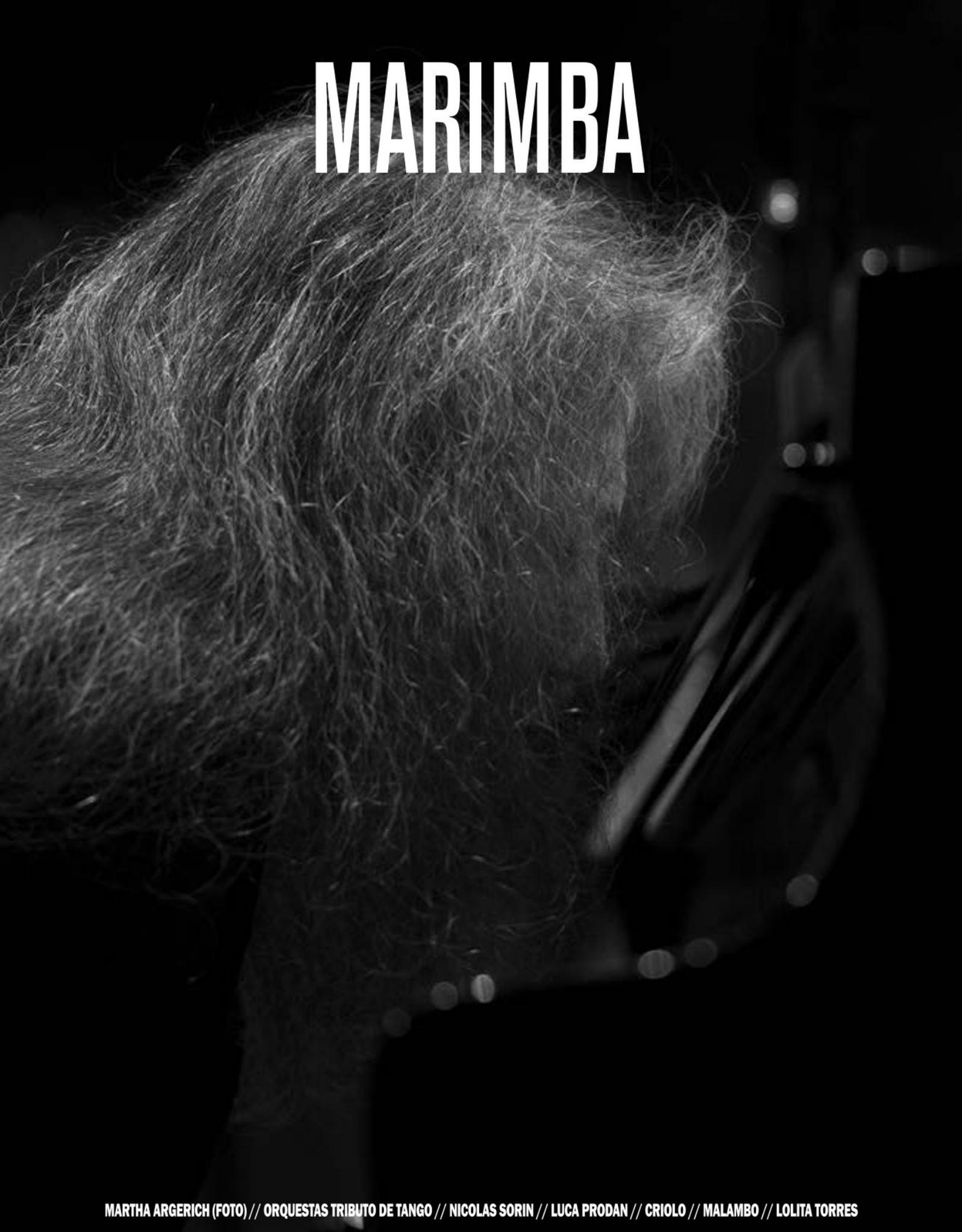


MARIMBA









MARIMBA

En los años cincuenta Martha Argerich fue empujada al mundo por Juan Domingo Perón para convertirse en una artista de temperamento extraño y genial, que durante décadas mantuvo una tensa relación con su país. Luca Prodan fue un romano educado en Inglaterra que, escapando de la heroína, aterrizó como un plato volador en las sierras de Córdoba en los años ochenta para cambiar drásticamente el rock argentino.

Esos caminos, parábolas superpuestas de dos artistas tan abismalmente disímiles como Argerich y Prodan, se cruzan en este número de **Marimba**. Y marcan, al pasar, algunas claves y paradojas que atraviesan la cultura y, más específicamente, la música argentina: la visión global, el cosmopolitismo, el juego de las legitimaciones, la modernidad y la tradición son cuestiones que sobrevuelan la revista como certezas y también como preguntas. ¿Cuál es el anclaje de Nicolás Sorin, un compositor todo terreno que fue a Berklee y volvió a Villa Ortúzar para desarrollar una música urbana sin género? ¿De qué curiosa vigencia nos están hablando los jóvenes que se espejan en orquestas de tango legendarias, como las de D'Arienzo y Caló, para reproducirlas obsesivamente nota por nota, arreglo por arreglo, como homenaje y postura estética? ¿De qué sustancia está hecha la insólita y fervorosa actualidad del malambo en la ciudad de Laborde? ¿Dónde ubicamos el legado de una artista total como Lolita Torres? ¿Por qué La Plata sigue siendo una formidable y sofisticada usina de rock and roll?

Certezas y preguntas, también análisis, gestualidades y evocaciones. Gustavo Varela reflexiona sobre cinco caprichosos hitos tangueros —una cartografía sensible de la Argentina del siglo XX— y Luis Chitarroni mete púa en el arte de escuchar vinilos, aquel ritual setentista que parece estar de vuelta.

Como siempre escuchamos la América Latina profunda y nos dejamos envolver por dos artistas menos antagonicos de lo que aparentan, como el medular folklorista venezolano Hugo Blanco y el iracundo raper brasileño Criolo, el paulista que hizo que Chico Buarque se interesara por el hip hop.

El 2015 nos deja grandes discos, reencuentros significativos, músicas nuevas... Pensarlos desde una perspectiva propia y capturarlos en la postal de la crónica, en la cavilación o el diálogo, a través de las páginas de **Marimba**, es una de esas causas signadas por el azar feliz que cruza a artistas, cronistas y voluntades, y que a veces se parece tanto a la utopía.

STAFF / Año 2, nro.4 / Argentina, diciembre 2015

Dirección periodística MARIANO del MAZO
GUILLERMO PINTOS

Edición y coordinación IRENE AMUCHASTEGUI

Edición y textos ANDRES CASAK
OSCAR FINKELSTEIN

Edición fotográfica ALEJANDRO LIPSYCZ

Diseño CARLOS SALATINO

Escriben LUIS CHITARRONI
LAURA FALCOFF
DIEGO FISCHERMAN
SANTIAGO GIORDANO
MICAELA ORTELLI
MARCELO PAVAZZA
SERGIO PUJOL
YUMBER VERA ROJAS
JUAN TRASMONTE
GUSTAVO VARELA



10



22



30



45



49



58



66



70

MARIMBA

10. Esa Mujer. La travesía circular de Martha Argerich: retrato de una artista entre dos mundos. Dudas, certezas y el misterio de una interpretación, cada vez, única. Por Diego Fischerman

22. Los pies en la tierra. Lejos de los clisés y de los prejuicios que lo dan por extinguido, el malambo tiene larga vida en bailarines de todo el país y una cita anual en Laborde. Por Laura Falcoff

30. Dossier La Plata / Universidad del rock. La ciudad que vio nacer a bandas míticas, sigue a la vanguardia. Mapa del nuevo rock platense. Por Micaela Ortelli

40. Secreto a voces. Retrato de Hugo Blanco, creador de *Moliendo café*, reinventor del arpa y anónimo inspirador de las tribunas. Por Yumber Vera Rojas.

45. Instrucciones para escuchar un disco. Con la moda del vinilo, recrudece la nostalgia... del vinilo. Una evocación del ritual de la púa. Por Luis Chiffarri

49. Me suena. En el circuito milonguero proliferan las orquestas-tributo a grandes típicas de la edad de oro del tango. Por Andrés Casak

58. Los juegos del hambre. El brasileño Criolo forjó su identidad musical en el hip hop paulista que les canta a los excluidos. Por Juan Trasmonte

66. De Berklee a Villa Ortúzar. Nico Sorin, líder de Octafonic, se sacudió la academia para zambullirse en un "licuado" de géneros. Por Oscar Finkelstein

70. Viaje a las estrellas. El histórico fenómeno de Lolita Torres en la Unión Soviética tuvo en la Guerra Fría un capítulo especial. Por Irene Amuchástegui

76. Apuntes para una cartografía del tango. Un puñado de nombres clave para cubrir un siglo de música en un itinerario errático. Por Gustavo Varela

79. La metamorfosis. La doble vida del vals *Que nadie sepa mi sufrir*, que cantó Alberto Castillo y reinventó Édith Piaf. Por Marcelo Pavazza

Melismas. 21/57/74 // Discos. 28 // Libros. 62

Foto de tapa
Martha Argerich en las miradas de Carlos Furman y Rodrigo Ruiz Ciancia.
Los fotógrafos la siguieron durante su visita de julio al Centro Cultural Néstor Kirchner. La imagen de tapa, y las de las páginas de apertura y cierre de esta edición, son parte de esa producción, que captó la luminosa energía de la artista durante los ensayos y en escena.

Nota de tapa // Martha Argerich

Esa mujer

Intérprete sublime, figura distante, la pianista reina en el doble misterio de la música, con su prodigio de fuerza y liviandad, y la celosa reserva de una vida afectiva que alguna vez calificó como “un desierto”. De la entrevista con Perón al desembarco en el Centro Kirchner, se traza la trayectoria singular que la trae siempre de regreso a la Argentina, a la geografía de una relación tempestuosa.

Por Diego Fischerman

Una mujer, vestida con un amplio vestido indio, camina por la ciudad de Salta. En el atardecer, la torre colonial de la Iglesia de San Francisco se recorta contra un horizonte cristalino. La luz es de una claridad hiriente. “¿Esa no es Martha Argerich”, le pregunta, en inglés, un hombre de pelo largo, vestido con obvias bermudas caqui y obligatoria botellita plástica con agua mineral, a su compañera, de pelo cortísimo, obvias bermudas caqui y consecuente botellita plástica de agua mineral en una de sus manos. “No, es imposible. ¿Qué va estar haciendo ella aquí?”, dice la mujer. Martha Argerich algo escucha, aunque finge no hacerlo. Se sonríe. Apenas. Sacude su cabeza –y su cabellera, casi un ícono–, en uno de sus mohines característicos, mientras va hacia el auditorio a ensayar con la Sinfónica de esa ciudad.





Argerich en los años sesenta. Los premios internacionales celebraban a una intérprete extraordinaria.

La pianista que llegó a Salta en 2003, y que al año siguiente actuó en la Cooperativa Los Constituyentes, una fábrica metalúrgica recuperada por sus trabajadores después del cierre provocado por la crisis de 2001, es la misma que entre 1986 y 1999 no tocó en el país. La que se fue de Buenos Aires a los catorce años gracias a que, con el fin de que ella pudiera estudiar en Viena con su admirado Friedrich Gulda, el presidente Juan Domingo Perón inventara para sus padres dos cargos en la Embajada Argentina en Austria —el otro becado ilustre del peronismo fue José López Rega, entonces policía, a quien el gobierno pagó sus estudios de canto lírico en el exterior—. Y, sobre todo, además de una de las grandes pianistas de la historia, la única a la que la palabra “leyenda” le calza como un guante. Protagonista de dos documentales, uno, realizado por Georges Gachot y titulado **Conversación nocturna**, fue desautorizado por ella misma con el objeto de dejar libre el campo para el segundo, filmado por una de sus hijas, Stéphanie. El título no podría ser

más explícito: **Hija de sangre (Bloody Daughter)**. En el comienzo del primero de esos films, el interdicto, decía, casi como un chiste: “El otro día vi **Gran Hermano**”. Y comentaba: “No entiendo esa gente que quiere que vean su vida privada”. Después insistía, repitiéndolo más fuerte, para alguien que no se veía en la escena: “Ayer vi **Gran Hermano**”. Y entonces, ya a cámara: “No, por favor, apaguen la cámara”.

La relación entre lo privado y lo público es complicada para ella. Tal vez esa sea una de las razones por las que eligió vivir en Bruselas, una ciudad donde, salvo la discreta diversión de cambiar de vestimenta a un muñequito de bronce que orina en una fuente (el *Manneken pis*), nada parece alterar el siempre correcto medio tono. Es, al fin y al cabo, una ciudad de diplomáticos. Y allí ella puede sentarse, en verano, en la vereda de una heladería Häagen-Dazs sin que nadie la mire de una manera especial. Ella es una más y, en todo caso, nadie adivinaría al verla mirar, como si se distrajera, por encima de la cucharita de su

helado, la agitación que suele habitar su casa, en la planta alta de una antigua construcción ubicada en una calle tan silenciosa como todas. Ella tenía dos gatos, Ginger —un macho marrón rojizo— y Tango —una hembra negra—. Como ellos, Martha Argerich puede parecer perezosa durante el día. Lánguida. No es infrecuente que después de maratónicas sesiones de juegos de mesa o de *charade* —una especie de versión europea de “dígalos con mímica”— junto a los jóvenes pianistas, estudiantes o amigos de amigos que circulan por su casa, ella pase toda la noche tocando el piano.

Milan Kundera, en el comienzo de **La inmortalidad**, una de sus novelas, describe a una mujer. Ella está con su instructor en el borde de una pileta de natación y hace un movimiento. Es un gesto de seducción juvenil, casi perdido, en el que la adolescente, por un momento, vuelve a apropiarse de ese cuerpo que ya le es ajeno. Martha Argerich hace pensar en esa mujer. La adolescente —y hasta la niña— está presente todo el tiempo detrás de su cuerpo actual. Su manera de



Ensayo con Mercedes Sosa en el Colón, durante el Festival Argerich 2003.

Prensa Teatro Colón/ Mariano Spadavecchia

fruncir los labios, de sacudir el pelo, su aire de nena genial y algo caprichosa —en su casa la llaman “Marthita”—, sus carcajadas súbitas, sus repentinos gestos de introspección y melancolía lo atraviesan. Ella no ha respetado jamás ninguna de las reglas de la industria del entretenimiento. No sigue el juego de fingir intimidad y suministrar supuestas revelaciones en que se fundamenta el género de la entrevista periodística. Sólo habla públicamente cuando cree que tiene algo para decir. Y la lógica inmovible que la guía es que no diría nada importante a un desconocido. Al mismo tiempo, a alguien que conociera, le diría cosas relevantes pero no querría que se supieran públicamente. Muy pocas veces ha concedido entrevistas. En 1999 lo hizo con *Revista Clásica*. Volvía a tocar en la Argentina después de trece años y quería, además, promocionar un concurso de piano creado por su amiga *Cucucha* Castro. Y, por amistad, Martha Argerich es capaz de transgredir cualquier regla que se haya autoimpuesto.

