—Cuando fui a Comodoro me olvidé de eso. Dije: ‘Son cinco años. Y se van a demorar dos en alcanzarnos en producción’. También me sorprendió mucho el nivel de *freestyle*, mucho mejor al de Chile. Creo que es por la barrera tecnológica, por el dinero, por el costo de las máquinas. En la Argentina es más difícil grabar, entonces improvisas.

En Comodoro, Alicantoh conoció a La Conexión Real (sic), el grupo más potente del país en este momento. Ese fin de año lo pasó en Temperley en la casa de Núcleo, uno de los MCs de la banda, que hace cinco años construyó en una habitación —originalmente con madera de una cama— El Triángulo Estudio. Caminando lo suficiente desde la estación, cruzando las vías, la casa de Núcleo aparece como instalada, vibrante entre colores cromos y groove. A Núcleo le dicen así desde que era adolescente y b-boy por su naturaleza de anfitrión. Hoy El Triángulo es un faro para raperos locales, de provincia y extranjeros; de hecho, en La Conecta hay un MC de Ushuaia (Frane) y un DJ colombiano (Destroy). Alicantoh recuerda que tras esos dos meses de intercambio se despidió lagrimeando por dentro como un egresado en Bariloche. Un día, durante su estadía en Temperley, recibió un llamado desde un hotel de Boedo; era su compatriota

# Dossier Hip Hop

Jhanna, que acababa de llegar a Argentina y preguntaba: “¿Qué onda? Quiero fumar porro”. —Y llegué al mejor lugar de la vida: El Triángulo—, dice Jhanna sentada en un sillón tapizado en leopardo, angosto como una cadera y alto como una persona, junto a un balcón suspendido en un Cabildo y Juramento pasados. Este departamento no fue su primera casa; al principio vivió al lado del cementerio en el Bajo Flores, invitada por la familia dueña de la panadería donde trabajaba.

—Eso para mí fue re importante: llegar y conocer la entraña de Buenos Aires. Recién después de muchos meses fui al Puente de la Mujer.

Jhanna, de 26 años, fresca como una primavera, vino a Buenos Aires a estudiar teatro porque en Chile es demasiado caro; allá, en Santiago, le costó que la reconocieran como rapera, examen tácito que enfrenta todo MC. —En un momento pensaba que tenía que elegir entre ser rapera y estudiar teatro. Y después me di cuenta que no, que son formas de expresión, pero tan intensas que tenés que llevarlas a full a las dos. Yo conocí el hip hop en la calle, me costó; constantemente tenías que probarle al rapero más grande que no era una moda, que querías ser rapera de verdad, que te invitaran a sus tocatas y te llevaran a los encuentros en otras comunas—, dice mientras en Rayo de Sol, Longchamps, la espera Tortu, otro MC de La Conección Real, para escribir un tema juntos.

Jhanna empezó a rapear a los 14 imitando a Lauryn Hill, La Mala Rodríguez o Ariana Puella. —Y de Chile la Ana. La Ana fue la que me marcó.

Ana Tijoux es hija de padres exiliados; nació en Francia y se inició en el rap allá. Fue una de las principales conectoras de las escenas ar-

gentina y chilena. Jhanna formó un grupo con compañeras del colegio llamado Frente Lírico al Mando Hip Hop, que en 2002 salió tercero entre los 55 que habían clasificado para participar de un festival organizado por la Rock & Pop. Entonces, en Chile —allanado el camino por grupos como Panteras Negras, Mazika y Tiro de Gracia— el rap vivía un momento comparable al que se percibe hoy en Buenos Aires: —Como que tú sentías que en algún momento iba a explotar pero no sabías, vos tenías que estar ahí nomás.

Su segundo grupo, Rap Stéreo, fue el que terminó de ganarle un lugar en la escena, que hacia 2008 era definitivamente masiva (por esos años nace el festival Planeta Rock, que reúne conciertos, talleres, cine y fiestas y se hace a fines de enero en simultáneo en Colombia y México).

—Creo que venir acá fue una segunda oportunidad de empezar y corregir muchas cosas que en Chile no pude porque era muy chica. Aquí no me conoce nadie y está todo un poco en blanco, entonces todo lo que hagas en este momento es crucial. Este es un momento bisagra del rap en la Argentina.

En una fecha en Monte Grande Jhanna conoció a Vaio, que había hecho su recorrido por la escena reggae y dancehall (el apodo se lo puso Miss Bolivia) y asentado en la del hip hop con Pharuk —el DJ chileno de Sudamérica— y Núcleo, como principales referentes (Vaio estudia cine y dirigió el primer video de La Conección Real, **Somos**). Ahora acaba de volver de un viaje por Colombia y Ecuador, donde grabó para dos discos y se involucró en el movimiento Somos Mujeres, Somos Hip Hop. Jhanna y Vaio empezaron a rapear juntas como Doble Fea, un lati-

guillo del salsero Héctor Lavoe (“¡sacude doble fea!”) que por esa época escuchaban mucho.

—Era como irreverente que dos mujeres se autodenominaran feas. Y con el tiempo el concepto fue tomando fuerza: sentir que no cumplís con cierto requisito social estético, y tampoco con el prejuicio de que somos *tortas*— cree Jhanna.

Las chicas grabaron su disco **A cielo abierto** (2014) en Buena Madera, el estudio de Lider (Viajeros), y lo mezclaron en Pieza Sucia en Santiago. “Adoctrinan a los hombres para que no sientan y teman. Pude crear un lugar, un mundo para creer entre la oscuridad que conocemos bien. Seguí remando, rimando por las noches y de día trabajando”, dice **Que no se apague**, en colaboración con Kris Alaniz, rapera vagabunda de 25 años nacida en Catamarca y forjada entre Salta, Córdoba y Buenos Aires, donde ahora vive hasta que se vuelva a ir.

**Hay viaje, ranchaje para rato, vamos flasheando, volando con los bordes de sus dos platos. Hay tantos kilómetros que recorrer, lugares por conocer, parcero prepárense que este camino es largo, un gusto tenerlo al lado. Escuchen People Destroy va controlando esos fucking tools. Como DJ Pela al loop, como La Conecta al Sur, represento a todo Sudamérica atlética actitud. (La Conección Real, El sexto pasajero)**

En la habitación vaporosa de un departamento de Lanús donde tiene que ensayar La Conección Real están reunidos su DJ, Destroy, y Ali, MC ícono de Colombia en este

## Hitos raperos

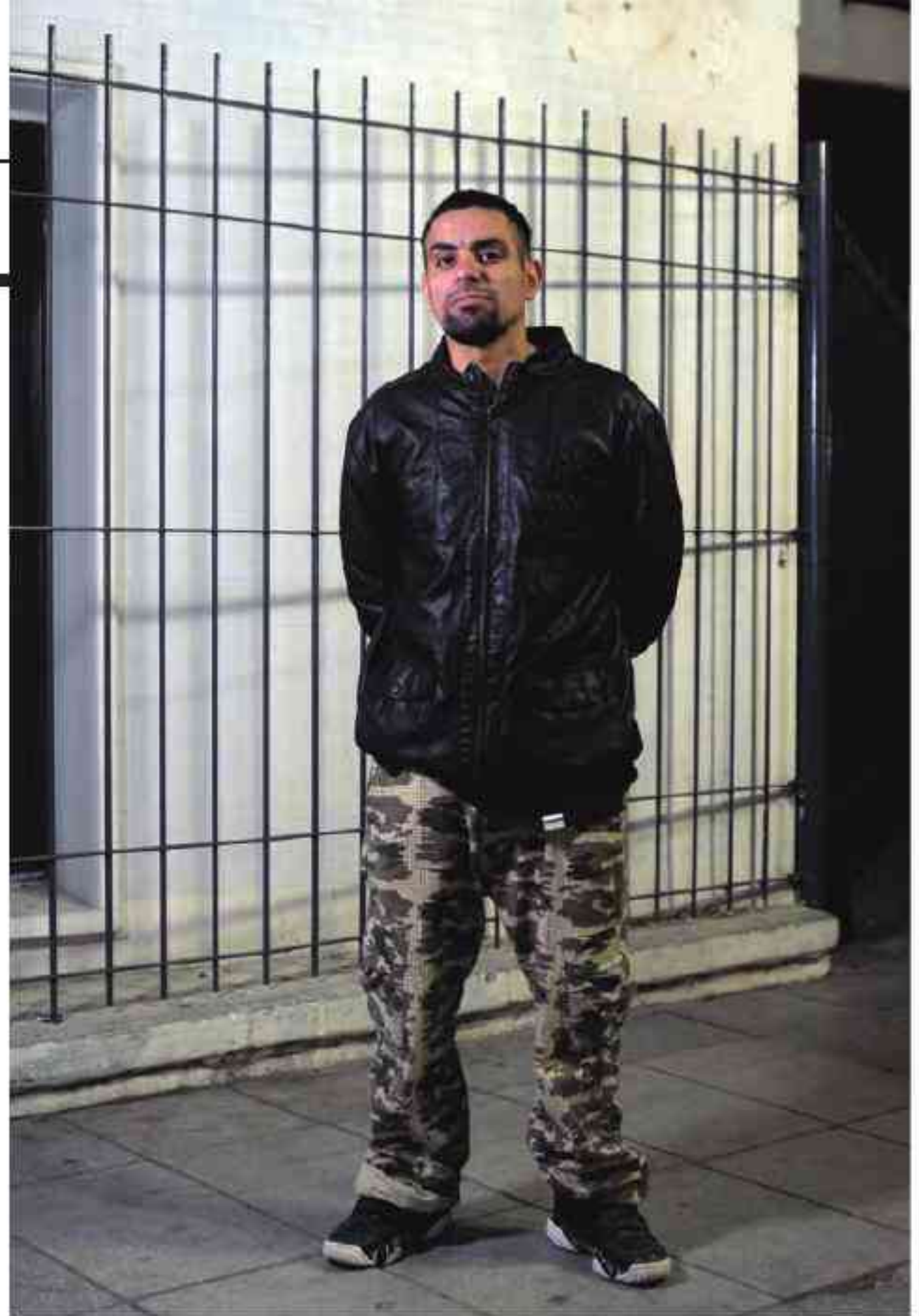
**1976\_** Afrika Bambaataa, DJ del barrio del Bronx, en Nueva York, funda Zulu Nation, la primera organización dedicada a expandir la cultura hip hop con sus cuatro elementos (MC, DJ, graffiti y breakdance).

**1979\_** Rapper's Delight, el hit del grupo Sugarhill Gang, pasa a la historia como el primer single de rap en editarse.

**1983\_** Se estrena Flashdance. El breakdance llega a Hollywood y de allí a muchas partes del mundo.



► **Xeba.** Rapero de Tristán Suárez, integra la banda Aprovechala.



► **Greengo.** Es confundador de Aprovechala con Xeba.

momento. Así dice Destroy, el dueño de casa: —Ya no puede andar entre el público.

Ambos cuentan malos episodios que vivieron —sobre todo en Bogotá, ciudad natal—, por ser reconocidos, lo que puede interpretarse como “ricos”. Alí y Destroy son raperos pura sangre latina: alegres y caballerosos. Lo primero que destacan de diferente entre el rap de los dos países es que allá se baila. Como en Chile, en Colombia el género es masivo (el festival Hip Hop Al Parque, que organiza el Estado, reúne a más de cien mil personas), y en los clubes —donde abunda el aguardiente y son bienvenidas todas las músicas negras— pasan rap: —Una salsa puede no desentonar. Un merengue no porque ya no se puede charlar— coinciden.

Alí y Destroy se sorprenden de que las mujeres en la Argentina rechacen una invitación a bailar; Alí marca la diferencia:

—Allá por ahí no tienen tantas ganas pero bailan. Pero es complicado ligar: capaz bailaste toda la noche con una chica y le dices

“¿me regalas un beso?”, y te dice “no, ¿cómo se te ocurre?”. Pero sí queda descortés no aceptar bailar. Somos muy diferentes los colombianos de los argentinos.

Para Alí y Destroy —que de niños celebraron Halloween— el hip hop es un hábitat natural; nunca enfrentaron el juicio de pobres colonizados como los raperos locales.

—Tenemos una influencia yanqui muy clara, muy evidente. Pero al rap también lo hicieron los latinos— recuerdan. Alí fue el primero en emigrar, hace nueve años.

—Cuando uno no se da oportunidades y no toma decisiones y riesgos de hacer cosas que a veces parecen descabelladas, no se da cuenta de la capacidad que tiene para evolucionar y adaptarse a las situaciones. Yo tenía mucho miedo de salir de Colombia porque vivía en un sistema donde trabajas nueve horas, te comes dos horas de tráfico para llegar a tu casa, y así y todo vas cansado a grabar o a la universidad. Entonces dije: ‘Vamos a ver si en todos lados es lo mismo’.

Antes de Buenos Aires (vive en Avellane-

da desde 2006) estuvo en Rosario y antes en Quito. En todas las ciudades abrió puertas para Destroy, que llegó a la Argentina en 2008. El plan: integrarse a Capital Special, el proyecto que habían armado Alí, Núcleo y otro colombiano, El Diez. Alí y Núcleo se habían conocido por Myspace.

—Núcleo me recibió y me mostró otra cara de la Argentina. Yo conocía la cara de la Argentina que me atendía en el Coto y me cobraba lo que comía— dice.

Los intercambios en lo de Alí —que tenía equipos y más conocimiento técnico— fueron fundamentales para el oficio de productor que desarrolló Núcleo y la calidad de sonido que logró El Triángulo. Capital Special se diluyó hasta nuevo aviso; Destroy ahora comparte tareas en La Conecta con el DJ y *beatmaker* Pela, de Fuerte Apache. Alí desarrolló su carrera solista y el año pasado lanzó su tercer disco, **Mestizo**: “Soy la obra maestra de dos viejos felices. Las mañanas de seis barrios, cuatro ciudades y tres países. Soy mis

**1985\_** Run DMC, que tocó en apoyo a los movimientos antirracistas de la época, se convierte en la primera banda de rap en obtener un disco de platino con *King of Rock*.

**1988\_** Se forma Cypress Hill en Los Ángeles, integrada por MCs de ascendencia latina. Sus letras en castellano abrieron la puerta al rap al gran público latinoamericano.

// En San Pablo nace Racionais MC's, grupo emblema del rap de crítica política y social en Brasil.

**1989\_** Se forma en Santiago el grupo Panteras Negras, primeros referentes del rap chileno.

# Dossier Hip Hop

raíces y mis hojas. Soy mis días grises, mis heridas. Soy mis estigmas, soy paradojas”, escribió en la canción homónima.

—Últimamente lo que me lleva a inspirarme son las guitarras hiper melancólicas, los punteitos de guitarra de nylon a lo Julio Jaramillo, me dan ganas de escribir sobre eso. Ya después de nueve años fuera de mi casa empiezo a sentir muchas cosas que pesan.

Allí viaja a Colombia siempre que puede; Destroy, cuando puede; ahora mismo trabaja en un hotel en el Centro y desde que vive en Lanús extraña vivir en Capital.

—¿Y no extrañas vivir en Colombia? — pregunta Alí, que responde primero:

—Yo sí, mucho.

—¿Y por qué no vuelves si allá hay industria y eres famoso? — chicanea Destroy.

—Te voy a dar una respuesta muy argentina: “Es todo un tema”.

**Nuestro presente es solo reflejo de lo vivido tiempo atrás, por eso hoy en día me exijo más y más para que un día venidero mi familia sea una de nuevo. (Siniestro, MC boliviano asesinado cerca de Fuerte Apache en 2013. Tenía 24 años)**

La inmigración boliviana en la Argentina se desplazó a favor de la modernización agrícola y el desarrollo de la industria manufacturera: empezó en las provincias y terminó en el Bajo Flores. Cristian nació en La Paz y llegó al país a los cuatro años; su padre, que allá no tenía trabajo, emigró primero y recién al año logró cierta estabilidad como para que viniera

el resto de la familia. A los 26 años, Cristian es padre (su mujer es boliviana), tiene acento porteño y solo dos recuerdos de Bolivia: la casa de la abuela y el minibús que tomó después de hablar por teléfono con el padre y pedirle por favor que volviera.

—Nunca me terminé de sentir argentino. Pese a que compartí millones de cosas con amigos argentinos. Porque mis viejos nos criaron a su manera y de alguna forma veo algunas diferencias respecto a cómo están criados mis amigos. No sé. No es que no me siento parte, sino que siento esas diferencias. No sé cómo explicarlo, me siento inmigrante.

En **Son verdades** Cristian rapea: “La Argentina no me da cabida por negrito, mis paisanos por tener acento porteño”.