“En general, no me siento establecida en

Si en toda obra de arte hay un resto del texto esencial, que se resiste al análisis, en las interpretaciones de Argerich hay una especie de sonido no dicho —pero siempre presente—, de aura fantasmática que es la que acaba de dar significado a la frase.

ningún aspecto. Es como si estuviera siempre construyéndome. Pero pienso que eso es la vida: hasta que nos morimos estamos siempre construyéndonos”, decía en aquella entrevista. La misma cualidad explosiva que se transmite en cada uno de sus mohines; esa impredecibilidad, aparece antes de su primer acorde: ni siquiera la orquesta o el director y, posiblemente, ni ella misma, saben exactamente cómo fraseará las primeras notas de una melodía. Consigue, en todo caso, transmitir una característica improvisatoria a aque-

llo que ha interpretado miles de veces. Quien la escucha tiene la sensación de que eso —esa música— sucederá por primera vez. Y la realidad no lo contradice. En su manera de tocar hay una contradicción entre términos que sólo parecen conciliables en ella misma: la fuerza y la levedad. Martha Argerich flota (sobre las notas, sobre todo) y al mismo tiempo puede imprimirle una profundidad y un peso únicos a aquello sobre lo que se posa. Hay algo en su sonido, y sobre todo una cualidad de duda infinitesimal, de inspiración repentina, que se hace presente en cada una de sus interpretaciones y que es absolutamente único. Hay, y hubo, muchos grandes pianistas. Pero ninguno toca como Martha Argerich. Algunos, aunque basados tan sólo en testimonios, desde luego, la han comparado con Clara Schumann. Lo cierto es que el raro y mágico equilibrio entre explosión y contención sobre el que ella se mueve con la mayor de las naturalidades convierte la música que pasa por sus manos en una experiencia irrepetible. “En la práctica, cada vez que toco algo lo hago de manera di-

ferente a la anterior. Cuando vuelvo a retomar una obra, siempre veo cosas distintas. Siempre busco otras cosas y sigo buscando hasta último momento”, decía. Y, al mismo tiempo, hay algo de estabilidad. Algo reconocible que sigue estando y que ya aparecía, definitivo, en su primer disco, el extraordinario recital grabado por Deutsche Grammophon en 1960, cuando ella tenía diecinueve años: esa misteriosa combinación entre lo que se insinúa y lo que se explicita; esa forma de devorarse la música, de anticiparse a ella, de acometerla y, al mismo tiempo, lograr que cada nota esté precedida por un imperceptible temblor. Si en toda obra de arte hay un resto del texto esencial, que se resiste al análisis, en las interpretaciones de Argerich hay una especie de sonido no dicho –pero siempre presente–, de aura

fantasmática que es la que acaba de dar significado a la frase.

Desde que viajó a Europa su relación con la Argentina fue tempestuosa. A partir de 1999 pareció que retomaba una ligazón tanto musical como afectiva, y comenzó a realizar, anualmente, un festival con su

nombre en el Teatro Colón. Una medida gremial que interfería en la realización de ese festival y el trato recibido por parte de algunos empleados del teatro, mientras estaba ensayando, cuando fue virtualmente echada de la sala, provocaron, en 2005, una nueva ruptura. Y, en 2012, una secuela impensada: un viaje en que Argerich tocó en Paraná y en Rosario, pero no en Buenos Aires. En 2015 el festival iba a retornar a esta ciudad para inaugurar, en mayo, el Centro Cultural Kirchner. Sin embargo no fue así. Una operación mediática enarreció el clima de tal manera que la pianista decidió suspender sus actuaciones (y el festival). La ministra de Cultura de la Nación, Teresa Parodi, dijo en ese momento que no perdía las esperanzas de que Argerich finalmente pudiera tocar allí. Y finalmente lo hizo, el viernes 17 de julio, en un extraño concierto en el que fue más la invitada de su amigo Eduardo Hubert, gestor del concierto e impensado protagonista, que la esperada estrella. Aun así fue una fiesta para un público que la tuvo cerca –y sintió esa aura inexplicable que genera a su alrededor– por primera vez. “Nunca tuve la

sensación de que el público se fascinara conmigo. Todavía no la tengo”, explicaba Argerich. “Pasan tantas cosas juntas cuando uno toca. La primera, obviamente, es el interés que me produce lo que estoy tocando. La música. Después, cuando se toca con otras personas, hay un registro muy preciso de lo que tocan ellos pero, también, de sus movimientos, de sus gestos. Aunque no los esté viendo, sé cuándo cierran los ojos, cuándo sonríen. Hace ya mucho tomé la decisión de no tocar sola. Es un poco misterioso. Yo no sé bien por qué. Resulta que no me gusta mucho estar sola. Y no me gusta la soledad en el escenario”. En 2015, en el escenario del Colón, Argerich brilló en compañía de Daniel Barenboim y de la Orquesta West-Eastern Divan.

La pianista oscila entre dudas casi permanentes y certezas brutales. Lee textos teóricos y ha tocado recientemente con un fortepiano del siglo XIX. Y no deja de preguntarse acerca de la naturaleza de cuestiones que, por otra parte, asume con seguridad pasmosa. Una de sus interpretaciones

ejemplares, en ese sentido, tal vez sea la de la Partita en Do Menor de Johann Sebastian Bach, donde sin cambiar ni una nota, obviamente, pero además con un rigor rítmico extremo, suena, sin embargo, cercana al jazz. “Cuando toqué esa Partita en Estados Unidos, se me acercó un crítico de jazz para decirme que nunca la había oído así, que yo la tocaba con swing. Por ahí es eso, ¿no? Se trata de tocar con swing”.

En Argentina, sus profesores habían sido Ernestina Kusrow, famosa porque enseñaba a los niños a tocar de oído, y el célebre Vicente Scaramuzza. Pero ella reconoció siempre como su guía principal a Gulda, con quien estudió en el Conservatorio de Viena. Y lo reconoció en un momento en que hacerlo era poco menos que subversivo. Ese pianista que no anunciaba los programas de sus conciertos, que tocaba lo que decidía en el momento y que alternaba sonatas de Beethoven con obras propias, inspiradas en el jazz, no era lo que el *establishment* de la música clásica hubiera podido considerar un buen modelo para una niña prodigio. “El era un revoluciona-

La pianista oscila entre dudas casi permanentes y certezas brutales. Lee textos teóricos y ha tocado recientemente con un fortepiano del siglo XIX. Y no deja de preguntarse acerca de la naturaleza de cuestiones que, por otra parte, asume con seguridad pasmosa.



Un momento de *Hija de sangre*, el documental sobre Martha Argerich filmado por su hija Stéphanie, que desbancó al anterior *Conversación nocturna*.

rio, pero eso a mí me iba muy bien”, contaba. “A mí me atraían, además, los pianistas que, como él, hacían repertorio clásico. Es extraño porque, aparentemente, después me volqué del otro lado, más hacia los románticos”. La técnica de enseñanza y la instrumental, por otra parte, según Martha Argerich, no tienen nada que ver una con la otra. “Scaramuzza nunca tocaba el piano. Nunca tocó ni una nota delante de sus alumnos. Gulda era un músico extraordinario. Lograba una máxima expresión sin hacer ningún cambio de tempo, ni siquiera entre primer y segundo tema. El era tan imaculado y, al mismo tiempo, tenía un sonido tan especial. No tenía nada que ver con lo que me decía Scaramuzza, que siempre hablaba del ‘canto’, de la ‘expresión’. Esta cuestión rítmica me fascinó totalmente en Gulda. Además, Scaramuzza ponía el énfasis en el sonido redondo y Gulda a veces lograba un sonido que podía, incluso, ser desagradable para la

gente. Y eso me encantaba”. Al mismo tiempo afirma no haber tenido ninguna clase de revelación con respecto a su vocación: “Nunca supe que sería pianista. Y aún no lo sé. Por ahí es un poco infantil hablar de esa manera, pero yo soy del todo un poco infantil. Un poco, porque si lo fuera del todo no lo diría. Pero no estoy muy a gusto con mi profesionalismo. Nunca lo estuve. Tal vez, para mi vida social y mi vida afectiva hubiera elegido otra cosa. Esta es una profesión bastante anacrónica. Esta vida impide estar donde uno querría y con quien uno querría. En ese momento, se está con el cuerpo en un avión, yendo a dar un concierto. Me hubiera gustado ser médica”.

En esa *Conversación nocturna* cuya distribución fue finalmente prohibida Gulda, además de tocar Beethoven, jugaba al ping-pong. Y ella, además de hablar de él, lo hacía sobre algunos compositores (“yo creo que Schumann me quiere, siempre tuve una gran afi-

nidad con él”), acerca de los conciertos (“hay que prepararse un 150 por ciento para lograr un 60 por ciento. En el resto hay que confiar en la inspiración del momento”) y de su carrera (“la primera vez que cancelé un concierto fue a los diecisiete años: quería saber qué se sentía”). En su entrevista con *Revista Clásica*, abundaba: “Se ve que fue por la culpa pero, después de mentir, efectivamente me corté en un dedo, a propósito, por si alguien venía a verificar que estuviera realmente lastimada”. Y entre reflexiones musicales y apostillas al ambiente (“En la Argentina, la música no tenía humor; mucho ambiente de bel canto. Mucho dramatismo y solemnidad”) desgranaba algunas frases geniales: “En la infancia es cuando sucede todo”, por ejemplo. Con respecto a Bruselas aseguraba: “No la elegí. Fue por azar. Vivía en Ginebra, mi madre acababa de morir en París, estaba destrozada y vine a pasar unos días con unos amigos. Ellos intentaban



Frensa Teatro Colón /Arnaldo Colombarelli

convencerme de que comprara la casa de al lado y yo había prometido pensarlo. Cuando me llevaban al aeropuerto, tuvimos un accidente, perdí el avión y compré la casa vecina". Esa casa es el centro de operaciones al que vuelve después de cada actuación en cualquier parte del mundo. La muerte de su madre, como lo había sido su vida, fue determinante. Tal vez porque esa mujer fue quien le "conseguió los mejores maestros" y la que siempre la ayudó a sobrellevar las dudas frente a su carrera musical. Quizá porque con ella, simplemente, era con quien más hablaba. Con su padre, había tenido "mucha cercanía cuando era muy chiquita; en esa época era una relación bastante perfecta". Pero el origen de todo, o por lo menos de su carrera musical, había sido un desafío. Argerich tenía dos años. "Era muy precoz, hablaba hasta por los codos", relataba. "Y un compañerito del jardín de infantes, que era mayor que yo, y que ya tenía más de cinco, me molestaba diciéndome lo que él podía hacer y yo no. Un día me dijo que no podía tocar el piano, porque era demasiado chiquita. Y entonces fui hasta el piano del jardín de infantes y, con un dedo, toqué las canciones que cantaba la maestra. Ella llamó a mis padres. Y me compraron un instrumento y me llevaron a estudiar. Eso de responder a

desafíos tiene su lado bueno y su lado malo. Porque sigo haciéndolo. De una manera mucho más maquillada pero sigo siendo así y, muchas veces, me obligo a aguantar y a sufrir cosas terribles con el único argumento de que puedo hacerlo. ¿Y cuál es el sentido? ¿Para qué hay que tolerar lo que nos hace mal?" Argerich habla de su madre: "Ella me sacó de mi crisis cuando había dejado de tocar, en la época en que fui a Estados Unidos y estaba es- perando a mi primera

hija. Mamá quería que me presentara al curso de Bruselas y yo me di cuenta de que no podía. No me presenté. Recuerdo que esa noche pensé: 'bueno, fui una pianista pero no lo soy más. Ahora tengo una hija, conozco algunos idiomas y puedo conseguir trabajo como secretaria'. Y a mi mamá se le ocurrió llamar al señor Stephan Askenaze, para quien yo había tocado en Argentina, cuando era chiquita. Y fueron ellos, él y su mujer, Annie (que por ella se llama así mi hija) los que me hicieron volver a tocar. Porque yo había dejado casi completamente. Había estado un año y medio con Benedetti Michelangeli y no había pasado nada. Ellos me dieron un poco de seguridad. Fue en el mes de mayo y en septiembre, creo, ya toqué un concierto. Me sacaron a flote pero fue, como siempre, una idea de mi

Argerich en dúo de pianos con Daniel Barenboim, en escenario del Colón. A la derecha, en Lugano, Suiza, en mayo de 2015.



Carlos Furman

madre". Fue su madre, también, la que tuvo la idea de pedir una entrevista con el presidente. "Yo tenía un poco más de doce años, había tocado en el Colón y Perón nos había dado una cita en la residencia presidencial. Yo no era muy peronista; me acuerdo que siempre estaba pegando por todos lados papelitos que decían 'Balbín-Fron diza'. El nos recibió y me preguntó '¿Y adónde querés ir, ñatita?' Y yo quería ir a Viena, para estudiar con Gulda. A él le gustó que no quisiera ir a Estados Unidos, me parece. Lo más cómico fue que mi mamá, para congraciarse, le dijo que a mí me encan-

taría tocar un concierto en la UES. Y parece que yo debo haber puesto una cara bastante reveladora de que la idea no me gustaba porque Perón le empezó a seguir la corriente a mamá, diciéndole 'por supuesto señora, vamos a organizarlo', mientras me guiñaba un ojo y, por debajo de la mesa, me hacía con un dedo que no. Él la estaba cargando a mamá y a mí me tranquilizaba. Se dio cuenta de que yo no quería. Fantástico, ¿no? Y le dio un trabajo a mi papá. Lo nombró Agregado Económico en Viena. Y a mamá le dijo que le parecía que ella también era muy inteligente, emprende-

dora y capaz y le consiguió otro puesto en la Embajada". La política, en realidad, ya había tenido que ver bastante antes con el destino de la familia Argerich. "Papá y mamá se conocieron en la Facultad de Ciencias Económicas. Ella era once años menor y era una de las tres o cuatro mujeres que estudiaban allí. Papá era presidente de su partido, el Radical, y mamá era la presidenta del suyo, el Socialista. Y así se encontraron y empezaron a pelearse y se enamoraron. Supongo que en el fondo, aunque mamá no era tan crítica con el peronismo

como papá, porque estaba de acuerdo con algunas de las cosas que había hecho Perón, como la jubilación, el voto femenino o que los trabajadores del campo fueran tratados con mayor dignidad, a ninguno de los dos le hizo mucha gracia que yo pudiera ir a estudiar y que ellos consiguieran trabajo en el exterior gracias a Perón".

Los primeros años en Europa fueron los de los premios en Bolzano (que había sido declarado desierto durante siete años consecutivos) y enseguida el de Ginebra. En 1965 fue Varsovia, donde se impuso nada menos que a la candidata polaca. Y su vuelta a esa ciudad, pocos meses después, cuando el público la despidió cantándole durante treinta minutos el "Slata Lat" ("que viva cien años") que hasta ese momento sólo había merecido Artur Schnabel. Ella tenía veinticuatro años.

"Los únicos discos propios que escucho son los de música de cámara, porque me gustan mucho", contaría muchos años después. "Sobre todo el disco con la Sonata de Bartók que hice con Gidon Kremer, que me en-

canta y lo pongo todo el tiempo. Pero, en realidad, no me reconozco en las grabaciones. Una vez un amigo me puso mi grabación de los Preludios de Chopin diciéndome que era Pollini. Yo lo escuché y dije: 'qué bien que está tocado, me gusta mucho'. Y era yo. No me había dado cuenta. Una de las cosas interesantes desde el punto de vista pedagógico que hacía Gulda era tratar de desarrollar la escucha de uno mismo. Teníamos que oír juntos lo que había hecho y yo tenía que criticarme. Y después, claro, corregir. Cuando uno toca y después, cuando lo oye, la percepción es totalmente distinta".

Argerich se preocupa sobremanera por los músicos jóvenes. Patrocina concursos, estimula a quienes se acercan a ella y a algunos, como Nelson Goerner, los apoyó incansablemente hasta que llegaron a ocupar un lugar en el primer plano internacional. "Hacer una carrera como intérprete, en este momento, es sumamente difícil", opina. "Y hay otros cambios que quizá no sean demasiado importantes pero que hay que tener en cuenta. Hay un problema muy actual, que yo he notado en

los concursos, y es el tema de la memoria. Cuando era chica, pensábamos que eso era algo que pasaba con la edad, como le sucedía a Alfred Cortot, por ejemplo. Pero ahora se están viendo muchos chicos jóvenes con problemas en ese sentido. Tal vez sea, como me dijo una vez Alexis Weissenberg, a causa de la televisión. Puede ser que los jóvenes no estén acostumbrados a fijar su atención visual durante mucho tiempo en una sola cosa. De todas maneras no es demasiado importante. Sviatoslav Richter, a partir de cierta edad, tocaba con la partitura. Y Gidon toca siempre con la música delante, desde que era muy joven. La cuestión de tocar de memoria empezó con Liszt. Pero él tocaba diez o doce obras importantes y el intérprete actual, en cambio, tiene un repertorio mucho más amplio; enton-

ces, no se puede perder tanto tiempo en memorizar". Sobre el piano, por su parte, dice que "puede ser el instrumento más antimusical de todos. Con otros, por lo menos hay que respirar, o hay que hacer movimientos con el arco. En cambio el piano puede ser un

instrumento totalmente mecánico. Y un pianista, entonces, puede ser muy antimusical. No hacer ningún relieve, ningún fraseo, y estar tocando el piano". En su repertorio es difícil encontrar una pauta común. Cabe tanto una Partita de Bach (nunca todas) como una Sonata de Prokofiev. Parece rechazar el concepto de integralidad. "Odio las integrales. Además, soy muy perezosa, o por lo menos poco metódica, y me resultaría muy difícil. Por otra parte, si tengo que ir a un concierto, tampoco me gusta oírlos. Me aburren horrores. Para aprender, en cambio, eso es fantástico. Las únicas integrales que hice fueron las de las Sonatas para violín y piano, de Beethoven, con Gidon, y, en dos días, la de las Sonatas para cello y piano, con Mischa Maisky. Y eso me encantó. Fue una inmersión total en ese mundo. Lo que pasa es que me parece que a Beethoven lo entiendo más que a otros compositores". No sabe, o no sabe explicar, cómo elige el repertorio: "En general es algo que responde a varias cuestiones: lo que a uno le piden, lo que uno tiene ganas. Es más fácil saber qué es lo que se quiere evitar. Y lo que evito, lo evito por

"Al que le tengo miedo es a Mozart. La expresión, en su música, es muy ambigua. A pesar de que a mí me encanta la ambigüedad, pero con él, no sé. Con Mozart me da miedo el sonido del piano moderno. Me gustaría tocarlo con un fortepiano de época".



Argerich en Beppu, Japón. La imagen pertenece a la película *Bloddy Daughter*, dirigida por Stephanie Argerich Blagojevic.

miedo, no por odio... Al que le tengo miedo es a Mozart. La expresión, en su música, es muy ambigua. A pesar de que a mí me encanta la ambigüedad, pero con él, no sé. Con Mozart me da miedo el sonido del piano moderno. Me gustaría tocarlo con un fortepiano de época, para entender un poco qué tipo de sonido es el que requiere esa música. Es interesante ver qué es lo que necesitan esos instrumentos para sonar: otro tipo de toque, otro tipo de rubato, otra agógica".

El otro tema del que Argerich habla, cuando desea hablar, es su enfermedad. Y la soledad, claro: "A veces me olvido de que tengo

melanoma. De eso se murió Sergei Rachmaninov. Ahora estoy haciendo un tratamiento experimental. En ocasiones querría negarlo, hacer de cuenta que no tengo nada. Incluso muchas veces me sorprende diciendo que tengo una salud de hierro. Porque salvo esto, efectivamente nunca me enfermo. Pero negarlo es imposible. Todo es un poco misterioso porque el cáncer me lo detectaron un año después de la muerte de mamá y unos meses después de la muerte de mi mejor amiga. También por cáncer. Cuando me apareció por primera vez fue horrible; sentí mucho miedo. Era como una pesadi-

lla. Yo había pensado que quería compartir un poco del dolor de mi amiga, hasta me sentía culpable por estar sana cada vez que iba a verla. Vivía en el terror. Tenía miedo de dormir. Tenía miedo de mí misma. Después pude pensar: 'Bueno Marthita, ¿quierés vivir o querés morir? ¿Qué querés?' Y así fue. Por el momento estoy bien. Sólo tengo que tener mucho cuidado con el stress, desde todo punto de vista. Emocional y psicológico. Lo que pasa es que hago demasiado. A veces tengo mucho cansancio y sobre todo con mi vida sentimental, que es un desastre. Mi vida sentimental es el desierto".

Champeta

Danza maligna

En Colombia, el baile de la champeta está en el banquillo por “apología del sexo”. El debate, que en Cartagena ya llegó a la Legislatura, parece la versión caribeña de las escandalizadas reacciones que provocaba el tango un siglo atrás.



En el país de la cumbia, el vallenato y las cantadoras, una tormenta con la fuerza de un huracán amenaza con poner en jaque la tradicional libertad para el baile contagioso y la algarabía para improvisar canciones. Se trata de la champeta, un género con ritmo machacante, danza adhesiva y raíces afro que emergió en los sectores populares del Caribe y que en los últimos treinta años se convirtió en un fenómeno social y cultural en Colombia. Está sacudiendo a una región poco habituada a los debates sobre la moral en la música. Puntualmente, la polémica estalló ante los intentos de varios legisladores colombianos de poner algún tipo de límite legal al baile entre los menores, al considerarlo una “apología del sexo”. En Cartagena, por ejemplo, un proyecto apuntó a que se sancione a los chicos y a sus padres cuando el baile incluya “contacto físico de tipo sexual” en la calle o en los colegios, una medida que por ahora no se aprobó, pero que tuvo repercusión con

posiciones cruzadas tanto en la Legislatura local como en la prensa. En un artículo publicado en el diario colombiano *El espectador*, el investigador social Carlos Camacho da pistas sobre el trasfondo de la controversia. “La champeta se ha resguardado en lo más profundo de la periferia, donde no llega la autoridad. Es desde ahí donde salen los hit radiales que se abren campo en los bares turísticos. No es fácil concluir que la música y la cultura son responsables de los embarazos forzosos que siempre ha tenido Cartagena. El baile y la champeta no son la raíz de los problemas, son un elemento de identidad y encuentro”. Desde la versión *mainstream* —a través del enorme éxito que cosechó *Waka waka* de Shakira como himno del Mundial de fútbol de Sudáfrica 2010, inspirado en este ritmo, y las mixturas de Carlos Vives y Bomba Estéreo— hasta su vertiente marginal, con letras que hablan de pobreza, de padecimientos y de desigualdades, la discusión permanece abierta y en ebullición en estos días.



Experimento pop

La mexicana Julieta Venegas y los argentinos Cachorro López, Ale Sergi y Didi Gutman se aliaron en un singular disco del más puro pop latino.

Gerardo Cachorro López, ex bajista de Los Abuelos de la Nada, es desde hace décadas uno de los mayores productores del pop y el rock latinos. Como tal, es el responsable artístico, entre muchísimos otros, de cuatro de los discos de Miranda! (*El disco de tu corazón*, *Es imposible*, *Magistral* y *Safari*), grupo que comanda Ale Sergi, que participó del tema *Bien o mal*, del disco *Otra cosa*, de Julieta Venegas quien, a su vez, escribió la letra del hit *Perfecta*, de *El disco de tu corazón*, producido por Cachorro, que también produjo, entre muchísimos otros, *Último acto*, el más reciente álbum de Vicentico, del que participa la banda Brazilian Girls, liderada por Didi Gutman. El asunto hoy es que Cachorro, Ale, Julieta y Didi (tres argentinos y una mexicana que viven en cuatro ciudades diferentes de América) confluyen en un súper grupo de pop latino, Meteoros, y en un disco homónimo, en el que aparecen como autores de todos los temas, aunque desde los años de Lennon-McCartney ya sabemos cuán relativa es esa información. Como sea, constituyen una sociedad ad hoc en la que cada cual aporta su talento y su experiencia: López, como quedó largamente dicho, es una figura clave del mercado

discográfico de la región, y con sus trabajos ganó varios premios Grammy; Sergi revitalizó el pop argentino del tercer milenio y cruzó las fronteras con la música de Miranda!; Venegas llevó sus cuestiones de mujer joven contemporánea al formato canción pop y apasionó a multitudes; Didi Gutman llenó de glamour las pistas de baile con su trío Brazilian Girls, después de una extensa carrera en la que allá lejos aparece como tecladista de Luis Alberto Spinetta y, ya egresado del Berklee College of Music de Boston, como arreglador y productor variopinto, además de ser un tocó-con-todos, de Thalia a John Legend, de Bebel Gilberto a Lauryn Hill. Los diez temas de *Meteoros*, el disco (“el feliz resultado de la unión de cuatro compositores jugando en un arenero sin planes ni objetivos”, según Cachorro), responden a esos antecedentes y parecen representar, al mismo tiempo, el pop latino actual y el pop rock de los 80 y 90. Un estilo despreocupado, prolijo y eficiente que no reniega, al contrario, de la idea de entretenimiento aplicada a la creación musical, ni del concepto de marketing artístico a la hora de armar un grupo... como este. La química entre las voces de Ale Sergi y Julieta Venegas, sonando juntas o en contrapunto, le da un sonido un poco más

cercano a Miranda! en *Decirnos la verdad*, *No hay tiempo*, *Yo no puedo hacerte ningún bien*, *Esclavos del silencio*, *Invisible*, y menos en *La ciudad*, una bella perla acústica. En cambio, en *No me acuerdo de nada* y *Detenerme* aparece la cantautora mexicana en dos temas que bien podrían ser parte de alguno de sus álbumes solistas. Sergi lleva la voz cantante en *Desconfío* y Didi acompaña a Julieta en el reggae pop *Contradicción*. La idea del súper grupo aparece con intermitencias en la música popular de escenarios diversos, desde los quizás insuperables Travelling Wilburys (Bob Dylan, George Harrison, Roy Orbison, Tom Petty, Jeff Lynne) hasta *nuestras* PorSuiGieco (Raúl Porchetto, Charly García y Nito Mestre como Sui Generis, y León Gieco) o dos sociedades maravillosas gestadas en Brasil en 1976 (Os Doce Bárbaros, con Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia y Gal Costa) y en 2002 (Tribalistas, con Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown y Marisa Monte), entre otros. Ninguno de ellos sobrevivió más allá de los dos años. Como en estos y otros casos, el futuro de Meteoros dependerá del éxito del proyecto, de las agendas de cada uno de sus integrantes, del buen funcionamiento del conjunto de egos. ¿Continuará?

Los pies en la tierra

El gran investigador Carlos Vega, fundador del Instituto Nacional de Musicología, había nacido en 1898 en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, cuando este pueblo todavía conservaba las pulperías en las que los paisanos cantaban cifras y milongas y bailaban malambo los últimos gauchos con chiripá. Muchos años después Vega escribió, utilizando esa retórica tercera persona del estilo de la época: “el malambo es danza extinta pero de reciente extinción; el autor alcanzó a verlo siendo niño, ‘al natural’, y durante sus viajes de estudio halló en Buenos Aires y Santiago del Estero viejos zapateadores que se avinieron a lucir sus habilidades”.

Desde fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX viajeros curiosos ya habían dejado testimonios escritos sobre esta danza masculina individual; originalmente fue una exhibición de destrezas y más tarde un baile de competencia entre paisanos. Cuando hacia la década de 1920 el santiagueño don Andrés Chazarreta comienza a presentar sus espectáculos de arte nativo, el malambo sube a los

Cúspide de la destreza gaucha, ceremonia sin artificios de la rítmica criolla, el malambo no es la danza perimida que muchos presumen. Tiene su fiesta en la localidad serrana de Laborde y ejecutantes virtuosos en todo el país, capaces de reeditar hazañas que atravesaron siglos.

Por Laura Falcoff
Fotos de RedImagen

escenarios y gana un carácter profesional, que con el tiempo agrega otro tipo de habilidades: en los pies, zapateos; arriba, malabarismos con bombos, lanzas y boleadoras. Este es el malambo que ha corrido por el mundo y que deslumbra a turistas en cruces internacionales, al público que frecuenta los casinos de Las Vegas o a parroquianos de cualquier club nocturno del planeta que ofrezca números de music-hall vigorosos.

Pero entre aquel baile individual de compe-

tencia espontánea ya desaparecido y estos descendientes desviados, existe otro malambo, viejo y nuevo a la vez. Es decir, existe un hijo genuino del primero pero colocado en un marco muy diferente y con una gran vitalidad. Hace poco menos de cincuenta años un grupo pequeño de amantes del folklore, habitantes del pueblo de Laborde –al sur de la provincia de Córdoba, en la llamada pampa gringa–, puso en marcha un encuentro competitivo de bailarines de malambo que reunió zapateadores de unas pocas provincias del país. Ya existían otros festivales y otros encuentros que incluían malambo; pero algo ocurrió con estos labordenses, algo que podría describirse como una mezcla de entusiasmo, amor propio, tenacidad y un desinterés absoluto por el provecho económico que el festival podría hipotéticamente proporcionarles. Como fuera, su Festival de Malambo se erigió en pocos años en el punto de convergencia de los mejores malambistas del país y en una competencia de gran calidad artística y la más altamente valorada por los amantes del folklore tradicional.



En el origen del malambo está la competencia: el espíritu de un duelo cordial.

Laborde –su festival– tiene al malambo, un arte mayor, como su razón de ser y a la vez se transformó en un fenómeno propio. Delegaciones de todo el país, compuestas por malambistas de todas las edades y por otros bailarines y músicos –además de padres, madres, abuelos y hermanos–, se instalan en colegios, campamentos, clubes y sedes del municipio. Todos ellos excepto los aspirantes a Malambo Mayor, que llegan en los días previos y se alojan en casas particulares y en

un retiro casi monástico para pulir la ejecución de su “rutina” en esas últimas jornadas cruciales. Esta categoría –para malambistas entre veinte y cuarenta años de edad– es la estrella máxima del festival.

A diferencia de otros grandes festivales folklóricos, Laborde, después de casi medio siglo, permanece raramente incontaminado: ni mercantilismo, ni grabaciones para la televisión, ni concesiones a supuestos gustos masivos. La velada transcurre de un modo sereno aunque

se prolongue hasta bien entrada la madrugada; hay otros rubros en competencia además del malambo: danzas de parejas y de conjuntos, solistas de canto, conjuntos instrumentales y vocales, recitadores gauchescos, todos ellos presentados bajo sus formas tradicionales.

Entre los descubrimientos que depara el Festival de Laborde a quien llegue con poca información previa es que el malambo tiene dos estilos marcadamente diferentes entre sí: el sureño y más antiguo, que corresponde a

Los pies en la tierra



Con bota de potro, el zapateador apenas “acaricia el suelo”, casi no produce percusión.

“Hay que preguntarse: ¿cómo lo hacían los criollos? Porque ahí nacimos. En ese contrapunto que era el malambo en su origen, el criollo entraba haciéndose la gallina distraída y después su mudanza iba siendo más complicada y no más veloz. Ahora empiezan con un ritmo tranquilo y terminan cinco veces más rápido”. (Naldo Pérez, campeón 1976)

La danza de la mudanza

Se llama “rutina” a la totalidad de la presentación. La “mudanza” (también se la llama “figura”) es la serie de movimientos, consistentes en escobilleos, golpes con el talón, con toda la planta o con la punta de los pies. que se ejecutan con uno de ellos y que luego que se imitan de manera idéntica con el otro.

El “repique” comprende los movimientos que sirven para cerrar cada mudanza; dicho de otra manera, la unión entre dos mudanzas. Actualmente los malambistas llevan toda su rutina preparada previamente, pero en la época anterior, cuando el gaucho improvisaba, el repique le daba tiempo para pensar la siguiente mudanza.

la época en que las botas de los paisanos se hacían con el cuero de la pata del caballo, la llamada “bota de potro”, de suela blanda, sin taco y que deja los dedos al aire; y el norteño, para el que se usa la bota dura, con taco, y que permite un zapateado sonoro. El malambo sureño carece de la espectacularidad del norteño; sus movimientos son lentos, sostenidos, con posiciones en equilibrio; los pies prácticamente no producen sonidos, “acarician la tierra”, como dicen algunos. El malambo norteño resulta muy impactante gracias a los complicados ritmos sonoros, las destrezas y las variadas combinaciones de pasos. Los concursantes deben dominar los dos estilos, con lo que ocurre algo curioso: aunque nueve entre diez espectadores prefieren ver malambo norteño, nueve entre diez bailarines inclinan sus preferencias por ejecutar el sureño. ¿La razón? Omar Fiordelmondo, jurado desde hace muchos años, lo explica de esta manera: “La mayoría dice preferir el sureño porque se puede saborearlo más; con el norteño se acaba exhausto. Quizás es eso. Personalmente también prefiero, tanto para mirarlo como para bailar, el sureño. Si está bien hecho permite evocar a un gaucho de 1830, bien vestido, elegante, con su bota de potro; me da una sensación de hombría que el norteño no siempre me la da”.