En una de las habitaciones de la Casona de Flores —hermosa como indica su nombre— funciona el colectivo Simbiosis Cultural, que integran seis bolivianos, entre ellos Rubén, también de 26 años. El grupo lleva adelante el diario **El Visor Boliviano** y la editorial Retazos, que publica a autores bolivianos al estilo Eloísa Cartonera, con tapas de cartón pero forradas en tela (la máquina de coser, redimida, está en la habitación). Él, además, ejerce desde allí como productor de Cristian y otros MCs de la colectividad. Rubén había terminado el colegio, no lo podían mantener y las posibilidades de encontrar trabajo en La Paz eran “como nulas”. Llegó a Buenos Aires en 2006 con 18 años, una mochila y una bolsa.

—Al principio me arrepentí porque no me sentía yo. Otro tipo de gente, otro movimiento, hasta comprar algo era diferente. Allá no hay supermercados, hay almacenes en cada esquina, y vos vas y la señora es copada. Acá

es distinta la idiosincrasia: como que hablan muy alto y muy rápido, agresivamente, entonces cuando uno llega de allá como que se deslumbra y se siente incómodo. Eso me pasaba a mí. Entonces los primeros meses mi único refugio era la música. Iba del trabajo a casa: investigaba, leía, bajaba videos, películas.

Asumiéndose como MC frustrado, Rubén se propuso ayudar a los que tenían más facilidad en el mic a lanzar su música y difundirse. Con ayuda de otros raperos de la colectividad, y en largos y solitarios desvelos, aprendió a grabar, producir, editar y arrancó un programa de radio.

—La colectividad ha estado muy en gueto, aislada, en un mundo muy propio. La idea es abrirnos para mostrar lo que tenemos, no solo el rap, y absorber otras cosas. Buenos Aires es enorme, cosmopolita, y está bueno aprovechar eso. Mi intención con el programa de radio era exportar, por decir, el hip hop boliviano al argentino.

Rubén y Cristian —que rapea como Krizrap— se conocieron en el programa; juntos armaron el EP **Lo justo y necesario**, que lanzaron hace poco (si no todos, la mayoría de los raperos habilitan los discos para descarga gratuita o lo suben directamente a la Web). Rubén lo disciplinó porque Cristian —que escribe en un recreo (trabaja en el taller de corte que fundó su padre) o en el colectivo— tomaba la música con informalidad.

—El laburo te limita mucho, llegás al fin de semana agotado, te da poco tiempo para hacer música. Yo creo que a todos les pasa, pero a la colectividad más que todo porque somos de laburar mucho, largas horas— justifica Cristian.

**1991\_** Debut en la Argentina de Jazzy Mel —que ya había lanzado dos vinilos en San Pablo— y de Illya Kuryaki & The Valderramas, los primeros ejemplos de rap argentino que conoció el gran público.

**1994\_** La Etnnia, primer exponente del hip hop en Colombia, lanza su disco debut en Bogotá después de sentar las bases del movimiento en ese país durante diez años.

**1995\_** Primera edición del festival Habana Hip Hop en Cuba.

**1996\_** En la Argentina debuta Actitud María Marta, la banda fundada por Malena D'Alessio (militante de H.L.J.O.S), que inicia con “Acorralar a la bestia” la tradición local del rap de





▸ **Rubén y Krizrap.** Nacieron en La Paz y se conocieron en Buenos Aires, donde comparten colectivo artístico en Flores.

conciencia social.

// En Bogotá se hace la primera edición del hoy masivo festival Hip Hop al Parque.

// En los Estados Unidos asesinan al MC Tupac Shakur.

**1997\_** Asesinato en Los Ángeles del MC Notorious B.I.G.

// Se forma en Chile el grupo Mazika, integrado por la MC Ana Tijoux.

// En la Argentina se lanza Nación Hip Hop, el primer compilado de rap underground, producido por Zeta Bosio.

**1998\_** Se forma La Organización, el grupo de Mustafá Yoda, Apolo Novax y Chili Parker. Se empieza a hablar de un rap con identidad argentina.

# Dossier Hip Hop

**No solo pienso en mí, pienso en todos, desde la nada voy por todo. Quiero cantar y llenarme de oro. Desde chiquito que voy por todo, voy posta a ser quien quiero ser. Quiero que el mundo sepa mi apodo. Corte que estoy jugado ya y sin fichas pero fue. Yo me tengo fe, voy a ser grande, ¿cuál fue? Rapeo la que quiero pero no me creo rapero: el ritmo es lo de menos y solo soy sincero. (Malajunta, Pibes de oro)**

DJ Xolarz es un rapero errante. Espera el tren sentado en el estuche de su bandeja en la estación Virreyes (Zona Norte) y se mueve parsimonioso por todos los barrios. Tiene 32 años y es un erudito del rap; sigue la escena desde los 90 en Parque Rivadavia, donde se reunían b-boys, grafiteros y MCs y se vendía el fanzine **Moshpit Posse**, que cubría el incipiente movimiento. A Xolarz todos lo conocen. En 2013 musicalizó la Batalla de los Gallos –tarea importante porque sobre esas instrumentales improvisan los competidores– y usó todas pistas de artistas locales. –Vos veías que la gente las reconocía y se cebaba, que cada zona se sentía representada.

Xolarz recuerda la noche en un cuarto del ancho de un pasillo donde aparentemente todo el que entra deja un *tag* o pega una calcomanía. Es el detrás de escena del Power Lines, el grafiti shop de Cabe, que entra de repente: –Acá, Hernán de Ituzaingó: ¿Sabés cómo te das cuenta de que el rap creció? Porque hoy me compraron cuatro CDs nacionales.

Cabe es un emblema del *graffiti wildstyle* (el hip hop admite la improvisación en cualquiera de sus artes); su local está frente a la estación y es sede de ranchadas en el Oeste. Xolarz, el recorridor, es el DJ del King Team, que integran C.N.O, Obiewan y Neo Pisteá, el

más joven (cumplió 20) y el único que falta.

–No es que hacemos música para que otro se sienta representado. Nosotros tenemos nuestro mambo, nuestra *movie* y la vivimos de esta manera. Hablamos de lo que somos, del barrio, del party... Yo creo que hago música para divertirme con ellos— dice Obie. C.N.O, hombre de buena fama, ex campeón de *free*, agrega:

–Yo soy de Padua, él es de Libertad, y no hay tantos raperos por allá. Nosotros somos de los visibles, y mal o bien estamos representando al barrio, lo estamos poniendo en el mapa. Pero tampoco lo hacemos con ese fin, sale naturalmente.

Que los MCs sean “reales”, que no imposten su actitud y personalidad, es la regla número uno para ser respetados; después, lo que dicen, entra en otro debate; no es en la lírica donde se define la autenticidad del rapero, pero las letras deben ser coherentes con su conducta: al MC hay que creerle, aunque cante “gato, tu cara de pu merece plata” o “todo el día quemando kush”, como el rapero de Gerli Marciano. C.N.O y Obie, por su parte, usan slang yanqui en sus canciones y consideran que hacerlo es parte de su identidad:

–No nos importa que nos digan: ‘Los *niggas* son los negros, entre negros se dicen *niggas*’. ¡No! Yo soy un negro de barrio y te voy a decir negro, te voy a decir *nigga* y te voy a decir Tito porque es mi manera de hablar. Además ellos también en sus letras dicen “amigo” o cantan partes en español— cierra Obie, que escribió la línea “Cada cual que haga de su vida dos alas y que escape por la ventana”.

Si fuera miércoles Xolarz estaría en el Norte, en San Fernando, donde se reúne ZNC (Zona Norte Crew), que integran sobre todo grafiteros y b-boys. Malajunta es uno de los MCs de la crew, el primer rapero de Las Tunas –Pacheco, partido de Tigre–, barrio tan alejado que, por una vez (en verdad, todas las veces que haya que alejarse más allá de la zona interurbana), conviene tomar

el colectivo (el 60 desde Belgrano, y olvidarse del mundo al menos por dos horas).

Del tamaño de un basquetbolista mediano, camisa estampada de manga corta prendida hasta arriba, bermudas de jean, New Balance nuevas y gorra con la palabra “dope” en bordado grueso, Malajunta espera en la parada respirando aire de macho seguro. Grandes y chicos lo saludan como “Eze” en las cuadras que llevan a su casa, la 851, que da a un descampado donde hace unas semanas encontraron asesinada a una chica (nada se sabe del tema: la Policía no dejó entrar cámaras al barrio).

Sobre la mesa de la entrada hay grisines de panadería; la madre de Malajunta ceba mate dulce; el padre, tirado en la cama, habla a través de la ventana abierta. Sus caras se fundieron en la de Malajunta, que marcó la suya con su logo (una M y una J sobre un triángulo que representa la familia, la creencia y la música; y debajo, en números romanos, un 9, la ruta que representa a Pacheco). De niño, Mala volvía de los paseos por Capital haciendo dibujos en el aire:

–Él era todo paz y amor, no sabés lo que era— dice su madre antes de contar sobre la última vez que le robaron en el barrio. Mirando bien, entre los tatuajes, los nudillos de su hijo todavía recuerdan los ojos del ladrón.

A Malajunta –de 30 años– le gustaban los Redondos. Conoció el rap en una película de la Trasnóche del Trece: **Boyz n the Hood** o **Friday**, ambas protagonizadas por el rapero Ice Cube.

–Yo decía: “Es lo mismo que acá pero con otra música”.

Un día un vecino estaba escuchando música como esa; era **Eyez on me**, el último disco de Tupac Shakur antes de que lo mataran. Malajunta (el apodo es de un vecino) empezó a rapear porque no sabía cantar, y “rapear es como hablar”, dice. Lo hacía sobre una base instrumental de Control Machete: andaba con el CD

**1999\_** Aparece Nación Hip Hop II.

**2001\_** El Sindicato Argentino del Hip Hop gana en Los Ángeles un Grammy Latino por su disco “Un paso a la eternidad”. El logro no tiene repercusión en el mainstream argentino.

**2002\_** Estreno en los Estados Unidos de la película “8 Mile”, protagonizada por Eminem, el rapero blanco más famoso del mundo, que ayuda a propagar la moda del freestyle.

// En Buenos Aires nace Sudamérica, el primer colectivo de freestylers del país, hoy productora y sello discográfico.



▸ **Jhanna.** Es chilena y empezó a rapear a los 14, inspirada en Lauryn Hill, La Mala Rodríguez, Ariana Puello y Ana Tijoux.

**2003\_** Debut del grupo Los Aldeanos, principales referentes de Cuba, que llegaron a The New York Times.  
// Debut solista del MC mexicano Bocafloja, referente

de la escena del país desde mediados de los 90.

**2004\_** Luis Díaz, protagonista del hip hop de Puerto Rico, y uno de los letristas más potentes de Latinoamérica según colegas y conocedores, lanza junto al productor Yallzee el primer disco

de su proyecto Intifada, después de años de militancia en las agrupaciones Conciencia Poética y Vanguardia Subterránea.

## Dossier Hip Hop

y una pila de hojas en el bolsillo. En San Martín, donde tenía primos, supo lo que era el grafiti.

—Así hice rapero a uno de acá a la vuelta. El chabón era tipo heavy y yo para tener un segundo lo chamuyé y le dije: "Pasa que vos para hacer estos dibujos tenés que rapear, si no ni a palos". Y ahí empezamos a andar los dos. Después cayó en cana y rapeaba en la cárcel.

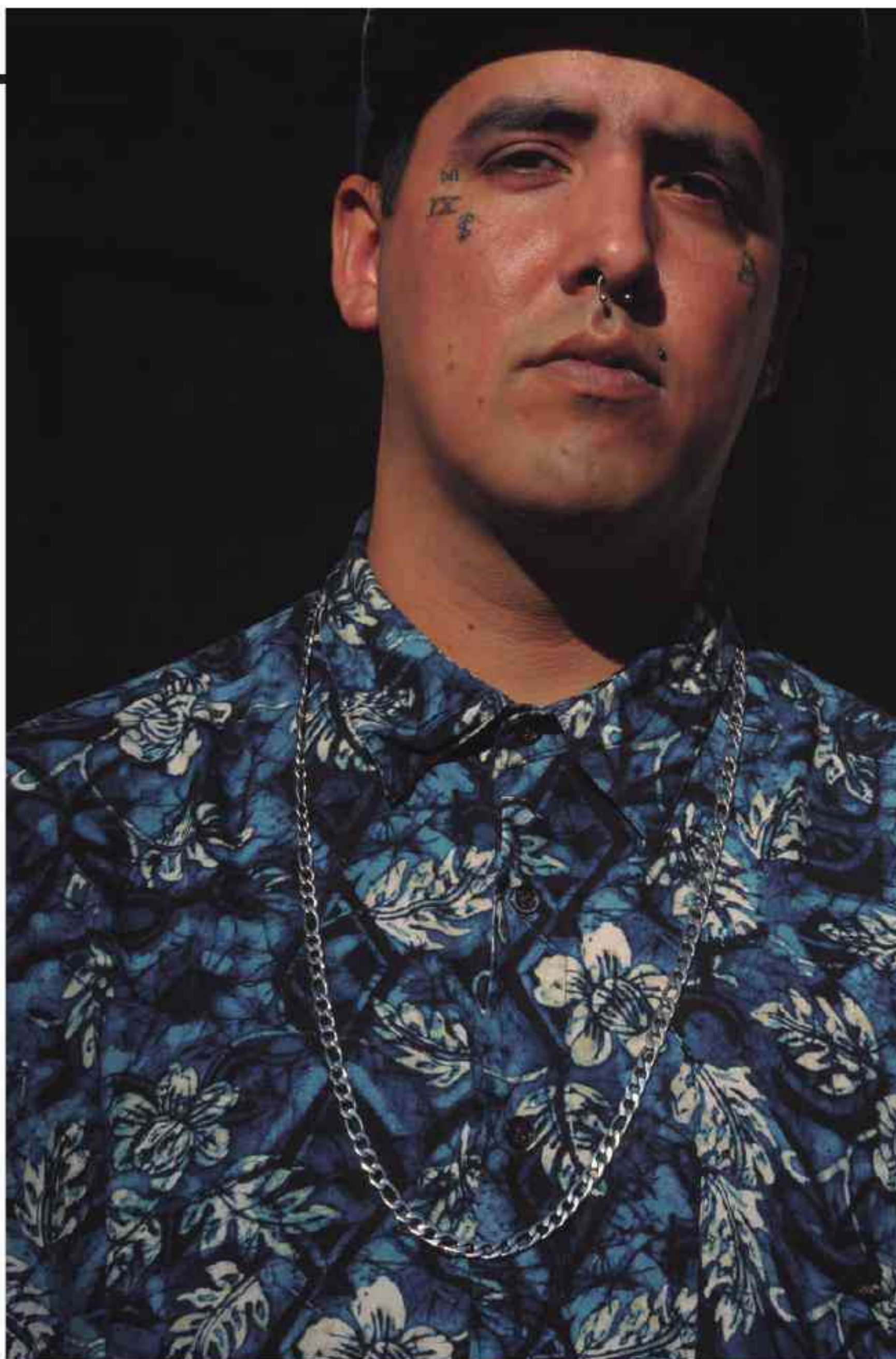
El día de la primavera de 2006 fueron a Palermo y vieron a dos chicos haciendo *freestyle*: —Primero veo que estaban rapeando, después que descansaban a uno con la remera de los Redondos. Y ahí le digo: "Che, Manzana, joste lo está haciendo en el momento! Y volvimos limados de ahí".

A Malajunta le fue bien en todas las competencias —más o menos callejeras— en las que se presentó. Una vez le tocó de jurado al Brujo, *freestyler* estrella, que lo llevó a González Catán, a la casa de Sergio Sandoval.

—Yo no lo podía creer: a Sandoval todos lo conocían de boca, era como una leyenda del rap de la calle. Y le mostré mis canciones y él me dijo: "Son muy largas, tenés que meterle una parte rapeada, un puente, un estribillo", él me enseñó todo eso. Y después me enseñó a sacar el "tú", el "eres". Yo escribía así porque no tenía mucha noción. Decía: "El rap es de Centroamérica para allá, capaz hay que rapear con tú". Y él me dijo: "No, vos sos de acá, tenés que hablar con vos".

Aunque como solista nunca lo desarrolló (o lo registró en discos), Sandoval descende de la escuela del "rap competición" que inicia hacia 1998 La Organización (el grupo de Mustafá Yoda, Apolo Novax y Chili Parker). Sigue Malajunta:

—Era como que se tenía que hablar del rap, del *flow*, y eso no me tenía muy conforme. Hasta que dije: "Ya fue, que sea lo que sea", y empecé a escribir cosas comunes, del barrio, la gente, el perro. A mí no me sale decir "voy a escribir sobre tal cosa". Tiene que ser algo vivido. Todas mis canciones yo las hago universales pero van a una persona o un momento o una secuencia. Lo que no hago es borrar:



► **Malajunta.** Conoció el rap en las películas de Ice Cube.

escribo así como viene. Si sale de una, sale.

—Sí, a veces viene a las chapas porque tiene que escribir. Se le cruzó algo en la cabeza se ve— dice su padre, tucumano de nacimiento, mecánico naval, vecino respetado que nunca

se iría de Las Tunas.

—Yo sí, me iría a la mierda— cree su esposa. —Yo me compraría una casa en El Zorzal y arreglaría esta para venir a *geder*, como Notorious— negocia Malajunta, que tiene 360 temas

**2005\_** Primera edición de la Batalla de los Gallos de Red Bull. Frescolate representa a la Argentina en Puerto Rico y gana la final.

**2006\_** Primera Cumbre Internacional de Hip Hop, el movimiento de hip hop activista más importante de Venezuela.

**2008\_** Mustafá Yoda lanza *Imaginar*, su segundo disco, hecho completamente de samples nacionales.

// El mismo año lanza su disco debut "Fuerte Apache", que trascendió como

el primer grupo en narrar la vida en esa villa en formato rap.



► **Obiewan Shot.** Reivindica el uso del slang yanqui, como parte de una identidad.

grabados y dos cajas de zapatillas llenas de letras inéditas. Lanza un promedio de un single por semana y **Mucho lov!**, su disco de baladas (no lo son estrictamente pero él así lo define —a la vez que recupera una bella palabra—, precisa-

mente para no hacerlo), es un éxito viral.

—Es un estilo que todavía la gente acá no conoce; se llama *vapor wave*, que es una mezcla de rap, sonidos electrónicos y samples sacados de propagandas de televisión

de los 70 y 80. Y se canta más, no se rapea tanto. Porque al cantar llega más al alma que rapeando— describe.

Malajunta fue a clases de canto e hizo un curso de producción musical con lo que ganaba como piletero; ahora puede dirigir todas sus canciones: —El sacrificio, el estar negreando, te hace dar cuenta de que tenés que hacer lo que sabés hacer porque hacer algo que no te gusta es lo peor que hay. A mí me pasaba que volvía de laburar y quería escribir, quería grabar, quería estar de joda, quería estar con la mina, y no terminaba haciendo nada, me quedaba chupando. Y un día dije: “Ya fue, me voy a poner a laburar bien con la música”. Y ahora me está yendo bien, me esponsoran la ropa, me pagan todos los shows. Puedo andar vestido con lo que hago. A veces voy caminando y digo: “Mirá vos, tengo zapatillas nuevas gracias a lo que hago”.

El día de Malajunta seguirá en casa de Kaio-man, su productor de Delfino, donde no puede ir “mucho para el fondo” por la rivalidad entre Las Tunas y ese barrio. Allí dará los últimos toques al disco para su edición física extendida. “A ella le gusta este negrito, feo pero coquetito”, canta a capella su nueva canción sobre una chica comprometida que lo mira demasiado. “Prefiero que ella siga groupie y él siga fan”, resuelve. El día terminará en la plaza de Pacheco, donde se reúne desde chico con sus amigos. El grupo hoy se hace llamar Corner Chantas Cream, y entre ellos hay skaters, grafiteros y MCs.

Mientras cae el sol en el Norte, los chicos del Oeste coordinan la cena en el Sur, donde la casa de Xeba quedó completamente a oscuras (El King Team y Viajeros se presentan en el Elemental Hip Hop de Comodoro). Todos los días, cuando un porteño cierra la puerta de su dos ambientes, un grupo de raperos (varones y mujeres) está reunido en un lugar donde circula aire. Probablemente los bajos de la música se confundan con las charlas. A los raperos les encanta conversar.

**2009\_** Emicida, uno de los principales exponentes del rap brasileño actual, edita de forma casera su primer mixtape y vende por su cuenta miles de copias sin hacer ningún tipo de publicidad.

**2010\_** Aparece el primer video de La Conexión Real.  
// Nace El Triángulo Estudio.

**2013\_** Dtoke gana la final internacional de la Batalla de los Gallos en el Estadio Malvinas Argentinas.

**2014\_** Mustafá Yoda rapea por cadena nacional en el Encuentro Federal de la Palabra. Es el año más activo de la historia del hip hop nacional, con al menos 20 discos del género editados solo en Buenos Aires.

# La invención de Hugo

**Como compositor e intérprete, Hugo Fattoruso encarna la expresión más exquisita de la música popular uruguaya. Su historia comenzó al aliento de la beatlemania y estuvo marcada por la alianza imbatible con su hermano Osvaldo. Decir que tocó con todos no es exagerado. Aunque su destino más frecuente es Japón, vuelve siempre a Buenos Aires.**

Por Oscar Finkelstein. Fotos de Alejandro Lipszyc

**C**omo el *medio y medio* y el *chivito* canadiense, la humildad es un invento uruguayo. No se descarte que el Tesla oriental sea, o al menos haya tenido que ver con esa creación, este caballero de edad insospechada —aunque su documento se empeñe en afirmar que son siete-uno— que asoma puntualísimo en el lobby del hotel porteño que lo cobija por menos de un día, el tiempo necesario para tocar e irse, como un Luis Pentrelli de los teclados. Nadie que no conozca a esta gloria de la música juzgaría que este hombre —que para no llegar tarde a la cita abandonó sin almorzar la mesa de un restaurante en el que su plato de pescado con verduras al vapor demoró mucho más de la cuenta— lleva más de cincuenta años componiendo y tocando mucha de la mejor música que se escuchó en esta parte del mundo, y también en muchas otras. Y que, como se verá, no celebra el aniversario redondo que implica el medio siglo de aparición del primer simple de Los Shakers, que se cumple este año, sino que, al contrario, tiene la mirada clavada en el futuro.

Quizá nadie en el mundo tenga conceptos tan lapidarios sobre Los Shakers, el conjunto creado bajo el influjo de los Beatles y a su imagen y semejanza, como el propio

Fattoruso. “Fue un grupo muy conocido, eso es todo. Queríamos copiar lo sajón, lo foráneo. La ropita, el pelito, esas cosas. Musicalmente está okey, pero surgió de querer imitar. No tiene ninguna gracia. No tiene un sello particular”.

**¿Ya sentías eso en ese momento?**

No, en el momento no, pero sí después de que pasó el torbellino, que duró cuatro años. Después me empezó a dar un poco de vergüenza.

**¿Vergüenza?**

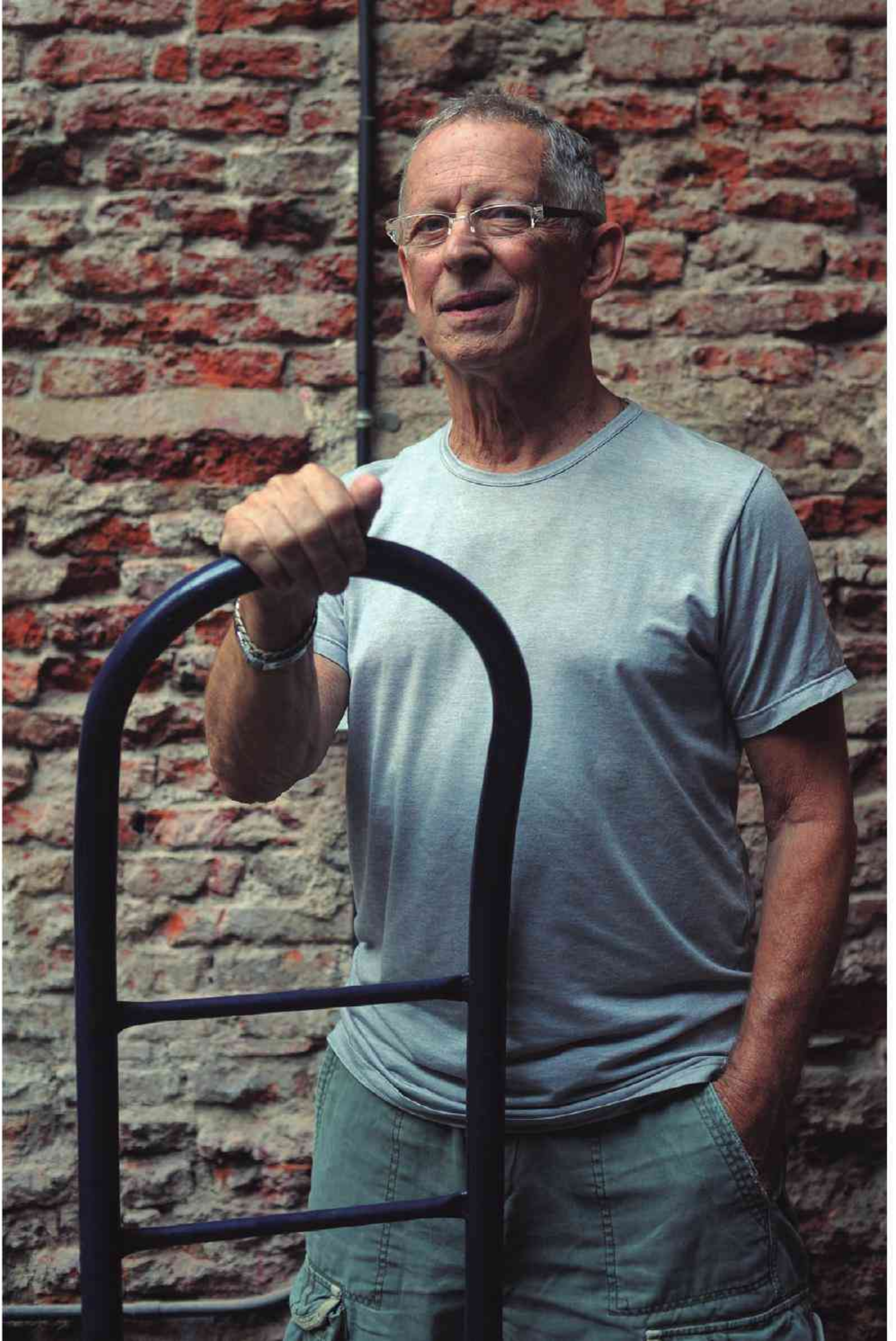
Sí. Hoy de repente escucho un tema que cae en la computadora y digo “no está tan mal”, pero no surgió de nosotros.

**¿Cómo se produce entonces el quiebre?**

**¿El éxito de Los Shakers te permitió probar otras cosas?**

No. Económicamente fue un desastre. De la compañía de discos no recibimos un peso. La popularidad de esa época, trasladada al día de hoy, no existe. Pero ese no es el asunto. El asunto es que pasamos tres, cuatro años en toda esa vorágine. Y un día se terminó y listo.

Hay una prehistoria que Fattoruso elude pero que está documentada. En la muy buena investigación **De las cuevas al Solís. 1960-1975. Cronología del rock en el Uruguay**, dos tomos escritos por Fernando Peláez (Perro Andaluz Ediciones, 2002 y 2004), la foto



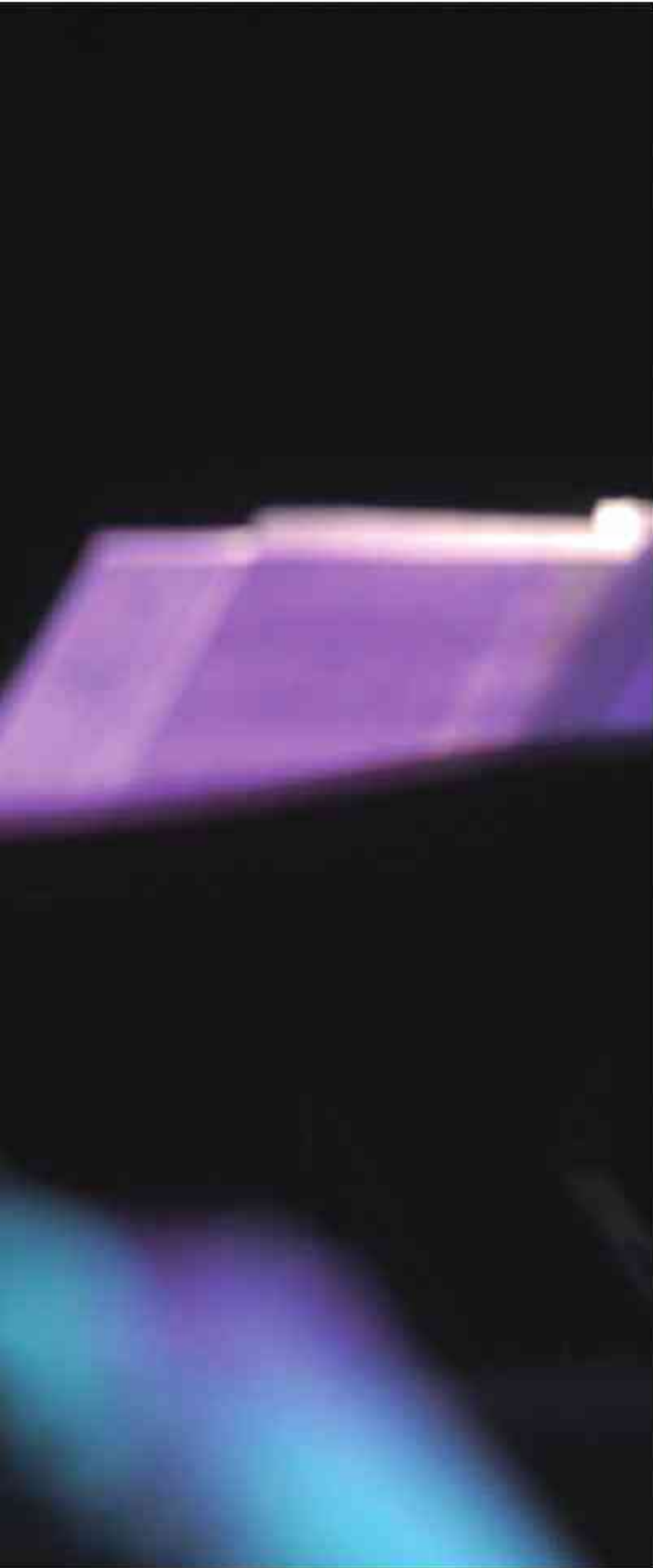
---

## La invención de Hugo

---







de Osvaldo en batería, por entonces con solo cinco años, Hugo (nueve) en acordeón y papá Antonio tocando una suerte de contrabajo de una sola cuerda digno de Les Luthiers muestra al primer y familiar Trío Fattoruso (luego vendría el que completaba el bajista Francisco Fattoruso, hijo de Hugo), quizá la génesis de todo.

“Mi padre era un amante de la vida. Traía música que no sé dónde la conseguía. Tanto él como mi madre, que está viva, eran amantes de la música en diferentes estilos. De todo se escuchaba en casa. De todo. Mi madre era sombrerera y costurera. Quiso estudiar canto lírico porque le encantaba y no pudo por su condición social. Escuchaba óperas. Y sonaba música clásica, zarzuela, tango, folklore, música brasileña. Mi padre arreglaba radios y vitrolas. Pero músicos fuimos mi hermano y yo. Arrancamos de muy chicos, yo empecé a estudiar acordeón a los ocho años. Más allá de que ellos no se dedicaran a la música, éramos una familia musical. Apasionados por la música. En mi casa no sonaban partidos de fútbol, sonaban músicas. Pero yo también trabajé en otras cosas, como mecánico, fotógrafo o mensajero. Podría haber terminado en cualquier lado, pero finalmente siempre llegaba a la música”.

El prestigio que presuntamente no obtuvo con Los Shakers, sin dudas le llegó con Opa, una banda de uruguayos en exilio artístico en los Estados Unidos que no perdió vigencia y, más aun, ganó en su condición de artistas de culto: “Tocábamos en restaurantes músicas de la radio. Teníamos que empezar a las nueve y no había nadie. Entonces aprovechábamos y hacíamos temas nuestros. Ahí empezaron a venir músicos a escucharnos y a conversar. Nos recomendaron. Nos invitaron a tocar como Opa. No pasó mucho pero conocieron nuestros nombres. Yo hoy todavía firmo vinilos de Opa en lugares recónditos a los que voy a tocar. En eso también, con los discos, firmamos cualquier cosa, nunca vimos un peso. Así son las cosas”.