Otro jurado habitual, Héctor Aricó, dice: “Los participantes tienen mucho para elegir en el vestuario porque el período de vigencia del

malambo como competencia espontánea del gaucho abarca ciento treinta años. En la ropa hay una gran variedad de colores; pueden usar alpargatas si así lo quieren. El malambo sureño puede bailarse con bombachas camperas y no necesariamente con chiripá y calzoncillo cribado, también con saco y camisa o con chaleco de cordero, porque todo esto fue vestimenta del paisano. Y respecto de los criterios para juzgar cada rutina, hay aspectos que hasta cierto punto pueden medirse y otros criterios más subjetivos como la expresión, la ductilidad, la presencia, la habilidad del concursante, la originalidad de las figuras que ejecuta, su prestancia y su atuendo, que debe ser fiel a la iconografía gauchesca de entre 1780 y 1910. Por otra parte, el malambo es una danza de concentración pero hay que disfrutarla. Si bien se está compitiendo, no se trata de un duelo en el que la expresión debe acompañar el odio que se siente por el adversario. Ni cara de odio, ni tampoco de falsa felicidad. Y finalmente, en cuanto a los cambios que ha vivido el malambo que llega a Laborde, es cierto que todo lo que no evoluciona, muere. Las danzas populares que perduran son las que han podido asimilar transformaciones, como el tango. Con el malambo ocurre lo mismo: cada año debemos orientar a los muchachos para que no se excedan porque si –por poner un ejemplo– se pierde la rítmica criolla, se pierde algo esencial. Esta es la gran discusión en Laborde.”

Laborde celebra, cada enero, la lozania de un lenguaje que resistió el paso del tiempo y el embate de los estereotipos.



Naldo Pérez fue campeón de malambo en 1976 y desde entonces, como tantos otros después de él, no faltó nunca: “¿Por qué sigo volviendo a Laborde? Se me hizo un vicio. Fui aquí muchos años, y hasta hoy, delegado por mi provincia de Río Negro; me presenté en otros rubros, fui jurado diez o doce veces, preparo malambistas. Por supuesto que hubo cambios, como el aumento de la velocidad en la última parte de la rutina. Les digo siempre a los muchachos: el malambo es una obra y como tal tiene introducción, desarrollo y epílogo; esto tendría que verse a través de la calidad de las mudanzas, no de la velocidad. Hay que preguntarse: ¿cómo lo hacían los criollos? Porque ahí nacimos. En ese contrapunto que era el malambo en su origen, el criollo entraba haciéndose la gallina distraída y después su mudanza iba siendo más complicada y no más veloz. Ahora empiezan con un ritmo tranquilo y terminan cinco veces más rápido. He visto muchachos practicando mudanzas hermosas, pero cuando después las hacen a gran velocidad no se alcanza a verlas. Así se pierden la belleza, las sutilezas de las mudanzas, se pierde el bailarín, el malambista. Se pierde todo. Otra cosa: se puso de moda que el malambista entre al escenario y se quede parado un rato largo mirando al público con cara de malo. No. Unos compases de introducción para entrar, ubicarse y con eso basta. Y otro cambio que fui viendo es que se perdió la pro-

vincianía: en el malambo norteño no se sabe si son jujeños, salteños o tucumanos. Y para el malambo sureño casi todos se visten de estancieros. Los estancieros no zapateaban. Hay provincias donde ni siquiera hubo estancias. Río Negro, por ejemplo. O había, pero los dueños eran ingleses. En los últimos años no se ven vestuarios de gauchos pobres, que eran los que realmente zapateaban en los fogones, donde esto se cultivaba. Entre las cosas buenas que sigo encontrando están la seriedad y el compromiso de los malambistas. En el país somos miles de malambistas;

que lo llega a Laborde es que ganó por su provincia dejando a muchos en el camino.”

“La diferencia –dice también Naldo Pérez– entre un malambista y un zapateador es que el segundo arma sus rutinas copiando de aquí y allá. Es decir, es un tipo con facilidad para copiar, pero cuando zapatea parece una máquina. El malambista es un creador, un artista que sabe a entregar lo que tiene, lo que ha hecho. Un profesor mío decía que podía distinguir a un buen malambista en el momento en que entraba al escenario; lo miraba pararse y ya sabía que algo bueno iba a ocurrir.”

Carmen Baliero

Centésimas del alma

Acqua Records



De un bolero falaz a un concierto de bocinas, de una acción sonora sobre el Himno Nacional a James Joyce, Carmen Baliero es

uno de los espíritus más radicalmente libres de la música argentina. No hay límites en su voracidad artística. Su obra está hecha de gestos. La musicalización de las **Centésimas del alma**, de Violeta Parra, es otro gesto abismal que descubre un costado no muy conocido de la chilena, catedral poética que narra de manera numerada los pesares y dichas cotidianos, con la precisión lingüística y la gracia a las que nos acostumbró la cancionística de Violeta. Baliero, excepcional pianista y buena cantante, eligió una rítmica salpicadita y un fraseo liviano como para volver estas geniales **Centésimas** un disfrutable ejercicio experimental. El disco tiene una oblicua sensualidad: Baliero paladea cada palabra, cada metáfora, cada provocación. “Una vez que me asediaste / Dos juramentos me hiciste / Tres lagrimones vertiste / Cuatro gemidos sacaste / Cinco minutos dudaste / Seis más porque no te vi / Siete pedazos de mí / Ocho razones me aquejan / Nueve mentiras me alejan / Diez que en tu boca sentí / Once cadenas me amarran / Doce quieren desprenderme / Trece podrán detenerme / Catorce que me desgarran / Quince perversos embarran...”, y así hasta 300. Baliero siempre está a la altura de las circunstancias. A Violeta Parra le hubiera gustado este disco.

Mariano del Mazo

Coco Romero

Carta de Momo

Independiente



La música carnavalera suele ser, como pocos subgéneros del arte popular, un conglomerado de lugares comunes. Cuesta correrse de las imágenes

fatigadas del desenfreno, la levedad y el juego de máscaras. Hay ejemplos notables que enaltecen la temática: de **Siga el corso** (Aieta-García Jiménez) a **Viejas promesas** (Peteco Carabajal), de **Noite dos mascarados** (Buarque) a **Colombina** (Roos), la canción que resiste más allá de febrero no solo es posible, sino que aparece como un desafío. Coco Romero es uno de los más rigurosos y pasionales investigadores del Carnaval y confluyen en el afán divulgador una tenaz tarea pedagógica con su faceta de compositor y cantante, que asomó hace más de 30 años con el grupo La Fuente. Esta **Carta de Momo** no se corre un milímetro de la seriedad con que encara sus trabajos. Soslaya cualquier grieta entre murga intelectual y callejera, maneja los aspectos tímbricos con una libertad total (utiliza desde gaitas hasta pobladas sesiones de vientos), se rodea de poetas como Rubén Espiño y Raimundo Rosales y rescata unas críticas de Roberto Santoro de una vigencia preocupante. Coco Romero mira la vida desde la melancólica estela que deja una murga al irse. Llena ese silencio con buenas canciones, bien cantadas. Destacan las armonías vocales del motivo popular **Sacacorcho** y un sensible homenaje a Pantera, el mejor bailarín de murga que vieron las calles de Saavedra: una leyenda barrial a la altura de Julio Cozzi.

M. del M.

Arnaldo Antunes

Já é

Sony Music Brasil



Poeta desde niño, con varios libros publicados, y músico desde su adolescencia, el paulista Arnaldo Antunes es uno de los

cantautores más originales de su generación. Como letrista, por su manejo sutil del lenguaje, y como compositor, por el amplio abanico de géneros a los que recurre y que, en diferentes sentidos, lo acerca o lo aleja de la Música Popular Brasileña (MPB) tanto en dirección a la balada como al reggae o el rock.

El rock, su primer amor musical, que lo tuvo al frente de la banda Titãs, es justamente uno de los géneros presentes en **Já é**, su decimosexto álbum como solista, aunque en menor medida que en sus anteriores **Iê, iê, iê** (2009) y **Disco** (2013). Aquí aparece contundente en **Na fissura** y **Azul e prateado**, y con humor —otro de sus atributos— en **O meteorologista** (“El meteorólogo dijo/ que habría sol el fin de semana/ El meteorólogo falló/ y la gente no va salir de la cama/ No quiero feriados en las Bahamas/ no quiero feriados en Bahía/ se está muy bien aquí en la cama/ todo el tiempo en tu compañía”).

Por su diversidad, algo con lo que también tiene que ver la presencia del siempre inquieto Kassim como productor, el disco tiene más puntos en común con el maravilloso **Acústico MTV**, grabado en 2011 por sus treinta años de carrera y publicado al año siguiente, con temas de su etapa solista pero también de Titãs y Tribalistas. En este sentido, **Já é** es un disco más *brasileño*, como lo eran **O silêncio** (1996), **Paradeiro** (2001) o **Qualquer** (2006). Y es donde Antunes alcanza los puntos más altos. En **Peraí, repara**, por ejemplo, (“Las cosas son invisibles/ si no parás/ para mirar // Las cosas son diferentes/ cuando parás/

para mirar”) donde, por si fuera poco, canta a dúo con Marisa Monte. O en **Põe fé que já é**, que abre el disco, un tema de optimismo infrecuente, lleno de ritmo y mensajes positivos.

La diversidad también está dada por el contexto en el que fueron escritas las quince canciones, que originalmente iban a constituir un trabajo de duración intermedia, un EP. Antunes compuso la mayor parte de los temas durante viajes a Italia y a la India, y aunque no hay una transcripción literal de los sonidos de esos paisajes, la información permite entender cierto espíritu del disco, quizá más universal, más allá del rock o la música de raíz brasileña. Algo que puede escucharse, por ejemplo, en la bellísima **As estrelas sabem**, con música de José Miguel Wisnik y Jaques Morelenbaum en chelo, una canción de amor hecha y derecha (“Las estrellas en el cielo/ son pedazos de papel/ sin tu sonrisa// Las estrellas en el suelo / son pedazos de carbón/ sin tu sonrisa”).

La lista de invitados ilustres se completa con Carlinhos Brown, Domenico Lancellotti y el gran guitarrista Pedro Sá, un socio clave en la etapa más reciente de la carrera de Caetano Veloso. Como intérprete, Antunes tiene una versatilidad infrecuente, puede llevar la voz cantante de un *frontman* de banda de rock o hundirse en un susurro conmovedor o en el reverbero de sus impecables registros graves, como en **Naturalmente, naturalmente; Se você nadar, o Só solidão**.

(El disco puede escucharse online en <http://www.arnaldoantunes.com.br/jae/>)

Oscar Finkelstein

Dino Saluzzi por Horacio Lavandera

Imágenes. Music for piano

ECM



Hecha de cruces, retroalimentaciones, préstamos e intercambios de varias épocas y lugares, la música de Dino Saluzzi es un complejo aparato de reflexiones cuya escritura se completa recién en el aquí y ahora de la interpretación. En ese rasgo performático podría estar el gesto primordial de la música de Saluzzi —la base de su tradición, digamos— y lo que define a un músico de sólida raigambre y poderosa originalidad. De ahí que no resulte descabellado pensar que la música de Saluzzi es Saluzzi

tocándola. Sin embargo, en su encrucijada creativa son frecuentes los vericuetos que impulsan razones para la sorpresa y el asombro.

En **Imágenes**, el disco publicado por el sello europeo ECM, Horacio Lavandera interpreta a Saluzzi. La música del compositor salteño prescinde del bandoneón, que en su obra es mucho más que un lugar simbólico, y se reucuesta sobre el piano de uno de los grandes intérpretes de la actualidad, discípulo dilecto de Karlheinz Stockhausen, colaborador de Pierre Boulez, alumno de Maurizio Pollini y Charles Rosen, entre otros.

En el conjunto de obras que integran este disco, escritas entre 1960 y 2002, una vez más Saluzzi apela a su memoria y trabaja sobre materiales propios, elaboraciones personales de un rico universo melódico que tiene que ver con la tradición popular. Sólo en **Los recuerdos** —segundo *track*—, se escucha retumbar una vieja zamba de Padula; y en **Donde nació**, la obra que cierra el disco, están los ecos acaso de un bandoneón carpentero amanecido. En otras páginas, como **Vals para Verenna**, **Claveles**, **Romance**, **Media noche** y **La casa 13**, las texturas, la articulación de las frases y las progresiones armónicas que enuncian la forma se ciñen a una buena escritura pianística, que también sabe servirse de resonancias y silencios. Como siempre en Saluzzi, puede irrumpir lo inesperado, entonces el aura melancólica se rompe para enseguida buscar otra memoria y recomponerse.

En esta música de Saluzzi, el compositor se separa del intérprete y entonces su pensamiento funda otro territorio para su sonido. Escucha distinto y se deja escuchar de otra manera. El virtuosismo del intérprete está, en todo caso, en la capacidad de penetrar los laberintos del compositor, trabajo que Lavandera cumple con preciosa entrega y sensibilidad.

Santiago Giordano

Leo Maslíah

Luna sola

Los Años Luz



Cuarenta discos y casi cuatro décadas después, el uruguayo Leo Maslíah persiste en la búsqueda. La idea de no ser previsible, que parece una obsesión, amenaza por

momentos con jugarle en contra, pero no. El humor, el absurdo en mil y una formas aparecen también en **Luna sola**, dieciocho pistas con mayoría de temas grabados en estudio más algunos registros en vivo de actuaciones en Buenos Aires y Montevideo. Se hace evidente en **Líneas**, la historia de una estudiante de declamación ungida como Reina de la Vendimia en una zona ganadera para disimular el hecho de que allí se matan animales: once minutos en vivo solo con su piano, que Maslíah informa como el comienzo de una novela “que, si la llevo a terminar, va a durar como siete horas”. O en **Romance de la orquesta y el caño de escape**, donde una clarinetista que odiaba la música se hace fagocitar por el escape del micro en el que viajaba la orquesta. También aparece en **El bobo del pueblo**, un cuento sin música en el que son tres los bobos y compiten entre ellos; en **Ali Babá y los 40 hombres honestos**, una particular versión de la popular historia oriental, y en **I Lique Roc**, un rock and roll con letra en inglés cantado literalmente... en castellano.

Pero Maslíah es también el compositor de música sin más, de bellas melodías como **Luna sola**, **Susurra el viento** (con Laura Montaña), **Si estuvieras** (una canción de amor, a pesar de ciertas apariencias), **Toda la música** (con un toque humorístico final). Es el que le abre las puertas a dos temas de la chelista Lucía Gatti, con quien canta a dúo **Azotea sur** y la zamba **Despojo**. Y el que reinterpreta, con cambio de modo, el clásico de Jorge Fandermole **Oración del remanso**, o el que dicta una clase en vivo de cómo fue su proceso de trabajo en **Las hojas vivas**, versión *primaveral* de **Las hojas muertas**, aquel poema de Jacques Prévert musicalizado por Joseph Kosma, con inversión de la melodía incluida.

Maslíah conserva intacta la habilidad para recurrir durante décadas a herramientas similares y llegar a un resultado diferente, o parecido, pero por lo general sorprendente, imprevisto. Eso que suele nombrarse como *estilo*.

O.F.

Factor Burzaco

3.76

Independiente



De formación académica y cierto espíritu rockero, Abel Gilbert ocupa un lugar infrecuente en la música no erudita: el de compositor-que-no-toca-

o-casi, un rol que, por ejemplo, periódicamente ocupó Frank Zappa y hoy frecuente John Zorn. Por que su música, además de utilizar recursos tanto de la electroacústica como de la camarística, cabalga sobre los ritmos y las guitarras (con su sonido *alla* Robert Fripp), cierto funk, un trio *de hecho* (Pedro Chalko en guitarra, Facundo Negri en batería, Carlos Quebrada Vázquez en bajo), la voz de Carolina Restuccia, los vientos tratados mayormente como ensamble y un aire a rock progresivo de los 70 y 80 que quizá se halle grabado en el inconsciente del autor.

En su cuarto opus, primero de edición nacional (los anteriores sólo vieron la luz discográfica en el extranjero), Factor Burzaco, la banda de Gilbert, revisita composiciones de **Factor Burzaco, II y III**, sus discos previos, para recrear —literalmente, volver a crear— un universo sonoro propio, parecido al anterior pero diferente. También estrena **Qué**, una suerte de baguala sin caja, breve y hermosa, más su versión en el piano por Paula Torales, que también interpreta la inédita **Mesianik en Saigón**. Y el que quizá sea el *crossover* más evidente entre los mundos de Gilbert, **LAS (y Orfeo)**, donde conviven en armonía las palabras de Luis Alberto Spinetta (en perfecto desorden), la ópera de Monteverdi y el órgano Hammond de Carlos Cutia que revive un momento sublime de Pescado Rabioso, banda emblemática de Spinetta y del rock nacional. Los textos de Marcelo Cohen son de alta densidad aunque de apariencia lúdica, y aportan su propia musicalidad. Podría pensarse que cada vez que se dicen, se resignifican. En los tres **Guantanabu (I; 2,3, y 3)**, que constituirían algo así como la esencia del segundo disco, por ejemplo, la palabra es al mismo tiempo instrumento poético y musical, del mismo modo que las de José Brindisi lo son en **Mesianik** y **Como acariciar un tigre muerto**, dos ¿canciones? del primer álbum que regresan renovadas.