**Se puede concluir rápidamente que tu carrera musical, más allá del éxito artístico, no estuvo ligada al éxito económico.**

Nada que ver. Yo recién me pude quedar tranquilo a los sesenta años. Con “tranquilo” quiero decir que puedo sobrevivir un año. Esa es toda mi cosecha, bien modesta.

**¿Y a nivel artístico?**

No sé.

**¿Vos cómo te sentís?**

Yo me siento como una persona con mucha suerte. He tenido unos golpes de suerte

**“No soy purista en nada. No soy jazzista ni bolerista, pero compongo jazz y boleros. El universo de los dos minutos y medio, tres minutos, me encanta. Pero también he escrito algunas cosas para que fueran tocadas por sinfónicas, piezas breves. No puedo escribir una sinfonía, una ópera, nada de eso, así que mis temas son de seis minutos”.**

increíbles. Estoy conforme con mi desempeño como músico. Me apasiona y doy todo. Estoy tranquilo frente a mí. Soy millonario porque tengo cuatro hijos sanos, del cuerpo y de la cabeza. Y tengo unos padres... Soy millonario. Pero no por dinero. Le doy con todo al estudio, compongo, estoy activo.

### **Las dos orillas**

“Buenos Aires está que hierve. Por suerte está Buenos Aires”. Explica Fattoruso —en especial a los porteños que creen que la *slow life* montevideana es el modelo a seguir— que en la orilla argentina “el público está acostumbrado a escuchar. Escuchan mucho más que en Montevideo, acá van a disfrutar lo que una persona hace. Un boliche nocturno montevideano es muy diferente al porteño. Van a socializar. Hay gente que paga para estar abajo, donde están los músicos, y van a charlar y te rompen las pelotas. ¿Por qué no se quedan arriba (en el entropiso) a charlar?”

# La invención de Hugo

## El pincel dorado

Por Jaime Roos

Hugo fue el primer ídolo uruguayo de mi infancia. Antes de Los Shakers, yo tendría ocho años, lo vi tocar en Peña de Jazz, calle Convención, Montevideo, llevado por mi tío Georges. No se



trataba únicamente de su música. Había en él una aureola estelar, cansma, estilo, fuera de lo habitual. Los Shakers, de quien Hugo tanto maldice, en mi escolar ranking personal eran la segunda banda mejor del mundo luego de los Beatles. Años después supe que habían sido un invento de la industria como sucedáneo criollo de los "genios de Liverpool". Pero Hugo no pudo con su vida y creó canciones maravillosas en esa época, que trascendieron ampliamente la maniobra comercial.

Crecí, maduré y comencé a llevar adelante mis canciones. Allí Hugo (junto a Mateo, Rada, Urbano, su hermano Osvaldo, los grupos El Kinto, Tótem, Opa) se convirtió en una enorme influencia que me marca hasta el día de hoy. Sin los Beatles y ellos (y algunos pocos más), no estaría donde estoy, mi vida vaya uno a saber adónde hubiera ido a parar.

Hugo Fattoruso ya a fines de los 70 se había posicionado como el mejor sintetizador del mundo. Si bien es un grande como pianista, como tecladista electrónico no hubo ni hay uno como él. Y al mismo tiempo desarrolló su veta compositora, claramente anunciada por Los Shakers, y confirmada en su período en USA (los setenta) y luego en Brasil (los ochenta). Por esas épocas, aprovechando sus fugaces visitas al Uruguay, tuve la suerte y el honor de invitarlo a mis discos y hasta el día de hoy nunca más publiqué un disco sin que él participara al menos en alguna canción. Tuve a partir de allí la ocasión de conocerlo, de trabajar juntos, de hacernos amigos, de contar con él como invitado especial en mis bandas durante largos períodos. Y es una de las mejores memorias que guardo de mi vida musical.

Hugazo: seguí con tu pincel dorado, sea componiendo o embelleciendo cada canción que tocás, sean tuyas o de los demás. Gracias, cincuenta años de gracias.

No, se quedan abajo en una mesa de ocho y hacen más ruido que nosotros" (risas).

**¿Dónde aparecen Montevideo o Uruguay en tu música?**

Fuera del repertorio de Rey Tambor, no aparecen. Rey Tambor es una expresión única. No de Uruguay, sino de Montevideo. Con ese grupo tocamos una cosa que no puedo tocar con otros porque no suena así. Rey Tambor es África: cuero, madera y palo. Es como tener un millón de dólares en la mano, eso siento. Trío Fattoruso puede confundir: "¿De dónde son? ¿De Los Ángeles? ¿De Nueva York?". En lo demás, si la letra no menciona algo regional, la rítmica de mi música es sudamericana. No digo que sea un samba o una zamba, pero no es estrictamente uruguayo. Yo no sé cuál es la música de Uruguay. Si no es el candombe, ¿cuál es?

**¿La murga?**

La murga en realidad viene de Cádiz, pero es cierto que la murga de Montevideo no puede ser de ningún otro lugar del planeta. Es como escuchar a Piazzolla, es Buenos Aires. La música uruguayo no sé, porque ¿la música del campo? Allí tienen ritmos como la



## Revoluciones por minuto

chamarra y la chamarrita, por ejemplo, pero en términos folklóricos lo que tiene Uruguay es más un folklore urbano. Y ahí sí, porque hay tipos que toman agua de la canilla y es como si hubieran tomado un ácido. En los estudios de grabación no hay horas, y eso que es un mercadito así. Porque discos no se venden. Al Disco de Oro en Uruguay llegás con tres

**"Yo escucho a Zitarrosa y tiene un trazo así de grueso de uruguajez. Cuando abrió la boca ya sabés qué hace y de dónde es. Jaime [Roos] también es así de uruguayo, re uruguayo. Pero en general la música de Uruguay me resulta sosa y no me mueve un pelo. En general. Ahora, la música folklórica, me mueve todos los pelos".**

mil copias! De cualquier manera, está lleno de locos, de visionarios y de soñadores. Para mí que el secreto está en el agua de Montevideo.

Escéptico, además de humilde, y coherente con su pasado vergonzante en Los Shakers, descrea del éxito de multitudes

El inventario de Los Shakers se compone de tres simples (**Rompan todo/ Más, Solo en tus ojos/ Sigue buscando, No molestar/ Quieres por favor**), un doble (**No molestar/ Déjame ir/ Quieres por favor/ No está mal**) y tres long plays (**Los Shakers, Shakers for You, La conferencia secreta del Toto's bar**), todos ellos grabados entre los años 1965 y 1968 en los estudios Odeón, en Buenos Aires. El grupo formaba con Hugo Fattoruso en primera guitarra y voz, Osvaldo Fattoruso en segunda guitarra y voz, Roberto "Pelín" Capobianco en bajo y Carlos "Caió" Vila en batería. Si bien estaban cantados en inglés, la mayoría de los temas eran composiciones propias de los hermanos Fattoruso, que sobre el final de Los Shakers grabaron el LP **La bossa nova de Hugo y Osvaldo**, un claro indicio del golpe de timón musical que se venía. Con Hugo (en teclados y voz) y Osvaldo (batería) radicados en los Estados Unidos, donde vivieron entre 1969 y 1981, en 1972 formaron con Hugo "Ringo" Thielman (bajo y voz) el Trío Opa. Empezaron tocando

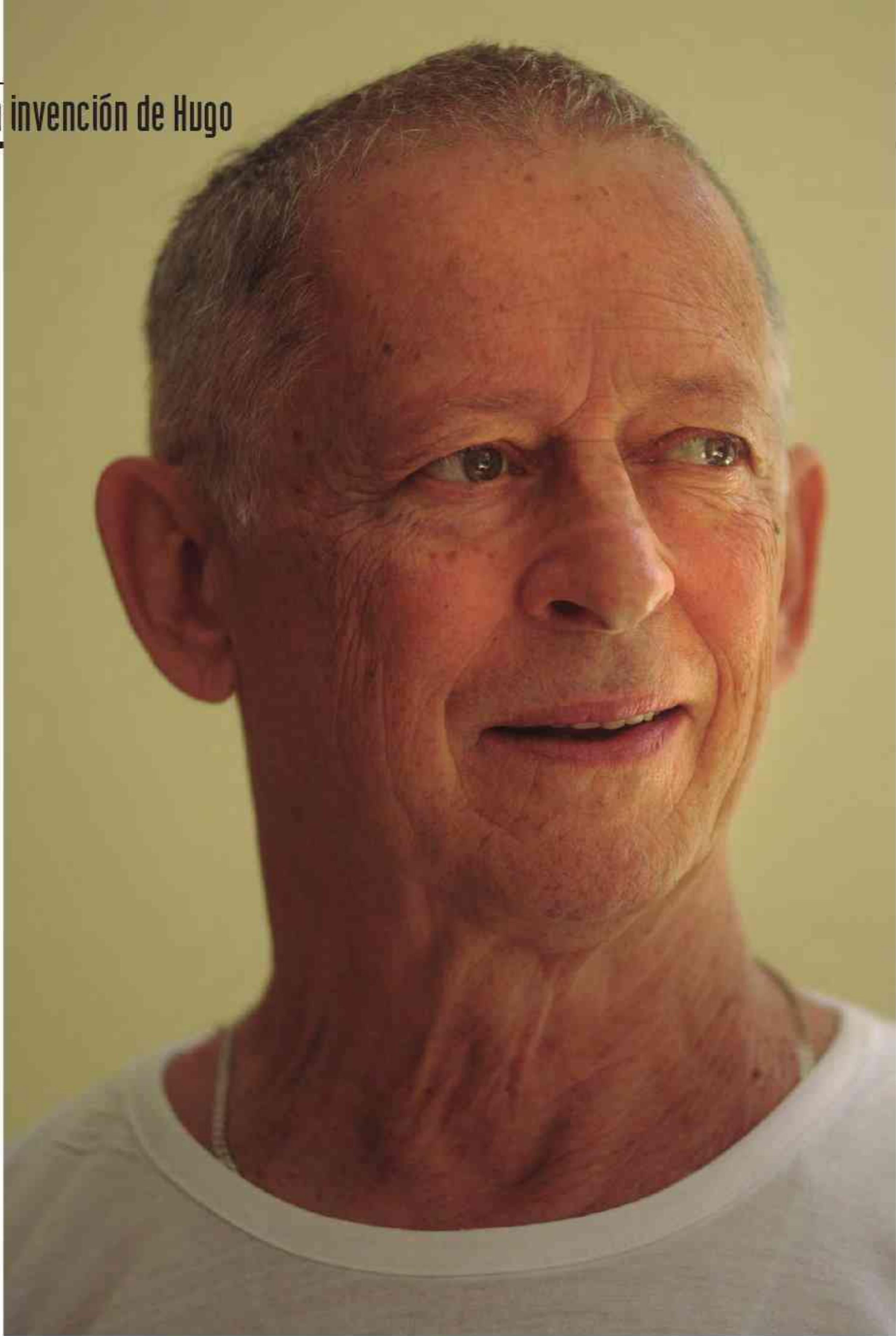
en locales de jazz y a partir del año siguiente se convirtieron en la banda de acompañamiento de Aírto Moreira, percusionista brasileño que participó de la movida del jazz rock de la época con Weather Report, Return to Forever, Chick Corea... Y de la cantante Flora Purim, también protagonista de la música de fusión y por entonces la mujer de Moreira. Los Opa grabaron con Aírto en su disco **Fingers**, que incluye una versión de **Dedos**, el clásico del grupo uruguayo Tótem, en el que militaba Rubén Rada.

**Goldenwings** (1976) y **Magic Time** (1977), el segundo con Rada, constituyen el legado discográfico de Opa, de fuerte influencia en el jazz rock sudamericano de la época. Dos álbumes de culto que llegaron importados a la Argentina en los últimos 70 y primeros 80, *plata dulce* mediante. Entonces, Hugo figuraba entre los mejores tecladistas del momento en distintas encuestas en los Estados Unidos y ya se advertía que lo que vendría sería una apertura musical y una diversidad aun mayores.



◀ Hugo Fattoruso a través del tiempo: con Los Shakers (izquierda), con Opa (centro) y con Roberto "Pelín" Capobianco y Osvaldo Fattoruso en la reunión de Los Shakers de 2005 (derecha).

La invención de Hugo



al estilo, digamos, Jorge Drexler. Define a las canciones de suceso global como "música McDonald's" y sigue reivindicando a los clásicos. "Yo escucho a Zitarrosa —dice— y tiene un trazo así de grueso de uruguayez. Cuando abrió la boca ya sabés qué hace y de dónde es. Jaime (Roos) también es así de uruguayo, re uruguayo. Pero en general la música de Uruguay me resulta sosa y no me mueve un pelo. En general. Ahora, la música folklórica, lo que en otros lados llaman *world music*, me mueve todos los pelos".

Además del público, de la Argentina valora a muchos de sus músicos, con los que comparte experiencias de ídoles diversas. Nombra a pianistas como Carlos "Negro" Aguirre, "un músico salado, como instrumentista y como compositor", o Juan Carlos "Mono" Fontana, "el genio número uno del mundo"; a grupos como Aca Seca (Andrés Beeuwsaert, Mariano Cantero y Juan Quintero), "tres animales", y a músicos como Coqui Ortiz y Julito Ramírez, con quienes también compartió escenario: "Estuve tocando con ellos en el Chaco. El chamamé me parte el corazón. Y tocar con ellos era como estar en... Nepal. Está en la tierra. No sé cómo pueden tocar así, es espectacular, fantástico, divino. Porque yo estoy en Montevideo, que es cerca, pero parece lejos. Y estoy tocando esto, no lo puedo creer. Muy fuerte. Eso es lo que me mueve el alma, la raíz..."

### El mundo, ancho pero no ajeno

Parece inevitable que alguien que vivió durante más de quince años en los Estados Unidos y luego en Brasil, que tocó en otras latitudes y con músicos de otras patrias, especialmente brasileños como Milton Nascimento, Djavan o Chico Buarque, y que visita regularmente Japón en plan artístico con el percusionista Yahiro Tomohiro, con quien comparte cartel bajo el alias de Dos Orientales, conserve la curiosidad y ande siempre en busca de nuevos sonidos, propios y ajenos. Lo explica así: "No soy purista en nada. No

soy jazzista ni bolerista, pero compongo jazz y boleros. El universo de los dos minutos y medio, tres minutos, me encanta. Pero también he escrito algunas cosas para que fueran tocadas por sinfónicas,

piezas breves. Arreglo todo con un secuenciador, virtualmente, con sonidos de violines, cellos, violas, tubas, flauta, piccolo. Después se lo llevo a un maestro que pasa todo a partitura. Él lo hace sonar. No puedo escribir una sinfonia, una ópera, nada de eso, así que mis temas son de seis minutos".

Cuenta que le hace bien entrar y salir de un proyecto ("mi vida es así") y tocar en otros horizontes, como Japón: "Estoy yendo todos los años, este va a ser el noveno consecutivo. Y fui ya otras siete veces en otras situaciones hasta que formamos el dúo con Yahiro. Son giras de más de seis semanas que disfruto mucho". Y que la muerte de Osvaldo, su hermano, hace cuatro años, le provocó un dolor inédito, que sospecha que nunca va a aflojar. "Se me fue la mitad de la música".

Sobre el legado de Opa, simplemente descreo que exista tal cosa. "Podía crecer más explorando un poquito más, pero después nos separamos. Hicimos hasta ahí. Igualmente, diez años antes de Opa había discos que hoy en día aún no los entiendo. Nefertiti (Miles Davis), por ejemplo, y fue grabado en el 67. O la música de John Coltrane. Nosotros seguimos en pañales".

**¿Sí?**

¡Sí! También considero que a un gran músico que consume heroína o morfina no lo podés alcanzar. Se va al carajo.

**¿Por qué?**

Los libera. No me respaldo en eso, pero existe. Es un aliado muy potente. Potencia lo que ya hay.

**¿Nunca intentaste por ese lado?**



Conoci y salí corriendo. Son cosas que no se pueden mantener porque entrás en un callejón sin salida. Pero vi lo que produce. Yo no hacía nada y mis manos tocaban. "¿Qué carajo es esto?", me preguntaba. Me miraba las manos y ellas hacían todo solas. Yo no pensaba nada, no ordenaba. No existía más que mirando y escuchando lo que estaba pasando. Impresionante. Y muy peligroso.

Imposible reseñar todo lo que hace Hugo Fattoruso y su multiplicidad de proyectos que, solo para dar cuenta de algunas páginas de la agenda, incluye la visita de Rey Tambor a Japón, por primera vez; el Ha Dúo con su mujer, la cantante y percusionista Albana Barrocas, con quien tiene material compuesto "para tres discos"; el trío con Maza y Miodownik; su ciclo **Fatto in casa**, por el que ya pasaron catorce invitados; un disco de boleros propios y ajenos con él en piano y voz ("yo soy el perro que canta"); la reedición del espectáculo **Locas pasiones**, con la cantante Laura Canoura... "Todo sin planificar demasiado, hago lo que va surgiendo; y donde me invitan, toco".

**¿No te conviene planificar?**

No.

**¿Siempre fue así?**

Sí, casi siempre. Tengo más culo que cabeza.

**¿No será que sos buen músico y muchos quieren tocar con vos?**

...

**¿Te gusta hacer todo lo que hacés?**


Sí.

## El juego de las damas

**La venezolana Cecilia Todd y la cubana Liuba María Hevia se divierten intercambiando repertorios.**

**D**esde **Pajarillo verde**, su primer disco de 1973, Cecilia Todd exploró a fondo —y a su vez difundió en toda América latina, en España y más allá— los géneros de raíz venezolana como el joropo, el merengue, la tonada. La cubana Liuba María Hevia hizo una labor similar con las guajiras, los sones, los danzones, las habaneras. Hace poco más de veinte años, durante una gira que pasó por Tenerife, Hevia buscó conocer personalmente a Todd (entonces radicada en Canarias) y las múltiples complicidades musicales cimentaron una amistad. “Nos reunió la inquietud que compartimos de defender la música con identidad, el amor que las dos tenemos por la música campesina”, cuenta la caraqueña. “En una gira que hicimos juntas hace algunos años, nació la idea de *mezclarnos* un poco en un disco”. El proyecto: intercambiar repertorios, cada una con el foco puesto en la riqueza musical del otro país. Esa fue la génesis del disco **Hay quien precisa**, título tomado de un tema de Silvio Rodríguez, admirado por ambas y amigo en común. Postergado por giras y compromisos, pero nunca resignado, finalmente se concretó en enero de 2015. “Nos metimos de cabeza en un estudio de La Habana. Fue un reto para las dos, pero nos divertimos muchísimo”. Todd grabó temas como **Si me falta tu sonrisa**, **Ausencia**, **De monte y ciudad**, **Estela**, **Coloreando la esperanza**, **Iluminame**, **Travesía mágica** y **Con los hilos de la luna**. Hevia eligió **Pajarillo verde**, **El norte es una quimera**, **Acidito**, **Caramba**, **María flor de limón**, **La embarazada del viento**. El disco —dos volúmenes de quince temas cada uno— se anticipó en la sala teatral del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.





La calle de los pianistas

## Retrato de la artista adolescente

**La joven prodigio Natasha Binder y su madre Karin Lechner unen los hilos de una trama familiar que tiene corazón musical. La opera prima de Mariano Nante se interna más allá de los umbrales de las casas de un barrio singular en Bruselas.**

**E**l origen de la película **La Calle de los pianistas** es la historia que cobijan dos casas gemelas de la rue Bosquet, en Bruselas: el hogar de los Tiempo-Lechner y la residencia de su celeberrima vecina Martha Argerich. En el centro de la escena, el encanto y el talento de Natasha Binder, que a los catorce años es el prodigio más reciente de la dinastía Tiempo-Lechner, compuesta hasta aquí por cuatro generaciones de intérpretes.

Lyl Tiempo, hija del pianista Antonio De Raco, es la maestra de sus hijos Karin Lechner y Sergio Tiempo y de su nieta Natasha Binder (hija de Karin). Todos con acento argentino, cultura cosmopolita y reconocimiento internacional. La fascinación del director Mariano Nante por la cotidianidad de esta familia torció el rumbo inicial de su proyecto documental: renunció a la idea de hacer entrevistas y se instaló en la casa de la rue Bosquet hasta lograr que todos olvidasen, o al menos fingieran hacerlo con extrema eficacia, la presencia de su cámara. Ensayos y estudios de obras, almuerzos y tardes de shopping, reflexiones y fricciones, fluyen frente al

espectador. El vínculo de Karin y Natasha tiene el colorido de las clásicas idas y vueltas entre madre e hija adolescente, replicadas en un juego de espejos: Karin debe lidiar con la adolescencia de su hija y con la propia, que emerge del pasado al desempolvar unos olvidados diarios íntimos. Como en un set de muñecas rusas, se cruzan los tiempos del relato familiar: la matriarca Lyl ("babasha"), su hija Karin, madre de Natasha y tía de la pequeñísima Mila (la hija de Sergio, que a la edad de cantar el payaso Plin Plin, en cambio, acomete el piano con asombrosa decisión), que juegan a encontrarse y esconderse unas en otras. En ese juego de damas, la aparición de Martha Argerich es incidental, aunque su presencia musical llegue a través de la medianera.

A lo largo de toda la película, que desemboca en un regocijante concierto familiar, atraviesan el aire la fiesta de la música, los misterios de la interpretación y el dilema de la vocación. Sergio le confía a su sobrina Natasha una impresión que, tal vez, explique el destino musical de los Tiempo como una feliz fatalidad: "Como yo ya era pianista, era difícil *decidir* ser pianista. es como *decidir* ser humano".

Ensayo fotográfico // Festival de la Leyenda Vallenata

# El valle encantado

Por Leo Vaca

**Desde 1968, la ciudad colombiana de Valledupar recibe cada año un aluvión de músicos y aficionados. Es la gran celebración de la música vallenata en sus cuatro aires: paseo, merengue, son y puya. La elección del Rey del Vallenato, las ofrendas a la Virgen y el correr del ron se entrelazan en una fiesta única. El fotógrafo Leo Vaca viajó desde la Argentina para perderse en estas calles y estas plazas invadidas de música. Durante varios días registró la pasión y la emoción de una multitud de artistas anónimos.**









► Durante cinco días intensos, la música invade cada rincón de Valledupar (capital del Departamento de El César). Se ensaya en las escuelas y en los clubes, se toca en las calles y en las plazas. Aunque un gran escenario convoca a artistas "mainstream" y alberga la competencia mayor del "Rey de Reyes", la verdadera fiesta es la que animan varias generaciones de artistas anónimos aficionados. Músicos, "piloneras", "acordeoneros" y "verseadores" repentistas, desde la edad escolar hasta la sabia veteranía, desatan su inspiración en los conciertos y los concursos.

## El valle encantado



Es una historia curiosa. Como soy un amante de la música, y además un atrevido, me había comprado un cuatro venezolano y andaba tocando y escuchando vallenato. Enterado de que existía un festival en Colombia, envié desde Buenos Aires un mail a la oficina de prensa, sugiriendo alegremente que me cursaran una invitación.

“Que te traiga una nube” –fue la enigmática respuesta que recibí al día siguiente, firmada por una tal Lolita Acosta Mestre.

Como no entendí, por las dudas le contesté agradeciendo su mensaje. Pasaron tres meses. Un día me llama un Jefe de Fotografía del diario en el que trabajaba, y me anuncia que viajo a Cartagena, por una nota para el suplemento de Turismo. Entonces comprendí que Lolita Acosta Mestre era un ser espiritual y profético. “La nube” resultó ser Avianca y, por un azar inexplicable, me depositaría en Colombia justo una semana antes del comienzo del Festival de la Leyenda Vallenata 2005.

Volé a Cartagena, cumplí con la nota encargada para Turismo, abandoné el hotel cinco estrellas y me tomé un ómnibus rumbo a Valledupar: ahí empezó el verdadero viaje. Yo era el único extranjero en el micro; en la mitad del camino subió un grupo de guardias a inspeccionar el pasaje –me sorprendió descubrir que la ruta estaba completamente militarizada–, me hicieron bajar y me interrogaron un buen rato.

Cuando por fin llegué a destino, atravesé como en un sueño el arco en el que se leía “Bienvenido a Valledupar”, con el bolso de fotógrafo colgando de un hombro y, del otro hombro, colgando el cuatro. A lo lejos sonaban bronces.

Lolita Acosta Mestre me presentó a Francisco Ipanaque, un colega ecuatoriano, y nos volvimos inseparables. Dos fotógrafos, espalda con espalda, codo a codo, durante cinco días con la cámara en la mano.

Alegria, música, ron. Fiesta popular y religiosa; concurso de “acordeoneros” y procesiones en honor a Nuestra Señora del Rosario. Dice la tradición que el que quiera volver a Valledupar debe sumergirse en el río Guataparí, que baña la costa. Yo me metí en el río y me dejé llevar. Me volví loco de amor por Valledupar. De alguna manera, creo que todavía estoy allí.



## El valle encantado



► Caja, acordeón y guacharaca: la trinidad esencial del vallenato amasa el sonido más característico del género y simboliza el sincretismo musical de culturas prehispánicas y los aportes tímbricos europeos. Las bandas de vientos y percusión son otra expresión de la "sabrosura" vallenata.



► **Leo Vaca (La Plata, 1973)** Fotógrafo. Como no pudo ser músico, comenzó retratando a músicos de rock. Desde hace más de veinte años se dedica al fotoperiodismo.





## Haití: música en la



**LAKOU  
MIZIK**

## casa de los espíritus

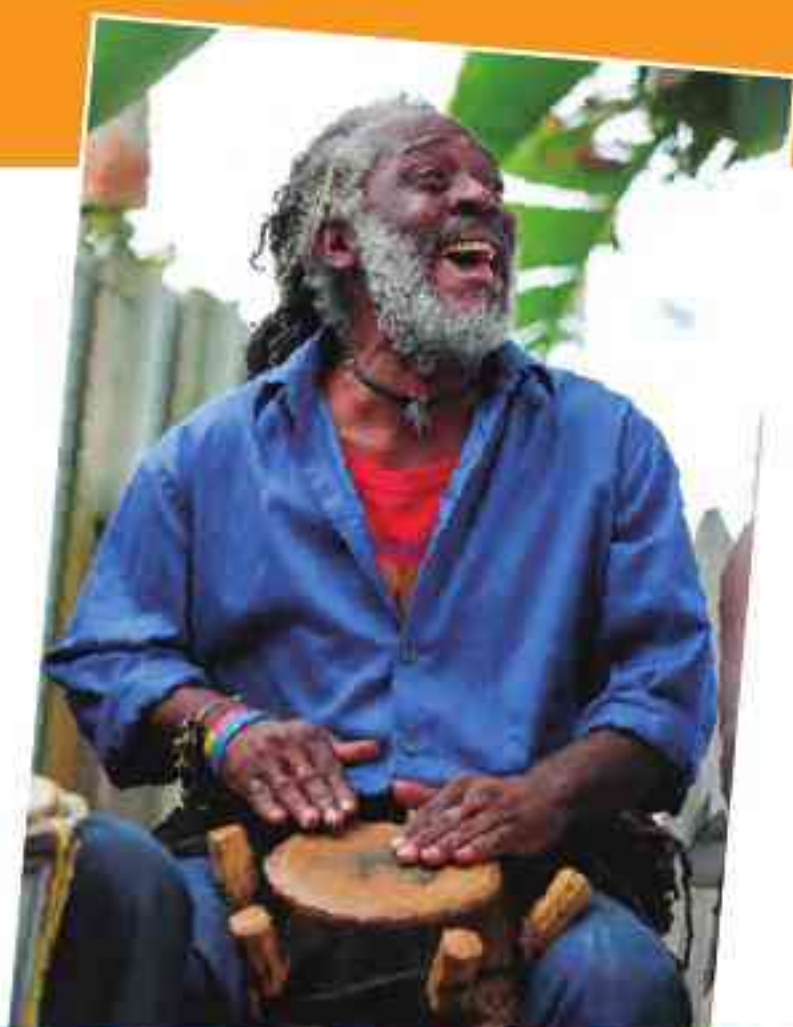
**H**aití es mucho más que una cifra en las estadísticas mundiales de pobreza o las noticias de terremotos y tsunamis", dice a quien quiera oírlo Jonas Attis, joven cantautor nacido en las afueras de Puerto Príncipe e integrante del colectivo Lakou Mizik, reunión de solistas de la isla que desde 2012, muy pacientemente, se prepara para dar al mundo una muestra de la variedad y riqueza de las músicas de Haití, donde se cruzan las influencias africanas, del período colonial francés y del resto del Caribe. Durante este tiempo prepararon un amplio repertorio, ensayaron y pulieron un show que ya probaron en la isla y en una breve gira por Estados Unidos,

**El colectivo artístico Lakou Mizik es la punta de lanza de una ofensiva musical de la isla: en una celebración que aglutina a varias generaciones de artistas, dialogan percusión, banjo, acordeón y vudú.**

y sobre todo construyeron el primer estudio de grabación profesional del país, gracias a la ayuda solidaria internacional y sobre todo a mucho, mucho trabajo, en una nación donde la industria de la música no existe y los músicos profesionales casi tampoco.

Viejos maestros de la música ritual vudú, como el percusionista Sanba Zao o la cantante Jannette, grandes artistas de una generación intermedia, aficionados de fiestas populares como Beken o Boulo Valcourt, o jóvenes que crecieron soñando ser profesionales, como Attis —hijo de Beken—, Steeve Valcourt —hijo de Boulo— o la increíble Nadine, complementan conocimientos, experiencias y voluntades diferentes entre





generaciones, con la doble intención de retomar sus cantos ancestrales y proyectarlos al futuro.

Ritmos como el kompa, el méringue o merengue haitiano –no confundir con el popular merengue dominicano–; el hipnótico trance del vudú, una singular forma multirítmica llamada *cadans*; los acordeones heredados de Francia, el banjo o el maravilloso toque contrapuntístico de una banda de cornetas rara –no muy diferentes de las que acompañan al fútbol en Buenos Aires aunque artesanales–, son algunos de los ingredientes de esta mixtura irresistible.

Lakou tiene varias acepciones en el criollo haitiano que es –junto al francés– una de las dos lenguas oficiales del país; y todas se refieren a un lugar: el sitio de donde venimos, el lugar donde suceden las cosas importantes o la casa de los espíritus. “Lo que cantamos es Haití, lo que somos, nuestra historia, una celebración de nuestra cultura, y también lo que queremos ser, lo que queremos cambiar de nuestra isla; por eso cantamos contra la injusticia, la inmoralidad y contra toda forma de violencia”, concluye el joven Valcourt.

El primer disco de Lakou Mizik –que marcará el lanzamiento internacional del grupo– ya está grabado y masterizado; estará fabricado antes de fines de este año, y ya está abierta la venta anticipada en <http://lakoumizik.com/store>.

## Solo Salgán



GENTILEZA ARCHIVO NÉLIDA ROUCHETTO

Una serie de grabaciones en vivo, de los años 50 y 90, rescata el sonido del enorme pianista, en formato íntimo.

Como una paradoja, el arte monumental de Horacio Salgán estuvo concentrado en sus virtudes pianísticas, pero nunca existió un disco que explotara ese formato íntimo. Por eso, el compacto que se editará este año tiene algo de sueño cumplido. Se trata de **Horacio Salgán solo piano**, integrado por quince temas –entre tangos, milongas y valsos, y piezas folklóricas– grabados en vivo en una serie de encuentros en la década de 1950 en el Club de la Guardia Nueva de Montevideo y en el Festival del Lago en 1991. El material fue restaurado por el Archivo Digital del Tango de la asociación TangoVia Buenos Aires, con la producción de Ignacio Varchausky, quien pone en contexto lo excepcional de la recuperación: “Cuando se habla de Horacio Salgán, su pianismo suele destacarse por sobre todas sus otras virtudes musicales. No son pocos los que lo consideran uno de los pianistas más importantes de toda la rica historia musical argentina más allá de cualquier género. Su técnica perfecta y su personalísimo sonido son objeto de admiración de todos sus colegas. Sin embargo, Salgán nunca quiso tocar un repertorio de solo piano. Ni siquiera cuando sus amigos y colegas Enrique “Mono” Villegas y Adolfo Abalos lo convidaron a participar de un ciclo de conciertos compartido en formato de solo piano. En aquella ocasión, Salgán decidió participar tocando junto al guitarrista Ubaldo De Lío”. El disco se editará por la Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional del Ministerio de Cultura de la Nación. El material incluye joyas como **Don Agustín Bardi**, **Tango del eco**, **Aquellos tangos camperos**, **Independiente Club**, **Paisaje de Catamarca** y, como *bonus track*, una rareza completa: el vals **Tessa** en piano y voz, acompañado por Edmundo Rivero. Varchausky proyectó esta edición como la “oportunidad de redescubrir una vez más al genial Horacio Salgán desde una nueva perspectiva en la cual su pianismo queda expuesto en su total dimensión. Un verdadero tesoro recuperado”.