Pascuala Ilabaca y Fauna

Rey Loj

Independiente



El primer disco (un casete) que recuerda haber escuchado la cantautora chilena Pascuala Ilabaca (Valparaíso, 1985) fue

la banda de sonido de **Tiempo de gitanos**, dirigida por Emir Kusturica, con música de Goran Bregovic, a sus seis años. Por la misma época, con la familia recorrió su país para una investigación sobre fiestas populares. La suerte estaba echada. Años más tarde cursó la carrera de Composición en la Universidad Católica de Chile. Y su debut fue con **Pascuala canta a Violeta**, con una muy comentada versión de **Teneme en tu corazón**, de la gran Violeta Parra. De este cruce de influencias culturales nace la música de Ilabaca —compatriota y coetánea o casi de Gepe, Anita Tijoux o Nano Stern— y así vuelve a quedar demostrado en **Rey Loj**, su sexto trabajo, cuando al frente de la banda Fauna.

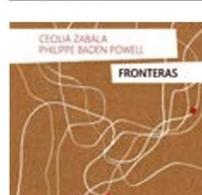
Con su acordeón o sentada frente al piano, como en sus anteriores **Busco paraíso** y, en especial, **Me saco el sombrero** (pero más, porque sus giras europeas le van sumando novedades), recorre ritmos y sonidos de su aquí y su allá: cumbia en **Ya no esperes más** y **Caminito viejo**; valsecito en **El perdón**; cueca leve en **La mariposa**; un lejano aire de vidala en **Nubes para los niños**; huayo en **Yo nací en Chuqui**; música de la India, donde vivió y estudió canto, en **Sabatana**. Pero no se crea que se trata de ritmos *puros*, de composiciones de género: lo que hacen Pascuala y su grupo —más invitados como la banda argentino-brasileño-uruguayo Perotá Chingo— es atravesarlo de canción, de folk, incluso de cierto jazz (**Santa caravana**, **Sueño con un rayo**), de soul (**Hombre sube al árbol**), de electricidad y contemporaneidad cuando lo amerita. Sin fronteras ni dogmas, bienvenido signo de los tiempos.

O.F.

Cecilia Zabala & Philippe Baden Powell

Fronteras

Independiente



Hace veinte años, en un viaje a Curitiba, el primero que hacía a Brasil, la argentina Cecilia Zabala conoció al francés

Philippe Baden

Powell. Ella, incipiente guitarrista, cantante y compositora, quería estudiar música brasileña. Él, prometedor pianista, colaboraba con su padre, el gran guitarrista y compositor Baden Powell. Hoy, aquel cruce inicial desembarcó finalmente en **Fronteras**, después de una travesía que hace un lustro atravesó el Atlántico en dirección a París y luego continuó por senderos virtuales.

Los doce temas del disco en común respetan, alternan y fusionan, según el caso, las respectivas identidades musicales de ambos. Prolífica y original, diestra en el uso de la voz, aquí más cantante que guitarrista, Zabala es de esos artistas, que no abundan, dispuestos a ahondar en cada compás, en cada nota, antes de dar la búsqueda por concluida. Nunca una resolución de manual, siempre una vuelta más de tuerca, como en **Milton**, **Inspirada** o **Despedida**. Y también dispuesta a sumar poesía lírica y sonora, como en **Fronteras** o **Equinoccio**.

Philippe Baden Powell, por su parte, aporta rasgos musicales más distintivos del país de sus padres, como en **Nossa infancia**, con letra de ambos y un leve murmullo final de voces infantiles que remiten, claro, a Egberto Gismonti, cuya sombra amiga cubre de magia varios pasajes del disco. En el bello **Todo día é hoje**, con letra compartida, se luce su piano *sambado*, y lo mismo en **As cartas**, un samba con la firma de Zabala. El prestigioso chelista y arreglador Jaques Morelenbaum emociona en la versión instrumental de **Año nuevo**, única música de autoría compartida por los protagonistas.

O.F.

Federico Lechner

Cartas a mi padre

Independiente



Desde las epístolas bíblicas hasta la zamba de Dino Saluzzi y Albérico Mansilla —**Carta a Perdiguer**— la carta ha sido

un recurso formal útil para trazar metáforas. También Federico Lechner apela a ese espacio que se produce entre remitente y destinatario para configurar su obra, un universo que con señales de uno y otro trama su propio sistema de sentidos y sentimientos. **Cartas a mi padre** se llama el disco del pianista y compositor, músico ligado a lo que en términos generales podríamos llamar jazz. Un disco de solo piano, páginas breves y profundidad expresiva, rasgos que configuran una especie de álbum de recuerdos en el que el tiempo es la materia sensible y caprichosa que tiende y distiende un arco amplio de gestos y de estilos. El encabezamiento de la carta, el primer *track* del disco, es una enunciación textual de **Von Fremdem Ländern und Menschen (De tierras extranjeras y su gente)**, un momento de **Escenas de la infancia Op.15** de Robert Schumann. La precisión del remitente caracteriza al destinatario: nacido en Buenos Aires en 1974 y radicado en España desde niño, Federico es hijo de Jorge Lechner, pianista y director de orquesta, maestro interno del Teatro Colón.

A partir de ahí, Lechner despliega en su música los capítulos de una saga personal hecha de variedades y contrastes. El *stride* de **Blues for Winton**; el impulso *hop* de **A la comtesse Donnaleepowa**, con la pertinente cita parkeriana; el sentido de variación en **Vltava**, la **Moldava** de Bedrich Smetana; el lenguaje extrañado de lo tonal de los tres momentos de **Sueño**; la milonga **Milongasong**, son algunos de ellos. En el final, la versión de **Sus ojos se cerraron** busca ligarse al principio, pero Schumann ya se convirtió en Mussorgsky y Gardel es un eco. Uno de los tantos que resuena en una música que logra proyectar una tensión propia.

Santiago Giordano

Linetzky Trio

Herencia Klezmer

IMJ

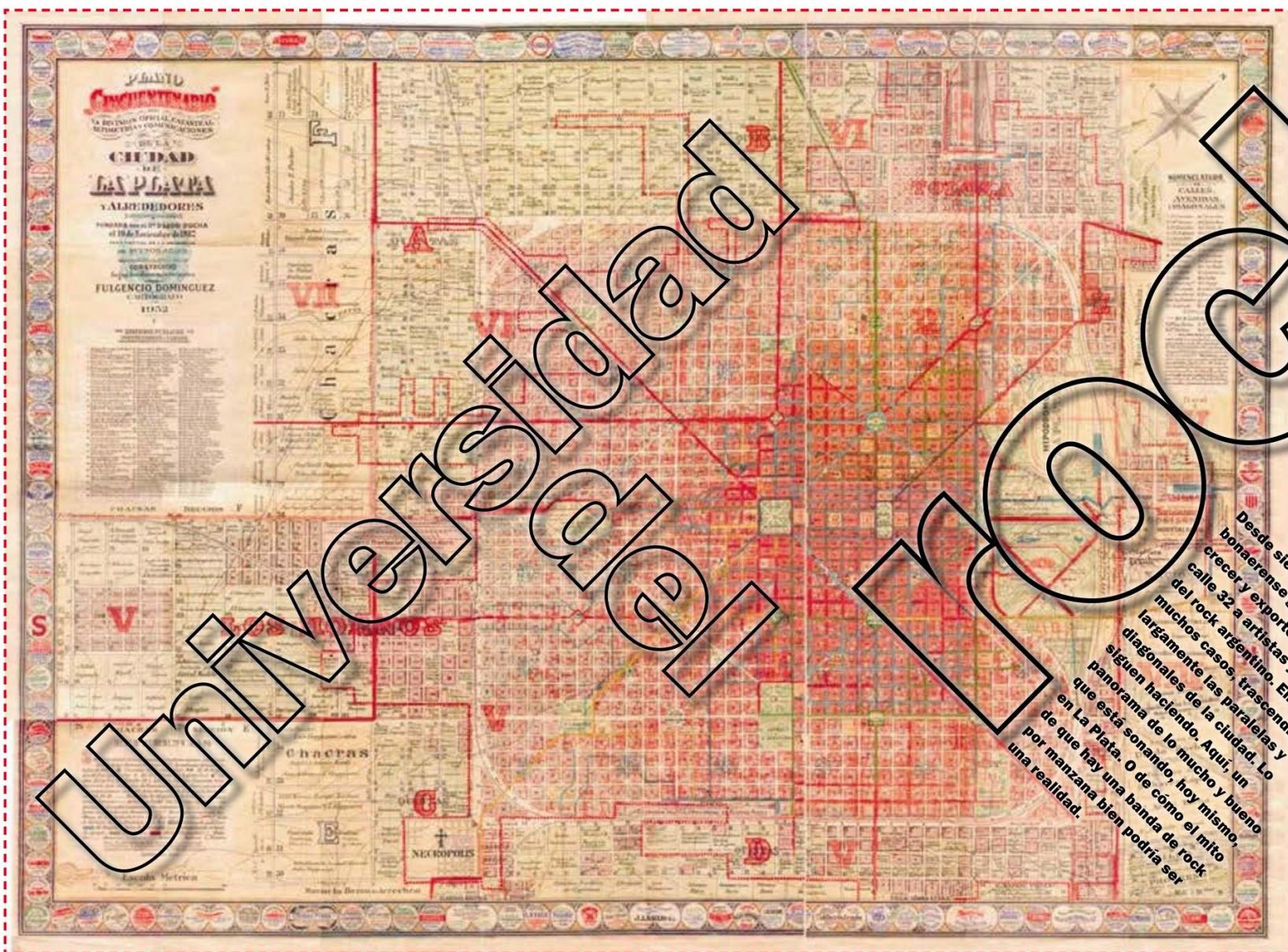


Con una historia tan nómada como la del propio pueblo judío que la concibió, la música klezmer se expandió desde Europa central a diferentes puntos

del planeta, asimilando los sonidos locales y logrando una huella distintiva en cada región. **Herencia klezmer** es el título del disco de los tres hermanos argentinos Linetzky: Andrés en piano, Bruno en clarinete y Matias en trompeta y mandolina. Tal vez el más conocido sea Andrés por su historia como compositor, arreglador y director de tango. A ellos se suman como invitados su padre Leonardo Linetzky, en flauta, e Ignacio Varchausky en contrabajo. El arte de tapa es una ilustración con figuras *chagallianas* a cargo de la hermana de los músicos, Lucía. Grabado en vivo en el Auditorio de AMIA, el tono familiar se amplía a la música, con un enfoque más cercano a la tradición que a la ruptura. Como hilo conductor se escucha la voz del Zeide (abuelo) José Linetzky, que recuerda cómo era la vida cotidiana en su pueblo rumano Belz y que evoca la trascendencia de la música en las pequeñas aldeas europeas antes de la Segunda Guerra Mundial. Esos fragmentos de audio, a su vez, están matizados por temas anónimos que interpreta el trio.

Ya desde el comienzo de **Herencia klezmer**, con la morosidad de **Suite Mosaica - Freilich** que pronto deviene en un motivo que podría ser la música de fondo para cualquier fiesta animada, se define la tensión de un ritmo que se debate entre la vivacidad y la melancolía como dos caras de una misma moneda. En general, el clarinete, la mandolina y la trompeta expresan los momentos más lúdicos (**Sher del Libro en Cm**, **Freilaj en Cm**, **Bulgarian, Sher en Dm**); el piano, en cambio, predomina en los pasajes más graves (**Flatbush Waltz, Yah Ribon Olam**). Ese contrapunto que parece atravesar a muchas músicas asociadas a los rituales de celebración —hasta se podría pensar cómo conecta este disco con el trabajo del bosnio Goran Bregovic al frente de su Banda de Bodas y Funerales— tiene una síntesis en la canción rumana **Doina**, que, como una suite de dos minutos, atraviesa todos los estados posibles de ánimo, entre las palabras del abuelo y la puesta al día de un repertorio antiguo.

Andrés Casak



Por Micaela Ortelli
Fotos de Alejandro Lipszyc

Desde siempre la capital bonaerense gestó, cobijó, vio crecer y exportó más allá de la calle 32 a artistas y tendencias del rock argentino. En muchos casos, trascendieron largamente las paralelas y siguen haciendo. Aquí, un panorama de lo mucho y bueno que está sonando, hoy mismo, en La Plata. O de cómo el mito de que hay una banda de rock por manzana bien podría ser una realidad.

Uno de los grandes emblemas del rock platense no es músico. Caio Armut luce como rockero pero no integra ninguna banda. En La Plata lo conocen por su fanatismo desahorado por la música, presencia ininterrumpida en bares y boliches aunque ya se cruce con sus hijas, y su desinteresada gestión cultural. En 2011 fue uno de los organizadores de La Plata Calling, un homenaje al líder de The Clash avalado por la Fundación Joe Strummer. En 2012 participó de la producción del compilado en vinilo **I'm from La Plata**, idea de Marcelo Pilegi, baterista local radicado en Burdeos, Francia, donde editar en pasta es accesible. El mismo año reunió a 800 personas en una movida contra la clausura del local Pura Vida, afamado por dar el total de la recaudación de las fechas a los músicos. También organiza y conduce el Pura Vida Solidario, una serie de recitales a beneficio.

Hace un tiempo, Armut se decidió a probar o desmentir una vieja teoría: que en La Plata existe una banda por manzana (son 1.296). Contó 500 con facilidad; en adelante el trabajo fue más arduo, y al llegar a las 800 su computadora se rompió y se llevó la

“Me gustaba el ruidismo y eso lo mezclaba con un poco de pop. Yo inventaba cosas, no sabía tocar los acordes normales de la guitarra. Entonces parecía que estábamos haciendo krautrock [una suerte de rock electrónico nacido en Alemania] sin conocer el krautrock”.

[Javi Punga Cereceda]

lista. La información igualmente no se perdió: como él, otros fanáticos del rock local tenían sus propios archivos. Por ejemplo, el año pasado el artista plástico y músico de 28 años Valentino Tettamanti compartió en Facebook desde su Dropbox varios discos ripados de bandas platenses que no se encontraban en Internet. Otros vecinos se entusiasmaron y también empezaron a subir contenido; entonces, un tercero, Juan Pilegi —hermano de Marcelo— armó el grupo Rock de La Plata para descargar, al que se accede por invitación.

“El resultado son 11.000 horas de música en 60 Gb con 600 carpetas (una por banda o solista)”, especifica el creador del grupo. Al mismo tiempo, Pilegi se propuso retomar el censo de Armut y armó el grupo paralelo Censo abierto de bandas y solistas de La Plata, que a octubre de 2015 lista 1.245 nombres de todos los tiempos. “Con lo cual ya casi está demostrado el mito, y también que, considerando los 35 años de historia, ha aparecido un proyecto musical cada 15 días desde 1980”, escribe Pilegi por men-

Laptra Nenes de mamá con tiempo y locura

“En la década ganada La Plata explotó a nivel demográfico, a nivel autos, se construyeron muchos edificios, y ahora tenés que hacer cola para cualquier cosa. La 32 quedó acá en el centro”, dice Gato Sisti Ripoll, de 34 años, principal representante del sello Laptra y frontman de 107 Faunos, banda arrebatada y adorable como un chico, creadora de pogos pequeños pero sentidos, en ocasiones sin probar sonido. Otro licenciado en Comunicación, el día que eligió una fantasía para toda la vida Sisti Ripoll eligió cantar. No sabe por qué: sus padres se dedican a otro rubro y no son especialmente melómanos.

Gato fue un temprano lector de la revista cultural francesa *Inrockuptibles* cuando empezó a editarse en el país. También compraba la española *Rockdelux* y cualquier otra importada que llegara a la ciudad. Más adelante siguió con fidelidad el blog especializado *Pinkmoon*. “Tengo una formación más de periodista de rock que de otra cosa —dice Sisti Ripoll, recientemente colaborador en *Inrocks*—. Estaba todo el tiempo informándome. Aprender a tocar fue complementario”. Lo hizo con guitarras prestadas y con la que compró su hermano Félix —bajista de los 107 Faunos— con 300 dólares que encontró tirados en la puerta de la casa.