## Encuentro // Coqui Ortiz, de la poesía de Meloni a la canción

**C**oqui Ortiz conversa y un rosario de nombres y apodosos se va desplegando para ordenar su relato. Más que influencias, acaso son algo así como el reconocimiento de otras formas de su Yo que el cantautor chaqueño fue asumiendo según los impulsos del deseo y la admiración. "Los enviones primitivos de mi vocación musical tienen que ver con una sensación muy fuerte que tuve en mi adolescencia: la de querer ser uno de esos héroes que se ponían la guitarra contra el pecho en las interminables noches del patio de mi casa, entre el humo del asado, el vino en damajuana, el truco y las charlas peronistas de mi hermano mayor con sus amigos", define Coqui, para quien representarse como un cantor popular no es otra cosa que asumir el propio entorno para plantear, desde ahí, la base posible de una conciencia artística.

"Yo crecí en la música y la palabra, admirando a gente muy cercana, y si bien todos escuchaban y tocaban obras de otros autores, también componían lo propio. Ese era para mí el punto sensible de la cosa: los temas propios", advierte. "En esa época de aprendizaje continuo, en Chaco visitaba mucho a tipos como Cayé Gauna, Gustavo Viñas, el Negro Rodríguez, Bosquín Ortega, Lino Mancuello, Ramón Acosta, Raúl Junco, Humberto Falcón, Alejandro Ruiz y otros más, y siempre esperaba ansioso el momento en que me mostrarán una canción propia. Porque todos estos músicos que nombro tienen un vínculo muy fuerte con la poesía o con el desarrollo de la música instrumental, pero también, y principalmente, con aquello de 'pintar tu aldea'. Y creo que no hace falta más explicación que estos nombres, esta genealogía de cantores y músicos, para señalar mi procedencia: vengo de Chaco, tierra que supo enraizar sus fusiones y sus complejidades sonoras con la aspiración ineludible de poner la palabra en un lugar alto".

Julio Alberto Ortiz, Coqui, nació en 1972 en Colonias Unidas, la localidad cabecera del Departamento Sargento Cabral, en la provincia de Chaco. Dice que canta desde siempre. Y lo que desde siempre estaba comenzó a tomar cuerpo alguna noche en que alguien dejó una guitarra olvidada en el patio de la casa. "Fue después de uno de esos encuentros que organizaba mi hermano Quico que le pedí a él que me enseñara un par de acordes", recuerda y avanza en el relato: "Creo que él conocía solo media docena, pero me bastaron un La Mayor y su Dominante para arrancar. Y no paré más. Tendría unos

**El chaqueño impulsó un proyecto único: musicalizó una serie de coplas de su coterráneo de 103 años Aledo Luis Meloni, con el aporte del pianista Carlos Aguirre. El resultado es un disco extraordinario.**

▶ Por Santiago Giordano  
▶ Fotos de Tali Elbert

El viento  
trae  
una copla





o  
dia

## El viento trae una copla

quince años. El gran día llegó ahí nomás, para un cumpleaños de Quico que organizamos en el Club Juventud de Villa Centenario, porque la convocatoria era muy grande para la capacidad del patio de la casa. Yo fui una parte importante de esa empresa, sobre todo porque me habían encargado que saliera a buscar latas de aceite de autos de un litro, que al lavarlas con detergente y agua caliente se transformarían en unos generosos vasos para el vino con soda y hielo. Pero además de eso tenía alguna otra expectativa: esa noche aparecerían un par de músicos que ya se ganaban la vida con la guitarra y esa sería una buena oportunidad para entablar relaciones y hacerme escuchar. Uno de ellos, al que llamaban Tacuara, me escuchó tocar con mis amigos del barrio y, viendo tal vez mi entusiasmo y cierta buena intención, me estimuló para que

## Por el río Paraná

Acaso porque nunca fue incluida del todo en el canon que la industria del entretenimiento ambiciosamente suele señalar en términos de "folklore", la música del Litoral pudo conservar muchos de sus rasgos primigenios, además de un público que custodia esos arcanos con celo y orgullo. Entre el baile y la contemplación, entre la canción y la música instrumental, una rica genealogía de nombres y estilos justifica una tradición en perpetuo movimiento. Una tradición que hoy, cambiadas las formas de apreciación y los mecanismos de la construcción del gusto, puede verificarse tanto en las discografías como en sus pliegues y sus omisiones.

En los últimos años, numerosas aperturas han marcado una gran diversidad de caminos posibles para el sonido de esa región y entre los paisajes de río y campo del chamamé y sus estilos se legitima una generación rica de variedades, dispuesta al riesgo de poner en juego la propia identidad en el diálogo de tiempos y estéticas. Hay una generación que a fuerza de talento reclama el propio espacio.

"Para mí la música de nuestra región atraviesa un presente maravilloso —enfatisa Coqui Ortiz—, en la convivencia de las formas más tradicionales con los nuevos aires. Hay varias vertientes, por un lado un chamamé más tradicional, con más o menos arreglos, y otros que son más experimentales. El género está muy vivo y en él conviven miradas de lo más variadas, que sin embargo se unifican ante la admiración que todos sentimos por artistas como Rudi y Nini Flores, un punto de unión entre estas tradiciones"



◀ Coqui Ortiz reivindica la tradición chaqueña de un cancionero que pone "la palabra en un lugar alto".

▶ Aledo Luis Meloni, el poeta centenario, comparte con Ortiz una amistad que pulveriza barreras generacionales.



fuera a la Escuela Municipal de Folklore Huellas Argentinas, que según él era un buen lugar para perfeccionarme. Allí me encontré con Jorge Bulacio, un cantor nacido en Monte Quemado, que además de darme algunas clases me llevó a pisar los primeros escenarios. Pero fue el Tacuara, que también era bailarín y productor, el primero que me devolvió a mi casa con cincuenta pesos en el bolsillo, después de actuar una noche en la peña Martín Fierro. Tal vez fue esa la primera vez que tuve la clara sensación del deber cumplido. Era una módica pero profunda plenitud que me hacía sentir en los umbrales de lo que podría ser la música vivida como un oficio".

La primera grabación de Ortiz es de 1991, con el grupo de Roberto Rodríguez. En esa época comenzaron sus actuaciones. Primero acompañando a numerosos artistas de la región y más tarde formando parte de los espectáculos **Latitudes y Ciertas canciones** –con el guitarrista uruguayo Ricardo Panissa–, y **El cantar aldeano**, entre otros, donde comenzaron a rodar sus composiciones. Ahí están canciones como **Chamamé que se eleva, Para Chaco y Corrientes** –escrita junto a Luis Salinas–, **El matecito de las siete** –tema que luego dará título al primer disco de Luna Monti y Juan Quintero–, **Cuestiones con el barrio y Cigarra**, además de **La fortuna de mi guitarra, Canoa, El músico y el acordeón, El trencito va**, compuestas en colaboración con el poeta Germán Correa. Canciones que serán parte de dos discos notables: **Coqui Ortiz en grupo** (2002) y **Parece pajarito** (2005).

### La palabra echa a volar

En esos discos, que Coqui comparte con músicos como Julio Ramírez, Carlos "Negro" Aguirre, Cacho Bernal y "Corcho" Benítez, están además **El aquerenciado** y **La niña**, obras que representan los albores de un encuentro determinante para Ortiz: con Aledo Luis Meloni, poeta manso y luminoso de la provincia, maestro en el arte de la copla, ese instante fugaz de

cuatro versos en el que sencillez y profundidad se conjugan en la misma belleza. "Yo venía desde siempre componiendo en soledad. Hacía letra y música de cada tema, con algunas excepciones en las que compartí con algún amigo alguna historia. De todas maneras esa búsqueda siempre me tenía leyendo y, buceando entre lo regional, me encontré con las palabras de don Aledo. Así fue como una tarde eché mano a un poema suyo y conseguí cantarlo hasta llegar a un punto que me dio gusto. La canción ya estaba, casi, y pensé que sería bueno ir a su casa para compartir esa alegría con él. Aledo no me conocía. Me presenté solo, una nocecita de invierno. Yo andaba en bicicleta, tenía el pelo largo y una gorra que me tapaba media frente. Le toqué timbre y cuando me atendió le dije: 'Don Aledo, vengo nada más que para conocerlo y compartir unas músicas y letras que yo también escribo'. Fue una situación un poco extraña, puede ser, pero me salió así. Hasta el día de hoy nos reímos de aquella nocecita. Alguna vez Aledo me confesó que creía que habían ido para asaltarlo", se ríe el cantautor.

"Desde entonces comencé a visitarlo con frecuencia, hasta que en 2006 lo invité a compartir unos conciertos con textos suyos que yo había musicalizado. El leía coplas y contaba algunas historias referidas a las canciones. Así fue que hicimos un primer recital que llamamos **La palabra echa a volar en el canto**. Con el tiempo surgieron invitaciones de algunos pueblos del interior del Chaco, como General Pinedo y otros pueblos cercanos a los que él llegó a mediados de la década de 1930 para trabajar como maestro rural. Más tarde fuimos también a Buenos Aires, para actuar en el Fondo Nacional de las Artes. De aquella especie de gira espontánea, surgió la idea de dejar testimonio de lo que hacíamos en el escenario en un disco". Ese disco, fruto de la colaboración entre el poeta centenario y el músico, lleva el mismo nombre del espectáculo. "Es el primer verso del poema **Canto**, de don Aledo", precisa. "Gran parte de la

producción de Aledo son coplas, cada una con su propia definición. Como para generar un espacio de canción, traté de reunir algunas según temáticas precisas", sigue contando. Así salieron **Infancia, Mi libertad, Por un sendero, Soldadito de plomo, Pueblo, Seis coplas de mocedad, Arbolito del querer** –que Liliana Herrero había grabado en su disco **Igual a mi corazón** (2008)–, **Canciones del amor ingenuo** y **Fuente**. "Abordé estas canciones desde un criterio más sencillo que el que habitualmente empleo para componer. Por lo general compongo con un desarrollo que en cierto modo incluye el arreglo, pero a las coplas de Aledo las encaré despojadas de todo eso. Para mí el concepto fue leer cantando y escuchar que la copla me fuera dictando la canción". En ese horizonte liviano y gustoso que resulta del encuentro entre palabra y música, se recuesta con la misma ligereza el piano de Carlos "Negro" Aguirre. "Cuando apareció el Negro quise volver al punto cero de cada canción. Me pareció que podía ser un lindo desafío dejar que él se meta en ese mundo con su bagaje e imagine desde su lugar".

Aledo cumple 103 años, Coqui tiene 43. La brecha de tiempo es amplia, pero lejos de separarlos, la diferencia generacional suma los caracteres que amplían un espacio que al final resulta atemporal. La sencillez y la profundidad son atributos de ambos y desde la primera audición se percibe algo de inquebrantable en la relación de este trabajo con el tiempo. "Lo de la diferencia de edad es un dato, nada más. Nunca fui a lo de Aledo pensando que llegaba a la casa de un viejo, que iba a visitar a un abuelo para charlar de bueyes perdidos. Todo lo contrario. Lo visito con el ánimo de conversar de los temas que nos incumben, como lo hago con otros amigos. Hay una forma de juventud en los espíritus inquietos y Aledo es un espíritu que no se detiene, que sigue experimentado la duda, el temor, la satisfacción y la alegría como un asombro permanente".



# Amigo de



Frente al micrófono de Radio Belgrano, en Buenos Aires.

**Figura clave del jazz hecho en la Argentina, Oscar Alemán tuvo un "lado B": se metió con la música brasileña, el bolero y otros géneros en alza en la década de 1940. En su doble condición de guitarrista y cantante, tiñó de swing y de humor todo lo que pasó por sus manos. Como la versión de "Bésame mucho", entre otras travesuras que quedaron en la historia. Y en los discos.**

Por Sergio Pujol

**A** pesar de las restricciones a la música internacional que intentó imponer el gobierno militar que acababa de dar un golpe en junio de 1943, tanto los oyentes de radio como la gente que asistía a los bailes buscaban cierta variedad en los repertorios, más allá de la incuestionable omnipresencia del tango en la vida social porteña. La sed cosmopolita de los argentinos no era algo fácil de restringir desde el Estado; más aun, se trataba, paradójicamente, de una de las marcas de identidad más definidas de la cultura popular argentina. En ese sentido, la de Oscar Alemán era la figura perfecta para satisfacer aquella demanda, a la vez que la encarnación más elocuente de esa marca identitaria.

En un nivel subjetivo, el fortalecimiento del repertorio brasileño significó para Oscar una posibilidad de unir simbólicamente al adulto consagrado con aquel niño desamparado que había sabido ser: en cada tema brasileño, Oscar le daba la mano a Oscarcinho, el niño de las calles de Santos. Él era quizá la única persona en toda Buenos Aires que podía tocar choro, samba y baión sin desmerecer frente a los propios brasileños, y en algunos casos, como más tarde en su versión de **Delicado**, superándolos. Esto explica el gran impacto que produjeron las grabaciones de

**Negra de cabello duro y Tico Tico no Fubá** en una Argentina que mantenía relaciones un tanto ambiguas con Brasil, su poderoso vecino, el favorito de los Estados Unidos.

En 1942, Brasil había sido escenario imaginario de **Salud amigos**, el film animado con el que Walt Disney se sumó a la campaña de "buena vecindad" impulsada por el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt. Allí, el Pato Donald conoce a José Carioca, mientras la banda sonora propala las contagiosas **Aquarela do Brasil** y **Tico Tico no Fubá**. Los argentinos empezaban a saber un poco más de Brasil a través de Hollywood: la cercanía cultural no siempre se mide en kilómetros. Si bien no podía decirse que el argentino fuera hasta entonces un público insensible a la música carioca, no existía una gran conexión entre los mercados musicales de ambos países. Oscar Alemán contribuyó como ningún otro músico de su tiempo al cambio de esa situación.

La batucada **Negra de cabello duro** había sido estrenada un año antes por el grupo vocal Anjos do Inferno en el carnaval de Río. En su grabación de 1943, Oscar debutó como cantante, si bien su voz entra en el segundo "coro", después de una vibrante presentación de la melodía en la guitarra. El primer solo, muy breve, lo ejecuta el violín de Manuel Gavínovich. Por momentos, la interpretación

# Lo ajeno

## Amigo de lo ajeno



se asemeja a las habituales del jazz —por ejemplo, cada pasada de la melodía incorpora elementos nuevos, en un proceso de mutación permanente—, pero nunca renuncia a su identidad genérica: esto es música de Brasil, sin muchas vueltas. La profusa percusión, dominada por el pandeiro y el tambor de la batería, y el diseño simétrico de las líneas de guitarra propias del choro resultan fidedignamente brasileños. Por si eso fuera poco, el perfecto portugués de Oscar, expresado de modo relajado y coloquial, transporta al oyente a las playas de Río.

La salida de **Tico Tico no Fubá** redobló la apuesta de ilusión carioca. Pocos temas en la historia de la músicaailable del mundo han gozado del predicamento de este choro de Zequinha de Abreu, compuesto en los años 20 y devenido con el tiempo en una de las canciones tópicas de todo Brasil. En manos de Oscar ya no se trató solamente de una canción despreocupada y danzarina; se convirtió en un mini concierto de guitarra popular. Al cabo de una breve entrada del piano de Robledo, que reitera la frase principal, la guitarra se interna en un diálogo consigo misma. Esta vez Oscar no cantó, tal vez porque buscaba ensimismarse en su instrumento, lograr con él una compenetración más honda. Prefirió entonces la guitarra a la voz, en la certeza de que, frente a ese disco imbatible, su público preferiría bailar al son

de su guitarra brasileña y jazzística. No se equivocaba: en tren de esparcimiento, hubo en aquella Argentina de la década del 40 pocos planes más satisfactorios que el de bailar al ritmo de la guitarra de Oscar Alemán. En el club, con el músico en vivo. O en casa, con el músico en el disco o en la radio.

Los ritmos brasileños inducían una sensación de felicidad tan efímera como anhelada. En tiempos de guerra, cuando las peores noticias siempre estaban por llegar, bailar con música de Brasil era un consuelo y también una pequeña gran apuesta a favor de América latina, ese refugio de la paz. Pero no todas las músicas continentales de aquellos días respondían tan explícitamente a la demanda del baile. Junto al convite corporal de factura brasileña levantaba vuelo la forma musical y poética más apropiada para el cortejo amoroso: el bolero.

En 1943, **Bésame mucho** era noticia de último momento. Su joven creadora, Consuelo Velázquez, tenía tan solo 23 años, y se

había animado a explicitar el deseo sexual a partir del beso como metonimia de toda la expresión amorosa. Con los años, la canción acumularía las más diversas versiones —incluso en inglés por los Beatles—, pero cuando cayó en manos de Oscar solo circulaban unas pocas, entre ellas la de quien la había

estrenado, el mexicano Emilio Tuero. Por supuesto, a Oscar no le interesaba convertirse en un intérprete romántico. Tomó **Bésame mucho** de prestado, así como un jazzman norteamericano podía apropiarse de alguna canción de Broadway para jugar con ella. Sin embargo, la intención de Oscar no era la de convertir el tema en un mero pretexto, tal vez porque el original estaba demasiado próximo en el tiempo como para disolverlo en puro jazz. El resultado de aquel ejercicio de revisión humorística fue extraordinario. Desde ese momento, al menos para el público argentino, costaría volver a escuchar la creación de Velázquez con la circunspección que el género reclamaba.

La presentación de la melodía a cargo de la guitarra, con veloces fraseos sobre un ritmo de dos tiempos muy acentuado, parecía anunciar la entrada a escena de un cantante humorístico. Así se adelantaba ese tono sarcástico que finalmente impondría Oscar con su canto sobreactuado. Sus besos tirados al aire inundan la grabación. Del mismo modo



*Oliver N. Jordan*

## Amigo de lo ajeno



► Fútbol playero en Río de Janeiro: Alemán en atajada espectacular.

que los novios dibujados por Divito en **Rico Tipo** quedaban recubiertos de rouge —huellas del amorío de sofá que imperaba en las formas socialmente aceptadas del noviazgo—, la nueva versión de **Bésame mucho** sonaba exagerada, pantagruélica. Pero si aún la percibimos de esa manera, quizá sea porque el quinteto la tocó virtuosamente, sin abreviar su talento en pos del humor: el contraste entre la intención paródica y la complejidad de la resolución musical resulta fundamental para entender por qué el disco llamó tanto la atención.

Esto no era una orquesta típica cantando burlonamente **Mi vaca lechera**, ni un cantor de orquesta barruntando **Chorra**, de Discépolo. Tampoco se trataba de un sketch radiofónico de Pepe Iglesias, El Zorro. **Bésame mucho** por Oscar Alemán era una ejecución excelsa, pero a la vez distante: un verdadero sabotaje a la educación sentimental del bolero. Al incurrir en la desmesura, Oscar se transformaba por un momento en una suerte de Nini Marshall de la música popular, mofándose de los estereotipos sociales y artísticos. En una parte falseaba su voz para travestirla, como si estuviera en medio de una escena de teatro de revistas. Las réplicas del coro eran premeditadamente mecánicas y desentonadas, lo que agrandaba el efecto de gran broma musical: "Vez, vez, última vez"; "¡mucho mucho...!", etc. El tema

cerraba con un "¡No va más!" gritado por todo el grupo. Carmen Vallejo, que como pareja de Oscar fue testigo del increíble éxito, explicó la procedencia de aquel broche: "Estaba actuando en la confitería del Casino de Punta del Este y parece ser que cada vez que con el quinteto concluían un tema, se escuchaban las voces de los croupiers de fondo, cantando el clásico no va más".

En la París de mediados de los años 30 Oscar había grabado con la cantante Lina D'Acosta una versión burlona de **La cucaracha**: "La cucaracha, la cucaracha/ ya no puede caminar/ porque no tiene, porque no tiene/ marihuana que fumar...". En otra ocasión, de paso por la Orchestre Musette Victor, no había escatimado giros irónicos en un tema tan romántico como **Noche de ronda**, de Agustín Lara. Asimismo, como guitarrista de jazz era un experto en citas musicales; su fantástica memoria le permitía atesorar canciones completas de las más diversas procedencias, para luego intercalar en sus ejecuciones frases o motivos de ese repertorio, siempre que la tonalidad y la forma de la improvisación se lo permitieran. Todo esto fue definiendo un cierto sentido del humor musical, que en el caso de **Bésame mucho** se aplicó sobre un género en boca de todos. En efecto, el bolero parecía estar compitiendo muy parejamente con el tango en las preferencias de los auditorios la-

tinoamericanos. Y no solamente en la Argentina. De aquella época es **O vestido o bolero**, del ascendente Dorival Caymmi, otra de las canciones de moda interpretadas por Oscar. Naturalmente, razones idiomáticas hacían de Buenos Aires y México las principales plazas de la canción romántica en castellano. Llegaban por entonces a Buenos Aires, para actuar en radio y teatro, algunos de los principales boleristas como Juan Arvisu, Pedro Vargas y el genial Bola de Nieve.

Pero jamás imaginó que la travesura de **Bésame mucho** se convertiría no solo en su registro más célebre —quizás el único con el que hoy lo identifican los públicos menos interiorizados en su arte—, sino también en una de las grabaciones más exitosas de toda la historia de la música en la Argentina, a la altura de **El rancho e' la Cambicha**, de Antonio Tormo, o **El día que me quieras**, de Carlos Gardel. Se habló más tarde de un millón de copias vendidas en pocos años. Dato incierto, como todos los guarismos de las industrias culturales de antaño, pero basta con reconocer su propagación más allá de aquellos días para imaginar la importancia que el disco tuvo en la vida de Oscar y en sus oyentes.

Estaba claro que si en los años 40 alguien quería saber qué música se hacía en el mundo, por dónde pasaba el gusto en materia de canción internacional, había que averiguar



en qué andaba Oscar Alemán. Ahí estaban las versiones de **Bésame mucho** y **Negra de cabello duro**, y también las de **Swinging on a Star**, **Sentimental Journey**, **Bugle Call Rag**, **Caminos cruzados**, **Me has enamorado** y **Campamento indio**. Pero la gran noticia del momento era el boogie woogie. Con su ritmo imponiéndose en todas partes, la devastación bélica llegaba a su fin.

En agosto de 1945 —el mes de las bombas de Hiroshima y Nagasaki— un seleccionado de orquestas argentinas de jazz se congregó en el Teatro Casino para tributar un homenaje a la victoria de los Aliados. Oscar y su quinteto fueron de la partida. La reunión concluyó con todos cantando **Dios salve América**, y acto seguido la gente se retiró a sus hogares tarareando un boogie woogie. El nuevo ritmo provenía de un estilo pianístico negro de los años 30, y en las postrimerías de la guerra se había transformado en un alocado baile juvenil. Con la atención siempre alerta, Oscar captó enseguida por dónde iba el gusto de los milongueros jóvenes que solían mechar su pasión tanguera con algún ritmo americano. "Ha nacido un nuevo pibe boogie-woogie: Oscar Alemán", bromeaba la revista *Antena*, tal vez sin saber bien que la especie en cuestión, en la medida que derivaba directamente del blues, no era en absoluto ajena a las destrezas de aquel "pibe".

Obviamente, aquellas incorporaciones no interrumpieron la veta brasileña. En septiembre de 1945, Oscar grabó **Melancolía**, el samba de Vicente Catton. Pronto convertido en otro *tour de force* argentino en el mundo cultural brasileño, el tema estaba ejecutado con ligados perfectos, en un estilo delicadísimo. Todos los recursos daban la impresión de estar al servicio de aquello que el título de la canción sugería. A juzgar por la autoridad con la que Oscar encaró el tema, **Melancolía** parecía ser una canción compuesta especialmente para él. En su simple melodía en dos partes, la guitarra de Oscar contrabalaceaba el lirismo con la energía rítmica, la calidad melódica con la motricidad de raíz afro.

\* Sobre su libro *Oscar Alemán. La guitarra embrujada* (Editorial Planeta, 2015).



## Historias clandestinas

La nueva novela de Chico Buarque vuelve a fascinar desde su indescifrable economía. El escritor Luis Chitarroni se hundió en la lectura de "El hermano alemán" y disecciona un texto pleno de enigmas y laberintos que lo retrotrae al instante en que escuchó, por primera vez, una canción de Buarque.

Por Luis Chitarroni

La primera canción de Chico Buarque de Holanda que escuché no la cantaba él sino Elis Regina, que en esos tiempos de confianza excesiva con las voces amadas era "Elis", como si hubiéramos estado con ella el fin de semana anterior. Y la escuché, en efecto, después de haberla oído muchas veces, porque alguien, desleal y constante, me tradujo la letra sin esperar castigo o recompensa. Mal no recuerdo: yo interpreté sin dignidad ni gracia la actitud y la calificué, unilateral: ecuanimidad. Tal vez tuviera un contorno más generoso.

En ese primer encuadre biográfico tuve una impresión que a menudo los argentinos sospechamos de otra lengua, y la mayoría de las personas de cualquier nacionalidad de los idiomas ajenos —oídos sin traducción en canciones o baladas también—, y es que el otro idioma, la otra lengua parece "más expresiva, más dulce, más sensible" (o cualquiera de los superlativos favorables que estén dado vueltas por ahí) que la nuestra, remedo ortopédico de la falacia patética. En tal caso, mi lentitud requería tratamiento clínico indudablemente, puesto que había necesitado la traducción, y estar enamorado del original ("te adorando"), y acaso además de la traductora, para llegar a una conclusión tan conspicua, general y ordinaria.

Lo cierto es que, como la mayoría de los plácidos clisés de sumisión, este no es cierto, pero nos permite elegir lenguas de nuestra preferencia, de acuerdo con un sistema digno de caprichos tales como decir —en consonancia con Pepé le Pew, el zorrino enamorado— que "el francés es el idioma del amor".

La canción de Chico, a su vez, era *Atrais da porta*, y tardé mucho más en saber que Chico, que había

empezado a componerla, tardó mucho en terminarla, para desesperación de su dulce emisora/intérprete inicial, Elis, quien, presumo, haría girar las piedras de hielo de su whisky en consonancia con cualquier dulce espera. De la noticia efectiva me enteré por el inolvidable libro (nunca traducido al castellano, me imagino) *Noites tropicais*, de Nelson Motta, productor de tantas excelencias; la presunción, en cambio, es solo mía.

Chico Buarque cantante es otra cuestión. Y es necesario resolverla cuanto antes porque después habrá que ocuparse de algo más, peyoratorio y previsible. Un crítico dijo que nuestro sentido de lo viejo es siempre moderno, no me acuerdo quién. Debería: los críticos no son tan buenos ni frecuentes como para que uno ande por ahí olvidándolos ni confundidos.

Aunque por asignación biográfica (alegrarla la vuelve un poco traperera), escuché a Chico mucho después que a Elis y que a Caetano, su voz y su estilo me parecen anteriores, más viejos. Nuestro sentido de lo viejo es siempre moderno. Creo que el apogeo de Chico en la patria se produjo a partir de *O que será*, que acompañaba el apogeo bigamo de Sonia Braga como protagonista del éxito de una novela no muy buena de Jorge Amado (la adaptación cinematográfica en la que actuaba era, desde luego, peor) en los años de la dictadura militar argentina. La voz de Chico, calculadamente viril, puede compararse, en esos años de extrema volubilidad y falsete, a la de un crooner que no logró prevalecer: Bryan Ferry. Ciertamente: Bowie respondía también en la misma exigencia, en registro grave, aunque el aspecto lo negara. Bowie y sus transformaciones (¿metamorfosis?) añadían a menudo el ingrediente descalificador adyacente: la dosis desdeñosa de parodia. El misterio órfico inicial, Scott Walter, por esos años gustaba, como la divinidad, de ocultarse.





Si la realidad imitara al arte, no podrá ser tan afanosa. Hojeo una de esas revistas que, cambiando de sujetos, conservan no obstante los mismos predicados; me entero en ella de algo que podría atribuirse a Chico: un compositor de canciones ha escrito una brillante (es el reseñista, no el titular el que adjetiva, sospecho) novela. Poco después, por alguien en quien creo, me entero de que la noticia empobrecida por mi falta de imaginación es cierta. **El hermano alemán** lo corrobora con voluntad fehaciente.

El nuevo libro de Chico Buarque es una narración escrita con todas las virtudes y veleidades de alguien que no puede serle infiel a uno de los oficios al que —aunque solo sea transitoriamente— se dedica. En ese sentido, no desentona con los libros anteriores de Chico (**Estorbo**, **Leche derramada**). Hay una práctica que, si no estuviera trémulamente subyugada por inflexiones de inocente genio puro, parecería meramente profesional. Todo lo definible pertenece a menudo, como lo demostrable, a los tableados reinos de un género que no es el que nos concierne. La novela en su multiplicadora expansión simpática, en su singularidad a la vez poderosa y asténica, es esta misión inexorable cumplida en plena oscuridad. El elemento brasileño admite en Chico una esencia un poco indescifrable, por mixta, misteriosa y, diríamos acá —para respetar la eme de la aliteración enunciativa— mistonga. Lo mistongo proviene de la economía súbitamente indescifrable que Chico adopta para actuar como productor, siquiera provisorio, de la obra maestra que empezará a acompañarnos.

“Ala de insecto, billete de dos mil reis, tarjeta de visita, recorte de periódico, papelito con garabatos...”, así comienza el libro de

Chico Buarque. Auden dice que difícilmente pueda ser buen lector quien se resiste al encanto de las enumeraciones, en cualquier lugar del libro donde estén. Y uno recuerda el catálogo de naves de **La Odisea**, la biblioteca de Alonso Quijano, los regalos que avanzan sobre Lolita huérfana.

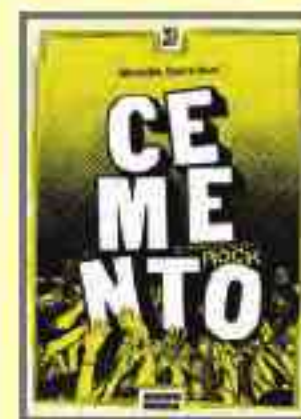
A partir de ese presente fechado en 1937, es una gloria salir de excursión con Chico por esta novela de novelista, que se arroba y crece a golpes de literatura, que desde el comienzo prodiga en los márgenes la riqueza de un empacho y un contagio literario únicos, que de las pequeñas distancias puede sacar ventaja, y acompasar así humor, historia y tragedia. Del pequeño paisaje —del *bocage* como paisaje ínfimo, íntimo— a la corpulencia continental del Brasil, de **La rama dorada** en las estanterías a Borges recuperado de su laberinto en el almanaque de cocina (el Borges que, de acuerdo con Caetano, leyó a Eça de Queiroz pero no a Machado de Assis), Chico puede sacar ventaja; pero también sabe que no es de buen novelista aprovecharse del conocimiento para desalentar al lector. En **El hermano alemán**, aparte de toda esa literatura reunida casi sin asombro y a menudo sin alarde, la transparencia de una historia permite afianzar la clandestinidad de otra. La subterránea y fecunda clandestinidad de otras. Ha sido siempre tan típico de Chico compositor que la apostura disimulara la firmeza, la cadencia inaudita o incógnita el previsto *ritornello*, que esta novela, con todo lo que tiene de específico, se arrincone en la memoria como una obra maestra discreta, de cámara, de las que nos gusta atesorar sin hacer ruido. Porque el corazón de la aventura que a nadie delata ni desazona nos transmite el rumor vital con una perseverancia feliz que nunca es ensordecedora.

## Novedades

### Cemento. El semillero del rock

Nicolás Igarzábal

Gourmet Musical



Frases del tipo “los escucho desde que tocaban en Cemento” dan cuenta, además del fatal paso del tiempo, de la trascendencia de ese galpón indescrutable del barrio de Monserrat que durante un cuarto de siglo cobijó a buena parte del under, que en algunos casos devino mainstream y en otros, culto. De la mano de uno de los más grandes promotores culturales del país, el lugar fue a la vez escenario, testigo y protagonista de buena parte de las novedades artísticas prolijadas a partir de la primavera democrática.

El mismo año en que Omar Chabán levantaba el telón de su creación mítica nacia Nicolás Igarzábal, periodista especializado en rock, que repasa con detalle y multiplicidad de voces —que incluye la del propio Chabán, poco antes de su muerte— esas dos décadas y media de gloria musical alternativa, choripanes y genuino descontrol. Decenas de personajes clave de esos años testimonian en **Cemento. El semillero del rock** lo que ocurría arriba y debajo de las tarimas donde mostraban su arte los Redondos, Sumo, todo el punk, la Bersuit, Los Piojos, Calamaro, La Renga, Catupecu y un etcétera infinito. Un detallado índice onomástico y gran cantidad de memorabilia gráfica completan la edición. El repaso, minucioso hasta la obsesión, transcurre en tres partes que abarcan los periodos 1985-1989 (**Libertinaje bizarro**), 1990-1999 (**Trash & Crash**) y 2000-2010 (**Humo y escombros**). Es que, como cuenta en detalle el autor, la vida de Cemento terminó la misma noche que la muerte absurda copó otro de los inventos de Chabán: República de Cromañón. **O. Finkelstein**

### Las poéticas del tango-canción

Oscar Conde

Ediciones de la UliLa y Bibliós



Durante años, la bibliografía en el tango se centró casi exclusivamente en sus periodos históricos, en sus diferentes corrientes, y en la vida y obra de sus protagonistas. Incluso se podría hablar de un profuso subgénero que es el registro biográfico de Carlos Gardel. Últimamente este enfoque cambió o, en todo caso, alcanzó nuevos territorios que interpelan al tango como una cultura en relación a otras disciplinas, como la sociología, la psicología y hasta la filosofía. En esta apertura temática se ubica **Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades**.