A Sisti Ripoll le interesaba el noise, las guitarras fuertes, la mística de grupos alternativos como Pixies o My Bloody Valentine; creía que militar por esa revolución —“actualizar el contenido sonoro del rock argentino”— era todavía un objetivo vigente. Ni él ni sus amigos “tímidamente arrogantes” del Nacional de La Plata adoptaron el punk rock como la mayoría de los adolescentes; tampoco les gustaban los Redondos, locales preferidos de los rugbiers del colegio. El rock chabón y la moda rolinga de principios de los 2000 —que en La Plata tendría sus referentes en Don Lunfardo y el Señor Otario, La Caverna o La Cumparsita Rock— definitivamente no sedujo a esta pandilla: “No teníamos mucha decodificación del fenómeno, no nos gustaba porque era popular y punto. Supongo que sería toda esa cosa futbolera, pero a mí formalmente me molestaba la música”.

Sisti Ripoll era fanático de Ned Flanders. Con sus camperas de colores infladas, stickers en los instrumentos, para él la banda de Javi Punga era “lo más canchero que había”. En ese momento la



107 Faunos

base de operaciones de este grupo de amigos era la casa de los abuelos de Ramiro, Mora y Manuel —la famosa “9”, un caserón laberíntico frente al Teatro Argentino, que está en proceso de ser vallado—; Ramiro, además, tenía a disposición una casa en Gonnet, en las afueras de La Plata, que en verano quedaba sola. Desde esa “mansión sin comida”, mientras ensayaban con su dúo experimental Coleco 3, Gato y Rama vieron por televisión los disturbios del 20 de diciembre: “Estábamos todo el tiempo tocando, no importaba más nada”.

En el verano de 2001 sonaba *Is This It*, el debut de la banda neoyorquina que resucitó el rock de garaje y lo volvió cool. “Los Strokes nos hermanaron a todos, a los punks y a los más esnobs.

Yo después aprendí mucho de la relación de los punks de Bellas Artes con la cultura popular y fui haciendo una lectura positiva de lo popular. Era la patita que faltaba para dejar de ser un idiota”, dice Ripoll, hoy profesor en la Facultad de Comunicación de la UNLP. Para eso fue fundamental un hecho anterior: la unión de pandillas del Nacional y el Bellas Artes, el colegio de Chango, apodo del cantante y bajista de El Mató a un Policía Motorizado, Santiago Barrionuevo. “Un día su grupo de amigos más ramoneros se cruzaron con nuestro grupo de chicos más glam, digamos. Fusionamos por esa noche y desde ahí empezamos a frecuentar los mismos lugares. Ese cruce de informaciones es lo que hace que Laptra esté bueno”.

1969
› Después de un viaje a Europa, los hermanos Eduardo y Guillermo Beilinson arman *Diplodocum Red & Brown*, que debuta en el Teatro Ópera de La Plata.

1970
› La formación musical del colectivo artístico La Cofradía de la Flor Solar —también integrado por Skay Beilinson— se presenta en el primer *Buenos Aires Rock*, donde tocaron Almendra, Manal y Vox Dei, entre otros clásicos.

1976
› Dicese del año de nacimiento de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, integrado en parte por ex miembros de La Cofradía.

1980
› De la fusión de Marabunta y Las Violetas surge *Virus*, y con ellos el pop y la new wave en el país.

1981
› Los Baraja, primer registro del punk en La Plata, y la primera banda de este género en presentarse en TV.
› Debut de *Virus* con *Wadu wadu*.

1983
› Debut de *Casanovas*, banda rockabilly de tendencias psicodélicas.

1985
› Debut discográfico de los Redondos con *Gulp*.

1988
› Gracias a un concurso del programa de radio *Submarino amarillo*, Las Canoplas graba *Bat Man*, primer disco surgido del *under platense*. Este hecho inspiró la formación de muchas bandas.

1989
› Se forma *Mister América*, la banda que no cruzó la 32 porque no quiso, entre estudiantes de Bellas Artes.
› Debut de *Víctimas del Baile*, primer experimento de *Rudie Martínez*.

1991
› Se forma *Peligrosos Gorriónes*.

Universidad del rock

Punga Cereceda



Valentín y los Volcanes Mapas quebrados

Entre 1998 y 2004, calcula José Goyeneche, fue la época de esplendor de la casona "9", donde se reunía su pandilla: "Ahí estábamos todos, ahí conocíamos a nuestras novias de dos días, nos abandonaban por nuestro amigo, armábamos una banda, la separábamos a los dos días y armábamos otra. Fue una linda época de gestación, que también tenía su parte fea, que era que nadie nos daba bola". El fundador de Valentín y los Volcanes cree que a la nueva escena surgió alrededor de Laptra y potenciada por el éxito de El Mató, le correspondió una renovación en el periodismo: cronistas jóvenes que empezaban a abrirse camino en blogs y contribuyeron a dar visibilidad al fenómeno.

Goyeneche se crió en una casa donde se escuchaba rock clásico, folklore y tango, y circulaban artistas de todo tipo (los padres escribían en la revista *Humo(R)* y fueron pioneros del teatro callejero en La Plata). Era compañero del Bellas Artes de Chango y Willy (El Mató); los tres compartían el fanatismo por Embajada Boliviana y por ellos formaron Terapia Intensiva, su primera banda. Después, cuando descubrieron el grunge y la música alternativa, se convirtieron en Aneurisma, grupo contemporáneo a Ned Flanders: "Éramos Nirvana y Sonic Youth". Kevin, la banda que compartía con Gato Sisti Ripoll, fue el último proyecto de Goyeneche antes de Valentín y los Volcanes, que se armó en un nuevo contexto.

Su nombre curioso, el arte de los discos, cierta suavidad en las formas, Valentín lleva a Laptra como marca de origen, pero su sonido es más definido y melódico que el característico del sello. Hoy, después de dos discos recordados que los llevaron a tocar a tempranas horas en grandes festivales —**Play al viejo walkman blanco** (2010) y **Todos los sábados del mundo** (2012)—, el grupo está cerrando las mezclas de su tercer LP, grabado en 100 horas en el estudio de "Tweety" González, con participación de Ulises Butrón. "Es muy platense pero de otra forma. Si el sonido platense está signado por el de El Mató y esa escuela en la que crecimos todos nosotros, en el nuevo disco hay más influencia de la anterior escuela, de Moretti, Bochatón e incluso los Redondos. Más rock nacional", dice el principal compositor de los Volcanes, que consiguieron trabajar con Tweety gracias a la gestión de su sello Triple RRR Discos (Viva Elástico), oriundo del conurbano sur.

Reubicado en el barrio porteño de Villa Pueyrredón, el autor de los poemas indie **Baila conmigo** y **Canoas de papel** habla de los frontmen que lo marcaron: "Somos hijos de Bochatón, es una influencia grande. En un mundo perfecto, Francisco tendría un yate y sería Bob Dylan. Es uno de los poetas más interesantes y extraños", dice sobre el fundador de Peligrosos Gorriones. El otro es su propio amigo, Santiago Barriounevo, compañero de clase y de las primeras aventuras musicales: "Al primer ensayo de El Mató me di cuenta de que iba a ser muy raro si no pasaba algo con ellos. Porque yo soy medio apático, no bailo. Y me acuerdo que con el primer tema de Chango me puse a saltar. Faltaba un tipo creíble, querido, no un cancherito. Al fin apareció un pibe que podría ser yo", cree Goyeneche.

José Goyeneche



"Las paredes de las calles del pueblo están llenas de pósters de bandas tributo y para la falsa aristocracia que llena los lugares, nosotros somos lo menos".

(La Plata, 107 Faunos)

saje privado de Facebook. Con la ayuda de voluntarios —los periodistas locales Oscar Jalil y Ariel Valeri y muchos artistas y "civiles"—, compaginó la información de los dos grupos en el sitio www.rockdelaplata.xyz, que ya está online.

32, modelo para armar

Carlos Alberto "El Indio" Solari, oriundo de Paraná, Entre Ríos, decía que La Plata estaba cubierta por un gran paraguas en el que rebotaba todo lo que quisiera cruzar la 32, la arteria que divide la ciudad del resto del mundo en dirección a la Capital Federal. El dicho se recuerda en **Pequeña Babilonia, 30 años de rock platense en democracia** (2014), un documental dirigido por Hernán Moyano y presentado por la Facultad de Periodismo de la Universidad de La Plata. No fue el caso de los Redondos, sin embargo, que al momento de lanzar su primer disco —**Gulp**, en 1985— ya habían alcanzado un público de tres dígitos en Buenos Aires. Al igual que Virus, que tampoco fue una banda localista; a su debut **Wadu wadu** (1981) lo presentaron en el Teatro Astral de la Avenida Corrientes, y al disco que los llevó a la masividad —**Agujero interior** (1983)—, lo grabaron en el porteño estudio Moebio.

1992
 ▶ Nacen Embajada Boliviana, "los Ramones platenses", y Guasones, que siguen la tradición stone.

1995
 ▶ Peligrosos Gorriones toca en el festival Nuevo Rock, en el Estadio Obras.

1996
 ▶ Debut de Mister América con **Con el agua al cuello** y de Estelares con **Extraño lugar**.

1997
 ▶ La Cofradía de la Flor Solar se reúne y graba El café de los ciegos.

1999
 ▶ Se forma Adicta. San Martín Vampire lanza su primer y único disco, **Debut** y despedida, a la vez que uno de sus integrantes, Sergio Pángaro, debuta con su orquesta **Baccarat**.
 ▶ Esplendor del indie subterráneo con Ned Flanders, Soundblazer, Psicovendetta, Aneurisma y Grupo Mazingher, bandas que animan la escena noise/experimental/rap de La Plata.

2000
 ▶ Los Redondos, una de las bandas más grandes del rock nacional, lanzan su último disco, **Momo sampler**.
 ▶ Francisco Bochatón debuta como solista con **Cazuela**.

2002
 ▶ Debut de Nerdkids, entre el glam rock y el pop rosa.

2003
 ▶ Estelares lanza **Ardimos** y alcanza reconocimiento nacional.
 ▶ Debut de la banda reggae **Negusa Nagast**.
 ▶ Se forma **Sr. Tomate**.

2004
 ▶ Debut de El Mató a un **Policía Motorizado**.
 ▶ Debut solista de Javi Punga.
 ▶ Lanzamiento de **Tomo lo que encuentro**, disco de versiones de temas de Virus a cargo de Estelares, Sergio Pángaro, Mister América y otros.

2005
 ▶ Adicta se convierte en uno de los referentes del electropop nacional con **Día de la fiebre**, su tercer disco.

Shaman Herrera Hombre en llamas

Un personaje peculiar camina las diagonales desde comienzos de siglo. Shaman Herrera es nacido y criado en Comodoro Rivadavia pero su familia es originaria de La Plata. Hijo de un médico melómano y una fanática del mambo, hermano de dos varones también músicos, Shaman —nombre real— fue un adolescente creativo y desinhibido con una experiencia de intercambio en Alemania a los 15 años. Durante la secundaria tuvo bandas de todos los estilos y al terminarla dejó su tierra neblinosa para vivir donde lo hizo su abuela paterna toda la vida, en una casa con jardín.

Shaman se mudó a Buenos Aires para estudiar cine, pero filmar todavía era muy trabajos en esa época y abandonó. Quiso entrar a la escuela de música de Quilmes pero rindió mal Matemática. Por último, decidió hacer una tecnicatura en sonido. Al tiempo se mudó a La Plata su compatriota y amigo Tulio Simeoni; con él formó la experimental Menage a Trois, donde Shaman no cantaba letras sino ruidos guturales. Más adelante, Simeoni, con otros sueños expatriados, formó La Patrulla Espacial, hoy una de las bandas más renombradas de la ciudad. Uno de sus integrantes es Tomás Vilche, a la vez frontman de Los Bluyines y bajista de Los Hombres en Llamas, el proyecto que surgió cuando Shaman empezó a escribir, en unas vacaciones en Comodoro: “Viviendo en La Plata me empecé a sentir más identificado con mi lugar de pertenencia”, dice.

Cuando empezó a frecuentar “la galería del champignon” —una casa chorizo con dos habitaciones mínimas— Shaman hizo nuevos compañeros de vida, entre ellos los artistas de Laptra. Así terminó convirtiéndose en una figura importante de la escena local surgida en el mundo digital, como productor de la famosa trilogía de El

Mató: **Navidad de reserva**, **Un millón de euros** y **Día de los muertos**. Otros de los hermanos que hizo por entonces son los integrantes de Sr. Tomate, una banda de íntimos amigos formada en 2003, liderada por una de las voces más particulares de la ciudad, la de Poli, oriunda de Tres Arroyos. Shaman dio todo lo que sabía en el disco que inmortalizó a Sr. Tomate, **Ritmo de vida** (2008). Desde entonces también es guitarrista de la banda, que acaba de lanzar el genial **Augurio** por Concepto Cero, sello fundado en 2009 por el platense Nicolás Madoery, vinculado a la escena porteña pre Zizek (folklore y cumbia electrónica y afines). Lejos del localismo y del lo-fi, Concepto Cero trabaja con los mendocinos Fauna y Mariana Paráway, por ejemplo, y acaba de editar el segundo disco de Shaman y Los Pilares de la Creación. **A Sueño real** lo produjo el mexicano Ernesto García (Natalia Lafourcade) y en septiembre se presentó en la sala porteña Caras y Caretas con una banda que funciona como un corazón. En un momento, Shaman sintió el deseo de enfocarse en su propia música más que en la producción y necesitó compañeros: “Lo que yo toco bien es la voz. Ese es mi instrumento. Entonces muchas cosas las armaba con la voz pero necesitaba por ejemplo una trompeta. Y un poco así se fue sumando gente, en función de las canciones”, dice. Los Hombres en Llamas llegaron a ser nueve. Los Pilares de la Creación son cuatro sin contar coristas e invitados —en este caso su compatriota Sara Hebe y Chango, que canta en **Sonríe**, una síntesis entrañable de Shaman y El Mató—. “Si pienso en un objetivo sería tener cada vez menos preocupaciones mundanas y poder concentrarme en la música, que es vuela nomás. Por eso lo necesito a Nico —dice Shaman—, porque a mí el hemisferio del cerebro que se ocupa de las cosas más técnicas no me funciona”.

Shaman Herrera



Hace un tiempo, Armut se decidió a probar o desmentir una vieja teoría: que en La Plata existe una banda por manzana (son 1.296). Contó 500 con facilidad; en adelante el trabajo fue más arduo, y al llegar a las 800 su computadora se rompió y se llevó la lista.

tocó en Creamfields y compartió escenarios con Miranda! —cantaba en **Bubble Glam**, su segundo disco: “Este es el tiempo de los chicos raros, tiempo de recambio generacional. Usan la inusualidad, usan la sexualidad, no te diste cuenta”.

El paralelismo es caprichoso pero ilustrativo. Nerdkids desapareció en 2010 para que sus integrantes hicieran caso a sus curiosidades personales. Con nuevo domicilio en Capital, Mr. Mön, su cantante, acaba de lanzar **Reset-Start!** con nueva banda. Por su parte, Mister América se mantiene reconocible con **Doméstico**, su último trabajo después de cinco años de silencio. El disco se presentó en agosto en el histórico Coliseo Podestá, en fecha compartida con normA, que lanzó **Siguiente**, su cuarto LP, y hace unas semanas aparentemente se separó.

En el caso de Mister América, su determinación por no salir de la ciudad es una marca de identidad. Distinto al típico localismo adolescente que podían sentir incluso bandas rarísimas como Ned Flanders, formada a fines de los 90 por músicos que todavía no llegaron a la edad de Astarita cuando hizo aquella declaración. “La Plata era mi Seattle. A mí me chupaba un huevo lo que pasaba afuera, acá

2006
▶ **Monstruo!** y **normA** son bandas revelación con sus debuts **Grosso** y **rock2tonos**.

2007
▶ Debut de **El PerroDiablo** con **La bomba sucia**.

2008
▶ Debut de **107 Faunos**, **Antolín**, **La Patrulla Espacial**, **Crema del Cielo**.

2009
▶ Debut de **Niño Elefante**, **The Hojas Secas**, **Indiana**.