Compilado por Oscar Conde y con una serie de textos de Eduardo Romano, Gustavo Varela, Julio Schwartzman, María Susana Azzi, Andrea Matallana y Javier Barreiro, entre otros investigadores, el libro plasma el coloquio organizado por la Universidad Nacional de Lanús en 2012. El plural en el título remarca el vasto corpus que se escudriña bajo el denominador común de las letras. Las preguntas de las que parten los textos son inquietantes. ¿Por qué la narrativa del tango se ocupó mucho más de París que de Nueva York, siendo éste último un lugar clave de difusión? ¿Cómo se explica que la lírica del tango haya vivido su década de oro durante el peronismo, cuyos imaginarios contrastaron notablemente? ¿Cómo se constituyó en un género autorreferencial y con numerosas citas intertextuales? Entre el rigor académico y el análisis, pero sin perder el pulso de la divulgación, la originalidad de los ensayos es proporcional a la transversalidad de las hipótesis que plantean. **A. Casak**



# Todo canon es político

La ausencia de América latina en los repertorios de tradición académica de proyección global es casi completa. Ni en el renglón del exotismo hay espacio para los compositores de la región. La falta de estrategias públicas explica esta ausencia mejor que las razones de mercado.

Por Diego Fischerman





**N**o era la primera vez que se hablaba de canon. Ni tampoco la primera en que la enunciación de una jerarquía daba lugar, inevitablemente, a su discusión. Harold Bloom, con el **Canon occidental** y su lista de autores imprescindibles en la literatura (“blancos” y “masculinos” fue la primera crítica) ponía en escena lo que cualquier seguidor de “los cuarenta principales”, “los diez Cds para la isla desierta” o “las mejores canciones del siglo” ya sabía. Que toda lista excluye, por necesidad, más que lo que incluye.

Todo canon del arte, eventualmente, es político, en un sentido amplio. El cuadro de honor refleja, además de los méritos de los incluidos, los gustos de la época en que fue pensado, los del grupo o persona particular que lo realizó, ideas más generales acerca de lo que el arte debe ser y, sobre todo, relaciones de poder. En la música, cuyas maneras de circulación se circunscribieron, hasta el siglo XIX, mucho más a lo local que las literarias –y es que los libros, todavía, viajaban más fácilmente que los músicos y las orquestas– lo que se escuchaba en Roma o Nápoles tenía muy poco que ver con lo que consumían los círculos intelectuales de Viena. Y Londres o París generaban, también, sus códigos propios. La aparición de América como mercado posible –la exportación de instrumentos y partituras destinados a los salones de las nuevas burguesías pero, también, la fundación de orquestas, sociedades de conciertos

y de ópera, con sus compañías y orquestas propias– posibilitó por primera vez un espejo que, aunque lejos de ser neutro, reflejaba un poco de cada uno de esos mundos estéticos y, a su vez, los reflejos que ellos propiciaban en los creadores locales. Hubo ciudades –y teatros– más italianos que alemanes, o más franceses que italianos pero lo cierto es que, más o menos por la misma época en que comienza a hablarse de “música clásica” en relación con la música abstracta de tradición académica pero también con la ópera, el entretenimiento burgués por excelencia, se dibuja un cierto mapa que, con muy pocas variantes, sigue vigente en la actualidad.

Alemania, que cobijó en sus fronteras estéticas al Imperio austrohúngaro, fue quien primero se preocupó por fundar una historia para aquello que se consumía como

**Nadie sabe, a ciencia cierta, si la música de Constantino Gaito o de Juan José Castro –o más cerca, de Antonio Tauriello o Gerardo Gandini o Francisco Kröpfl o Guillermo Grätzer, por no entrar en las generaciones posteriores– merece ser escuchada. Ni siquiera puede ser combatida.**

arte musical. De hecho la propia idea de ese arte, con su concepción del sonido puro y de las formas por encima de la teatralidad, la palabra y las relaciones contextuales más evidentes, fue, también, una invención alemana. Biografías –la primera, sobre Johann Sebastian Bach, dios creador de la religión del “absoluto musical”, escrita en 1802–, conciertos como el que, dirigido por Felix Mendelssohn, exhumó, en 1829 (102 años después de su estreno) la **Pasión según**

**San Mateo** de Bach e historias de la música mostraron –y consolidaron con eficacia– dos pasiones germánicas: la genealogía y la supremacía. Se establecía un sistema cuyo centro era Ludwig Van Beethoven, con su articulación de la idea de valor ligada a la de complejidad formal, por un lado, y, por el otro, la de drama humano jugado más allá de las palabras, en el único lenguaje que podía internarse en ese territorio misterioso y secreto, la música. Había un antes: Johann Sebastian Bach. Y un después, aun en discusión: ¿Wagner? ¿O la tercera B alemana en disputa?

Créase o no la discusión acerca de quién ocuparía el tercer punto de esa recta signada por el progreso, evolutiva –y evolucionista–, en tanto definiría ni más ni menos que el rumbo correcto, apasionó a los historiógrafos de entonces: ¿El

camino conducía a Johannes Brahms –el clasicista, el historiador, dentro del romanticismo– o a Anton Bruckner –el romántico, el heredero de Wagner en el clásico territorio de la sinfonía–? Cuando, ya en el siglo

XX, Arnold Schönberg escribió un artículo titulado “Brahms el progresivo” y afirmó que con el dodecafonismo aseguraba “otros cien años de supremacía musical alemana” pretendió clausurar la polémica. Quedaba, en todo caso, para Italia el universo de la ópera, siempre un poco dudosa como arte –salvo que estuviera en manos de alemanes–, para Francia el del color –ya se sabe, eran buenos pintores y por eso se encasilló a Claude Debussy, posiblemente el compositor más

moderno y rupturista de los comienzos del siglo XX, como "impresionista"– y al resto el del exotismo. Como sucedería más tarde con la industria estadounidense del cine y sus premios Oscar, estaba el mundo (ellos) y lo extranjero (los otros). Y allí cabrían desde Mussorgsky hasta Manuel De Falla. El tiempo de América aun no había llegado. Y, tal vez, no llegaría nunca.

No existe canon, podría decirse, sin políticas activas. Si la música de compositores británicos como Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Frederick Delius o Gerald Finzi se escucha es gracias a las orquestas y los sellos discográficos británicos. Si las composiciones para orquesta de Heitor Villa-Lobos tiene un lugar en el mundo es porque la Sinfónica de San Pablo las ha grabado, gracias a un convenio entre la casa local Biscoito Fino, que publica los discos en Brasil, y la sueca BIS, que los distribuye en el resto del mundo (incidentalmente a la Argentina no llegan ni unos ni otros). Con respecto a los compositores actuales, depende, sobre todo, de sus lazos con instituciones prestigiosas, en el campo del arte o de la enseñanza, en los Estados Unidos o en Europa.

En épocas en que contaban, sobre todo, los contactos diplomáticos, el argentino Alberto Ginastera se forjó una carrera casi internacional. Hoy tiene más que ver con su presencia como compositor, además de su talento y la fuerza de su música, la necesidad de un sello nacido por fuera de la égida de las *majors* por forjarse un repertorio. Y es que Naxos, que en los ochenta revo-

lucionó el mercado con sus discos de bajo precio (gracias a que no firmaba contratos de exclusividad, a que recurría a intérpretes de las fronteras y más allá –Ljubljana, Eslovenia o Belfast pero, curiosamente, no Buenos Aires, porque sus orquestas son, a

mendocino–, que registró su obra para órgano y para piano.

Nadie sabe, a ciencia cierta, si la música de Constantino Gaito o de Juan José Castro –o más cerca, de Antonio Tauriello o Gerardo Gandini o Francisco Kröpfl o Guillermo

Grätzer, por no entrar en las generaciones posteriores– merece ser escuchada. Ni siquiera puede ser combatida. Es difícil pelearse con padres ausentes. O, peor, desaparecidos. La Argentina es uno de los países

que peor ha cuidado su patrimonio musical de tradición académica, entre aquellos que cuentan con una tradición rica en ese campo. Ausencia de ediciones discográficas privadas y un Estado que jamás acudió a cubrir esa falta. Orquestas sin proyecto, político y estético, destinado a difundir el patrimonio universal, desde ya, pero también a construir un canon propio. América llegó tarde al canon. La América latina lo hizo, además, sin industria y casi sin objetivos. El México de Cárdenas, el Brasil de Getúlio Vargas y la Argentina de Perón, que fundó orquestas y radios para que transmitieran sus conciertos, hicieron lo poco que se hizo en la materia.

Salvo contadas excepciones –Villa Lobos, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Mozart Camargo Guarnieri, Ginastera– la música de tradición académica de América Latina no forma parte del canon, ni siquiera en el apartado de lo exótico. Cabe la queja y la crítica al egoísmo de los poderosos. Sería mejor la asunción de que se trata de un desafío. El canon es político y su hipotética reformulación dependerá, sobre todo, de políticas.

**América llegó tarde al canon. La América Latina lo hizo, además, sin industria y casi sin objetivos. El México de Cárdenas, el Brasil de Getúlio Vargas y la Argentina de Perón, que fundó orquestas y radios para que transmitieran sus conciertos, hicieron lo poco que se hizo en la materia.**

la vista de los europeos, caras e indisciplinadas– y a que omitió los costosos folletos llenos de fotos), encontró su especificidad en la totalidad. O en su ilusión. Allí no está todo. Pero parece. Por ejemplo, es el único sello que tiene varios títulos reuniendo lo más importante de la música sinfónica y de cámara de Ginastera. Los intérpretes, claro está, no son argentinos salvo en el caso de la pianista mendocina Dora de Marinis, que grabó los conciertos junto a la Sinfónica de la Radio Eslovaca, y de Fernando Viani –otro





La última // Oye cómo va

# Puente latino

**C**uando en 1963 Tito Puente grabó *Oye cómo va*, Carlos Santana era un joven inmigrante mexicano que llevaba dos años tratando de insertarse en una ciudad que en ese momento (al igual que hoy) era también un país y un mundo: San Francisco. Quién sabe qué habrá pasado por la cabeza de ese adolescente cuando oyó por primera vez el tema que Puente - ya consagradísimo - compuso inspirado en el son *Chanchullo*, una creación de juventud del legendario contrabajista cubano Israel "Cachao" López, el verdadero rey del mambo. ¿El embrujo habrá venido por el *tumbao* del bajo, herencia directa del que marcara Cachao? ¿O la culpable era esa flauta silbadora que de pronto trenzaba cortes con los *brasses* de la orquesta y los timbales de Tito para desembocar en una frase concisa y caliente? "Oye cómo va / mi ritmo / bueno pa' gozar / mulata". La cadenciosa y breve invitación al baile que finalmente era la letra entera del tema (no tenía ni diez palabras y más no necesitaba) suena hoy igual de irresistible que cuando fue grabada, hace cincuenta y dos años. También lo fue en aquel entonces para ese flaquito con los ojos aún achinados por el sol de Tijuana cuyos dedos entrenaban un sonido de guitarra que pocos años después sería su marca registrada y guía férrea de Santana, su grupo, con el que fusionaba rock con ritmos latinos y afrocubanos y que pondría bien arriba un subgénero de relevancia en los '70. Será por eso que la aparición de *Oye cómo va* en *Abraxas* (1970), segundo disco del combo, fue menos un tributo a esos grandes que la celebración de haber logrado un estilo propio. Al fin y al cabo Santana filtró un cha cha chá de pura cepa con elementos reconocibles (una guitarra eléctrica que pasa del sonido límpido a la distorsión rockera, un órgano Hammond que linkea directo con el blues). Así, cerró el círculo a bordo de la visión particular de una música que necesitaba sólo un empujoncito más para convertirse en inmortal.

**Marcelo Pavazza**

SE VENDE EST

INF. 708490 - 749627  
+CEL. 936343940





TE LOTE



# MARIMBA

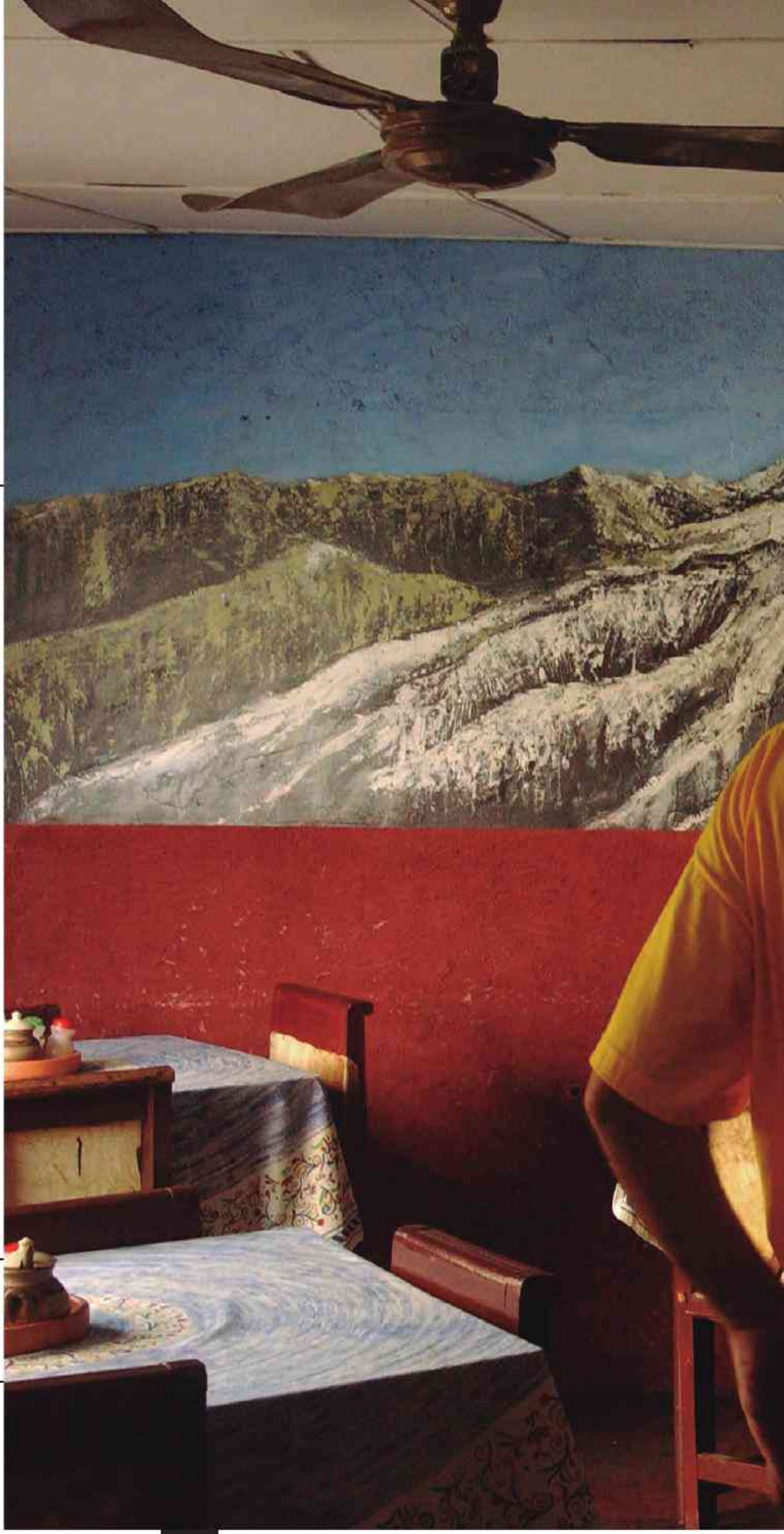
## AUTORIDADES NACIONALES

**Presidenta de la Nación**  
**Cristina Fernández de Kirchner**

**Ministra de Cultura**  
**Teresa Parodi**

**Jefa de Gabinete**  
**Verónica Fiorito**

**Secretario de Gestión Cultural**  
**Jorge Eduardo Espiñeira**







# MARIMBA