2010
▶ Debut de **Valentín y los Volcanes**, **Miro** y su **Fabulosa Orquesta de Juguete**, **Nunca Fui a un Parque de Diversiones**, **Pérez**.
▶ Se disuelve **Nerdkids**.
▶ **El Mató** debuta en el festival **Primavera Sound** de Barcelona.

2011
▶ Se edita **La Plata Calling**, homenaje al líder de **The Clash** con el aval de la **Fundación Joe Strummer**.
▶ Participaron **Argonauticks**, **Monstruo!**, **Pérez** y otros.
▶ Shaman Herrera presenta **Shaman** y **los Hombres en Llamas**, producido por **Daniel Melero**.

2012
▶ **El Mató** lanza **La dinastía Scorpio**, su último disco hasta hoy.
▶ **La Ola** que Quería ser **Chau** lanza **La fuerza del cariño**, disponible únicamente en cassette.
▶ Debut de **Un Planeta** y de **Guacho**.

2013
▶ **normA** y **107 Faunos** tocan en el **Primavera Sound**.
▶ **El Mató** se presenta en el festival **SXSW** de Austin.

2014
▶ Reunión de **Peligrosos Gorriones**.
▶ **El PerroDiablo** lanza **Cacería**.
▶ Debut de **Peces Raros**.

2015
▶ Lanzamientos de **Doméstico**, de **Mister América**; **Siguiente**, de **normA**; **Augurio**, de **Sr. Tomate**; **Sueño real**, de **Shaman** y **los Pilares de la Creación**; **Turbo**, de **Javi Punga**, y más.

Universidad del rock

El mató a un policía motorizado



Marcelo Arias

Un Planeta El pop es mi forma de ser

Empezó con Virus y casi una década después siguió con Adicta y Nerdkids. Andróginos, glamorosos, complejos, súper lúcidos, fueron los primeros referentes del pop en La Plata. Salvando las distancias sonoras, para esos grupos la imagen personal era una herramienta más de comunicación. Hoy probablemente no hagan falta esas figuras visualmente tan poderosas y políticas. Russ, la banda pop bailable que formaron Pablo y Agus Cassano de Nerdkids, optó por una elegancia disco lejos de los atuendos rosados de su ex grupo. Chico Ninguno le pone visuales a sus experimentos pero él mantiene la sobriedad. Al igual que la sintética Myte y sus Linternas Verdes, que trabajó su último disco con Daniel Melero. Cerca del ascetismo escénico y la resonancia atmosférica de Beach House y del dream pop en general, Un Planeta es una de las bandas nuevas que están ganando peso propio por fuera de Laptra. “Yo tengo más influencia de mis amigos músicos y de todos los discos que escuché. Pero sí me inspiró un montón porque era gente que estaba a la vuelta de tu casa haciendo música diferente de una manera que estaba buenisima”, dice su principal compositor Gastón Le desde su búnker de Villa Elisa, misma cuna que Virus. Es la base de operaciones

de DICE DISCOS, que edita también otros proyectos amigos, platenses y no. “Estábamos por sacar el disco y pensé: ‘Un montón de amigos me tiraron la onda para que lo termine, y tengo un montón de amigos que hacen música y la tienen guardada como yo. Por ahí el sello hace que varios se animen a salir’ —dice Gastón, de 27 años—. Lo pensé como una plataforma de contención. No pensamos en meternos en un sello funcionando porque no le dábamos mucho valor a lo que hacíamos”. El primer disco de Un Planeta —que debutó en vivo directamente en Capital— se grabó de forma ambulatoria, con la computadora y una placa, que entran en una mochila. Gastón y su compañero Nicolás Carlino aprendieron a mezclar con un curso y tutoriales de YouTube y ahora dirigen el estudio móvil Fantasma, que ya registró a los vecinos Teo Caminos, Bautista Viajando, Dynammo, Lynx, Enzima y Satori. Gastón también asesoró la mezcla del hermoso disco debut de Joyaz, electropop de neón, por lo demás obra de Josefina Porro y Yaz Huenchuman. Gastón estudió composición en Bellas Artes pero “no duró”; da clases de guitarra, instrumento que toca desde los 13 años, primero en una banda punk y después en una instrumental que surgió cuando se empezó a vincular con el

Un Planeta



jazz. Mientras, su computadora iniciaba con **Army of Me**, de Björk: “Me gusta la combinación de lo académico con lo popular”, dice. Con todo, sus principales referentes locales son rockeros: normA, la banda post punk comandada por Chivas Argüello, y Ático, donde tocaban Teo Caminos y Agustín Spassoff, el

tecladista de El Mató: “Tenía influencia de algo más progresivo, más acordes, más texturas”, recuerda. Cuando apareció **Refugio** (2014), el segundo disco de Un Planeta —que tiene versión **remix**—, algunos lo compararon con Virus, banda que hasta entonces Gastón no había escuchado con atención:

“Los 90 cortaron a pleno con esa onda y quedó toda una zona por explotar que para mí ahora se retomó. El uso de sintetizadores y secuencias y de máquinas que en los 90 no se usaban tanto porque se había vuelto a una cosa más guitarrera. Y ahora se le sumó la compu a todo eso. Somos re compu nosotros”.

éramos lo más nosotros”, dice Javier Cereceda, el primer creativo del proyecto (Diego Billordo era el otro). Pero lejos del gusto por el rock clásico, Javi Punga, como todos lo conocen, escuchaba “lo más nuevo que hubiera, nada de cosas comerciales”. Bandas locales le gustaban la suya y las de sus amigos. Y Embajada Boliviana, los Ramones platenses. “Punga” es un mote que para Cereceda significa “punk”: “Me gustaba el ruidismo y eso lo mezclaba con un poco de pop. Yo inventaba cosas, no sabía tocar los acordes normales de la guitarra. Entonces parecía que estábamos haciendo krautrock (una suerte de rock electrónico nacido en Alemania) sin conocer el krautrock”, dice con 36 años y título de licenciado en Ciencias de la Comunicación.

Ned Flanders atravesó etapas más o menos experimentales hasta que, enroscada en su propia rareza, se disolvió. Punga, además, hizo un quiebre drástico por la época: “Cuando me separé le dejé todo a ella. Me abrí de mi grupo de amigos y empecé a conocer gente nueva. Ahí crucé la 32 por mi cuenta y después nos encontramos del otro lado”, dice. Se refiere a su vieja pandilla, ahora nucleada en Laptra, el primer sello local reconocible fuera de La Plata. A ellos Javi Punga les dedica **Turbo** —séptimo disco solista, cuarto editado por Laptra—, que se gestó en unas vacaciones en Bariloche con B.A.R.T, su Banda Abierta de Rockeros Tranquios.

“Indie cabeza” e “indie sensible” fueron los primeros motes sobre la escena surgida alrede-

dor de Laptra, familia de la banda del momento, El Mató a un Policía Motorizado. Cuenta la leyenda que Chango, el frontman que cautiva sin ser showman, fue el más lúcido cuando, entre proyectos que nunca prosperaban, dijo que lo que había que hacer era grabar un disco. Un disco de verdad: fabricado e impreso donde se debe, con código de barras. Recuerda uno de sus amigos la evaluación de Chango: “Nosotros sonamos como Weezer; 300 fanáticos de Weezer en La Plata tiene que haber”.

El debut de El Mató oficializó la existencia de Laptra en 2004 y habilitó el cruce de la 32 a la banda y su pandilla a la vieja usanza. El disco les gustó al periodista Pablo Stroza (*La Nación*, *Rolling Stone*) y al histórico manager de rock porteño Alejandro Almada,

que llevó a El Mató a tocar por primera vez en Capital y hoy los acompaña en su éxito internacional (mientras se produce esta nota están de gira por Colombia, México, Estados Unidos, Costa Rica y Ecuador).

Aunque no todo su catálogo es local, desde hace años el sonido asociado a Laptra es lo primero que viene a la mente al pensar en “rock platense”. Esto a pesar de la convocatoria de grupos como Monstruo! o Pérez, por ejemplo, y en contraste con las tendencias más ortodoxamente rockeras, donde un referente sobresaliente es el PerroDiablo no aparece asociado a la ciudad en el imaginario. La banda de Doma —ex Psicovendetta, viejo dúo de rap psicótico— debutó en 2007 —casi al tiempo que El Mató lanzaba **Un millón de euros**, su

disco más popular—, y a su cuarto álbum se mantiene igual de cruda y letal. Cuenta Caio Armut, avalado en los camarines, que Doma elonga antes de los recitales en preparación para todo lo que se mueve y golpea arriba del escenario, no importa el tamaño del show.

En septiembre, El PerroDiablo anunciaba su última fecha del año en la ciudad, en Pura Vida: “Sin ellos en La Plata, probablemente El Perro no tocaría más por aquí”, decía entre paréntesis el estado de Facebook. Pero Valentino Tettamanti es optimista respecto del futuro del rock más pesado en la ciudad. Como guitarrista de Borracara y Patifiesta —además de autor de todos los flyers de la Comunidad de Fuego—, asegura que en los últimos años se está dando un repunte inédito

del hardcore y el metal, una escena hasta el momento rezagada. Ahora estos músicos también hicieron sinergia y armaron el sello Blast o Me Muero, con representantes más o menos ensordecedores como Lxs Jugadxs, sfc, Albura o Resplandor.

Por otra parte, si de liderazgo puertas adentro se habla, Laptra tampoco se considera el patrón de la vereda. Una canción del año pasado de 107 Faunos —una de las bandas clave de la escena, que este año vivió el estreno de su propia biopic (**Creo que te amo**, del cineasta local Germán Greco)— llamada **La Plata** dice: “Las paredes de las calles del pueblo están llenas de pósters de bandas tributo y para la falsa aristocracia que llena los lugares, nosotros somos lo menos”.

Secreto a voces

Por Yumber Vera Rojas

El venezolano hizo de todo: reinventó el uso del arpa, escribió el himno Moliendo café –versionado desde las tribunas de La Bombonera hasta en Japón, donde vendió un millón de copias–, trabajó con Simón Díaz, revolucionó la música bailable del Caribe y fue pionero del reggae en su país. El periodista Yumber Vera Rojas trae la increíble y zigzagueante historia de su compatriota, quien murió en 2015.

De todos los himnos venezoleños, el **Dale dale dale Boca** es posiblemente el más efectivo por ese arengue minimalista que de tanto repetirlo se torna en una suerte de mantra combativo. Si bien está tan institucionalizado en la hinchada azul y oro que a esta altura a nadie le preocupa su origen, es, junto a **It's a heartache**, de Bonnie Tyler, y **Pop goes the world**, de Men Without Hats, uno de los cantos de *La 12* tomado de un tema extranjero. A pesar de que aún es un misterio cómo llegó a recalar en el heraldo de uno de los clubes de fútbol más importantes del mundo, el cántico está inspirado en **Moliendo café**, el gran clásico universal del folklore venezolano, junto a **Caballo viejo**, de Simón Díaz. Su autor, Hugo Blanco, murió el 14 de junio de 2015, a los 74 años, a causa de un paro respiratorio, sin haber pisado nunca La Bombonera para disfrutar de la trascendencia de una obra prolífica, versátil, invaluable y hasta hitera, aunque fruncida.

Años antes de que Andy Warhol estableciera el cuarto de hora como medida de la fama, a Blanco tan sólo le bastaron no más de 30 minutos para convertirse en una leyenda de la música. El propio arpista, compositor, arreglador y productor lo confesó en una entrevista: "Era un día como cualquier otro de 1958. Yo estaba tocando el arpa y, de repente, se me ocurrió una melodía y empecé a darle forma. Así nació la canción". **Moliendo café** cuenta con más de 800 covers –se trata de la canción venezolana más versionada–, entre los que destacan los de Mina, Julio Iglesias, José Feliciano, Max Greger, Dámaso Pérez Prado, José Luis Rodríguez, y el de su compatriota Mario Suárez, quien en 1961 alcanzó el primer lugar en las listas de po-

pularidad en Argentina, interpretado junto a su Conjunto Venezolano. En Japón llegó a vender un millón de copias en formato de siete pulgadas, aunque con el título de **Coffee Rumba**, a través de la cantante y actriz Sachiko Nishida.

Incluso, en 2012, el DJ italiano Gabry Ponte utilizó la introducción para su hit **Beat on my drum**, en el que participan el rapero estadounidense Pitbull y la cantante Sophia Del Carmen, lo que demuestra la contemporaneidad de un

A pesar de que aún es un misterio cómo llegó a recalar en el cántico de La 12, el Dale dale dale Boca está inspirado en Moliendo café, de Blanco, el gran clásico universal del folklore venezolano, junto a Caballo viejo, de Simón Díaz. Cuenta con 800 covers.

tema cuya autoría, a lo largo del tiempo, no estuvo exenta de la controversia. Y es que si bien es tácito para los venezolanos que el dueño de la canción es Blanco, en los créditos del single figura su tío, José Manzo Perroni, también músico y compositor, quien, al parecer, colaboró en el proceso de creación. Para los más escépticos, el arpista sólo fue el primero en interpretarla en 1960. "Yo era menor de edad para aquella época, por eso no pude registrar la canción", explicó. "Un tío mío lo hizo y ahí surgió el problema. Legalmente, él aparecía como autor del tema. Pero profesionalmente yo era el creador".

Una estrella caribeña

En 1958, año en el que cayó la última dictadura venezolana, espacios como la Escuela Nor-

mal Gran Colombia sirvieron de escenario para el mano a mano entre Blanco y el otro ídolo musical estudiantil del momento, Chelique Sarabia (alumno de la Escuela Técnica Industrial), quienes formaron parte de una avanzada de artistas que incitaron al diálogo entre la música rural y la urbana. "A ese movimiento nos sumamos de a poco con Hugo. Después de coincidir en varios conciertos, surgió nuestra amistad. Sus músicos tocaban conmigo y viceversa. Y hasta grabamos en el mismo estudio", detalló Sarabia, autor de **Ansiedad**, tema emblemático del cancionero popular latinoamericano. Fidelis era el nombre de esa sala, propiedad del ingeniero de sonido Antonio González, quien, tras enterarse del fenómeno, convenció a ambos para que grabaran con él e ingresaran en el ambiente artístico nacional por la puerta grande.

A raíz del divorcio de sus padres, Blanco se vio en la necesidad de mantener a su familia, por lo que decidió probar suerte en la música de manera profesional. Pero antes debió ponerle fin a sus estudios universitarios, tras cursar durante tres años la carrera de Ingeniería Metalúrgica en la Universidad Central de Venezuela. Justamente allí se realizó el Festival Universitario de Música, en el que obtuvo el primer lugar; a partir de una performance en la que, como bien recuerda el también arpista Fernando Guerrero, "apeló a todos los recursos electrónicos que tenía a mano a principios de los sesenta". Eso dejó deslumbrados a los asistentes por su innovación y limpieza. El galardón decantó en el álbum del músico **1.er Premio del Festival Universitario de Música**, lanzado en 1961 y que incluye **La India Tibaire**, uno de sus mayores clásicos, al igual que los instrumentales **Ziruma**, **El botellero** y **Soldadesca**.



La discográfica El Palacio de la Música fue la escudería del artista caraqueño hasta 1972, aunque años más tarde editó algunos trabajos de forma intermitente con la compañía. Su excelente relación con los dueños permitió que pudiera introducir a Simón Díaz al sello, tras conocerlo en 1963. Le dio la oportunidad de grabar en su álbum **Parranda criolla**, considerado una pieza de colección, dos temas de corte humorístico, **Por Elba** y **Matagente**, que marcó buena parte de su repertorio cada vez que estuvo bajo la batuta de Blanco. Pero después de cuatro discos en conjunto, el tándem lanzó en 1966 su primera producción orientada a la gaita zuliana –género afrodescendiente, muy popular en la temporada navideña– **Gaitas y parran-**

das con Simón, cuyo éxito fue tan arrollador que el proyecto se transformó en un clásico. Trabajaron juntos hasta 1977, cuando salió el LP **Las gaitas de Simón**. Desde ese momento Díaz eligió seguir adelante solo.

Pese a la decisión del autor de **Tonada de luna llena**, **Mi querencia** y **El becerrito**, Blanco continuó con su aventura gaitera, aunque con el hermano de Simón, el popular humorista aragüeño José Díaz, conocido como Joselo. En 1977 grabaron el álbum **Pa' mí que ta' bueno**, el primero de una sociedad que se disolvió en 1989, después de la aparición de **La gaita gallega**. Además de mostrar el sorprendente costado humorístico de un artista caracterizado por su personalidad seria y hasta tímida, sus discos se

transformaron en una propuesta infaltable en las navidades venezolanas. A lo largo de poco más de dos décadas, muchas de esas canciones, cargadas de altas dosis de chispa y genio, incluyeron chistes (se destacaron los de las llamadas gaitas "de las locas", que abordaban la homosexualidad desde una perspectiva inocente) que todavía forman parte del imaginario colectivo de Venezuela, por más que un trozo importante de la sociedad, especialmente el más joven, desconozca su origen. Pero las gaitas de Joselo y Simón no fueron el único legado navideño de Blanco.

Del Topo Gigio a la revolución bailable

En la primera mitad de los años 70, los productores del Topo Gigio le propusieron al arpista es-

El secreto mejor guardado



En 1968 algunas canciones suyas gobernaron las fiestas en Perú. Por eso su estilo es considerado como una de las grandes referencias de la cumbia andina o chicha. Y eso originó que en muchos lugares del mundo se tergiversara su nacionalidad.

Orquídea salvaje

Moliendo café fue la canción con la que Blanco le reveló al mundo el "ritmo orquídea", un estilo que inventó para definir su búsqueda de armonías en la tradición popular venezolana. Eso decantó en la creación de temas bailables a partir de instrumentos propios del folklore. Su manera tan moderna de comprender la idiosincrasia sonora local coincidió con el revival de la música latinoamericana y tuvo su declaración de principios en el álbum debut: **El nuevo ritmo orquídea** (1960).

Para llevar adelante su innovador concepto, tomó como punto de partida el legado de Aldemaro Romero, figura esencial del país (al punto de que erigió la Onda Nueva, la respuesta venezolana a la bossa nova), y de Juan Vicente Torrealba, uno de los arpistas más revolucionarios que ha tenido la música de raíz.

A diferencia de la paraguaya o de la mexicana, la arpa venezolana (de la que se desprenden dos tipos, central y llanera, que era la que tocaba Blanco), es uno de los componentes (al lado del cuatro y de las maracas) del típico conjunto criollo, y se destaca por el punteo que se hace de las melodías con su acompañamiento. Si bien son muchos los músicos sobresalientes de ese país, el artífice caraqueño se distinguió sobre el resto de sus colegas por sacar al instrumento fuera del compás del 3X4 (buena parte de la raíz venezolana está escrita en ese registro), para ponerlo a sonar en los ritmos pares, afines a la mayoría de los de la música caribeña, sobre todo de la trinitaria. Por eso no es fortuito que **Moliendo a café** suene a calipso. Aunque a diferencia de éste, el ritmo orquídea entra dentro de la esfera de la mesomúsica, que sin pretensión folklórica aspira a ser agradable, fácil de escuchar y recordar, y consta de instrumentos de percusión como charrasca, quijada de burro, tumbadora y bongós.

cribir varias canciones que serían incluidas en un disco de Navidad del ratón italiano. Sin embargo, ninguno de los cuatro temas que compuso, entre los que se encontraba **El burrito sabanero**, fue a parar al compilado. Así que en 1975 le pidió a Díaz, a partir del tándem que llevaban adelante, que la grabara. Debido a que pasó desapercibida, a causa del éxito de las gaitas del binomio, en 1976 volvió a registrarla con una agrupación de 14 niños del Coro Infantil Venezuela, al que rebautizó con el nombre de La Rondallita. La canción, que cuenta con un sinnúmero de covers, entre los que se encuentra el que grabó Juanes en 2006 para el álbum **Superestrellas en Navidad Pop**, fue un hit instantáneo no sólo en Venezuela, sino en otros países del continente americano.

"La canción sonaba con tanta insistencia en Puerto Rico que un empresario de la isla me llamó para hacer una gira. Como no quería viajar, le pedí 20 mil dólares, y para mi sorpresa me los dio", recordó Blanco, a propósito de los temas navideños fundamentales en el cancionero venezolano. "Cuando llegamos allá, entendí todo. El furor era impresionante. Llenamos el estadio Roberto Clemente, estuvimos diez días cantando, y todos los niños y padres sabían la canción". Aparte de convertirse en su tema más famoso después de **Moliendo café**, le permitió explorar un área desconocida hasta entonces en su prolífica trayectoria: la música infantil. "Esta canción es un clásico que seguirá cantándose, porque el público se va renovando siempre. No hay colegio que no la

cante, no hay un niño que no se la sepa, y cuando a los niños les gusta una canción, la ponen y la ponen, y no se cansan nunca".

El burrito sabanero no hizo más que reconfirmar el don para el hit de Blanco, además a través de la experimentación musical. Lo que torna a su obra aún más atractiva y peculiar, porque desde mediados de los años '70 no sólo gozaba de una creciente popularidad en América Latina, sino que su influencia ya era notoria en la región. Y esto se debió, principalmente, a la serie de discos **Bailables**, que, a partir de 1965 y hasta la aparición del volumen decimotercero en 1984, llevó a su rit-



mo orquídea (ver recuadro) a flirtear con géneros como el merengue y la cumbia. A tal punto que en 1968 algunas canciones suyas, entre las que sobresalen **Cumbia con arpa**, **La cigarrera** y **La Trasandina**, que rankearon bien alto incluso en la cartelera de Billboard, gobernaban las fiestas en Perú. Así que su estilo es considerado como una de las grandes referencias de la cumbia andina o chicha. Y esto originó que en muchos lugares del mundo se tergiversara su nacionalidad.

Al mismo tiempo que actuó en las películas **Lujuria tropical** (1962), de Armando Bo, **Twist y gritos** (1963), de Arturo Pascencia, y **La isla de sal** (1964), de Clemente de la Serna, y aportó temas para los films **El raspao** y **El rostro oculto**, revolucionó la música tropical bailable y entró en sintonía con el ska y el reggae, tras descubrir a Byron Lee, Jimmy Cliff y Desmond Dekker. Fue el introductor del género jamaícuino en Venezuela. Primero lo hizo como intérprete, en 1966, con el single **Malinda**, y luego en calidad de productor de **Las Cuatro Monedas**. El grupo de pop y soul, que entre 1963 y 1968 llevó por nombre **Los Hermanos O'Brien** (sus integrantes eran hijos de Pat O'Brien, legendario pianista de la orquesta Billo's Caracas Boys), hicieron parte de su repertorio, por ejemplo, **Shanty Town** y **Pickney Gal**, de Dekker, aunque arreglados por Blanco al mejor estilo del ritmo orquídea.

Además de **Las Cuatro Monedas**, que para su disco debut, **Las cuatro monedas a Go Go** (1968) hizo una versión soul de **La Balsa** (el sù-



cia adentro. Es decir, comenzó a hacer sus giras en Venezuela y en el exterior porque lo pedían. El Palacio de la Música y Polygram exportaban los discos a Estados Unidos, Caribe, Europa y Brasil. Para esa época, su música se escuchaba más afuera que en Venezuela".

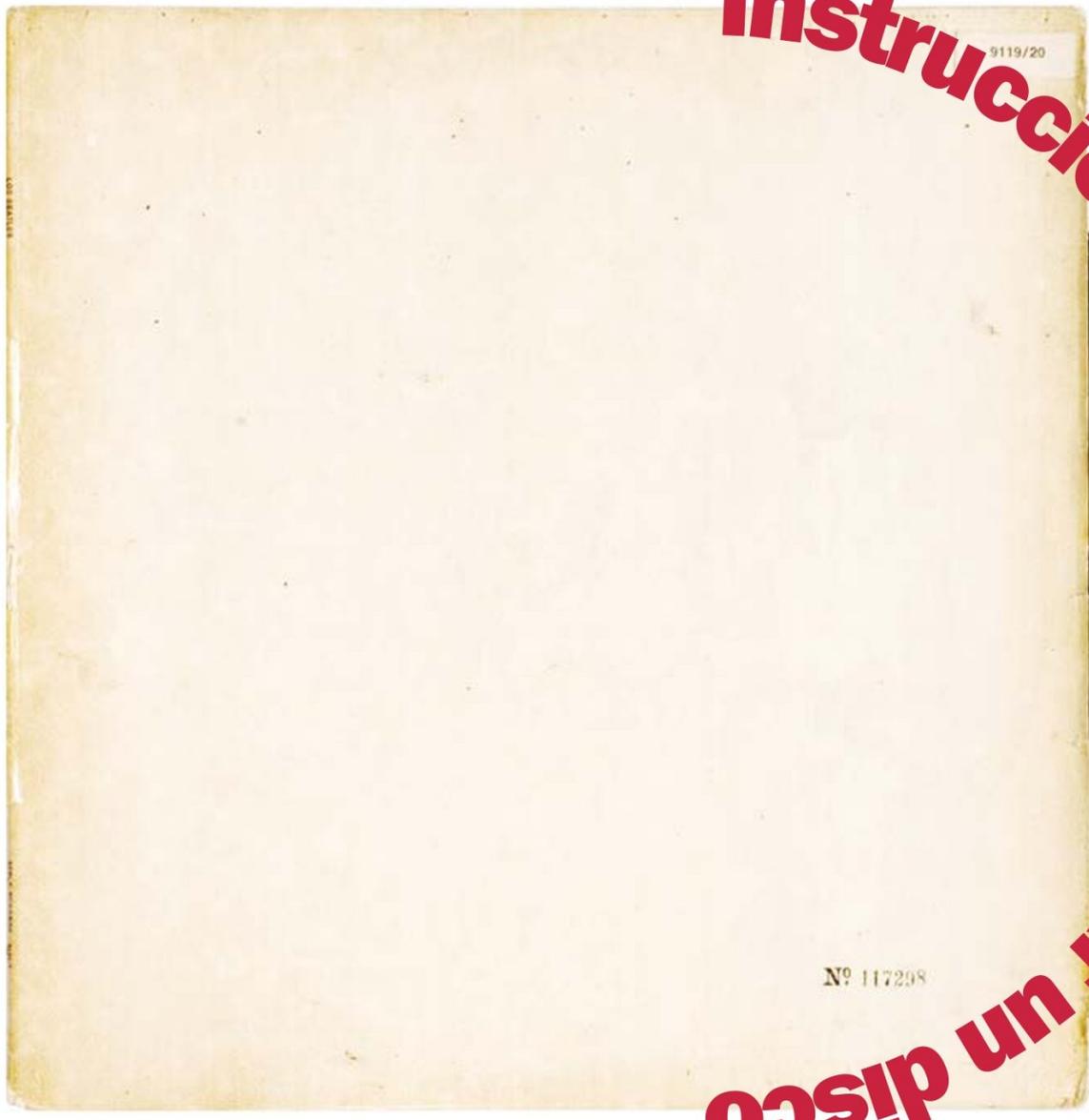
Si bien aseguran sus íntimos que se mantuvo activo componiendo hasta el final de sus días, Blanco, desde la segunda parte de los años '90 y hasta lo que va del nuevo milenio, no volvió a editar discos. Aunque en ese periodo aparecieron varios compilados que recorren su vasta obra (el último del que se tenga referencia fue **40 Años-40 Éxitos**, de 2011). "El problema con estos discos es que su producción es muy costosa, y, cuando salen al mercado, la piratería los mata", explicó en referencia a series como las de sus gaitas o **Bailables**, en 2007, poco antes de que un infarto lo convirtiera en el inicio de un vía crucis que de manera malvada se encargó de recordarle en carne propia el paso del tiempo. "Venezuela dio la vuelta al mundo gracias a sus canciones", afirmó Bettsimar Díaz, hija del creador de **Caballo viejo**, poco tiempo luego de la muerte de quien fuera de uno de los aliados musicales de su padre. "Es un clásico popular universal y por eso es inmortal".

El legado del músico que introdujo el bajo eléctrico y la batería en el folklore venezolano, y cuya memoria fue recogida por Carlos Delgado Linares en su libro **Hugo Blanco y su arpa viajera** (2006), se puede evidenciar en exponentes de las siguientes camadas de músicos. Ahí sobresalen Carlos Guedes –establecido en Dallas, que con su arpa electroacústica desarrolló una carrera en el jazz latino–, la Movida Acústica Urbana –colectivo caraqueño de ensambles que redefinieron el uso de los instrumentos autóctonos–, y Los Crema Paraiso –proyecto de fusión confeccionado en Nueva York por músicos de rock. No obstante, por más que parezca paradójico, la obra de Blanco corre peligro de diluirse ante el cada vez mayor desconocimiento sobre sus 55 años de trayectoria, aunque cada domingo su himno se cante en La Bombonera.

El autor de *El carapálida* vuelve a la era del long play, y a su devoción de fan adolescente. Un ejercicio de nostalgia que va desde la memoria de las históricas disquerías porteñas, hasta la evocación fetichista de las tapas de cartón y la minuciosa reconstrucción del ritual de la púa.

Por Luis Chitarroni

El rito consideraba o contemplaba la presencia de ánimo digno de los contados movimientos que debían hacerse a continuación. El primero, sacar con el máximo cuidado —el verbo indicado es “extraer”— el disco del sobre interno. Este sobre interno da tema para una monografía, no para una digresión. Fue de papel, y a veces hasta de muy buen papel —predominio de las óperas rock y los álbumes conceptuales: despilfarró y gratuidad—, pero a mediados de los setenta estábamos acostumbrados ya a una economía penosa: que fuera una bolsa de polietileno huidiza, que se plegaba con subrepción insospechada hasta incomodar como víctima uno de los ángulos interiores de la tapa querida o aborrecida, que en muchos casos ya había dejado de ser *cartonné*. Después, había que llevar la placa hasta el aparato. Era una ceremonia que exigía devoción y equilibrio. Una vez ahí, con el disco entre los dedos limpios, los hombres, en este caso, solían, solíamos ser, por mezquindad obsesiva, más cuidadosos que las mujeres: sosteníamos el disco de vinilo por el contorno filoso, tratando de no invadir ese borde de silencio que pronto iba a permitir el aterrizaje de la púa, exento de huellas digitales. Los más cuidadosos, de atisbos siquiera de huellas digitales. A esto hay que añadir regímenes completos de excepción en



todas las direcciones: quienes no conservaban el sobre interno; quienes no se habían dado cuenta siquiera de que los discos traían sobre interno; quienes lo dejaban caer el día del debut, para obtener de paso una especie de derecho de pernada; el sobre interno como excedente residual (tema de tesis), algo que debía perderse inevitablemente (en tiempos de adolescencia, en tiempos de inusitadas colecciones bizarras, había quienes guardaban incluso los papeles metálicos que traían chocolate y chokolatines, los abollaban formando una bola e iban incrementando su tamaño en relación a la gordura adquirida, martillándola de tanto en tanto, ufánándose de que la delgada lámina metálica que había entrado en la casa nunca podría salir de ahí). Quienes llegaron a valorar estos sobres (y a saber a qué ediciones internacionales pertenecían las mejores) convirtieron el canje y la venta de discos en el Parque Rivadavia, en una especie de strip-tease cum cacheo de armas incluido: se pulsaba el álbum buscado y se extraían alternativamente para la compulsiva las fundas interiores del álbum doble (letras con tipografías estilizadas, fotos exóticas, excelsos ejercicios cromáticos de Roger Dean o dibujísticos de Kike Sanzol). Para combinar una tapa inglesa, un sobre interno holandés y un vinilo alemán, en un ejercicio de restitución o de demen-

cia acaso no fuera necesaria una intuición artística invencible sino solo una memoria rencorosa. Pegada a nuestra parsimonia de fan, víctima involuntaria del paseo, nuestra musa o nuestra mejor amiga bostezaba. Había poco de acá cuyo valor pareciera perdurable, pero Alfredo Rosso hizo una vez para Music-Hall una compilación de las caras B de los Kinks (Kinky Gems), que es hoy un *collector item* internacional. El arte aleatorio se complacía en decir que abjuraba de la propiedad y de la posesión: la mayoría de esos vinilos ingleses, importados, pertenecían a un amigo de Rosso de cuyo nombre no puedo acordarme (¿Fernando Fiore?).

De ahí en más, y a partir de breves consignas menos dignas de este ejercicio breve de novela objetivista —consulta con el dedo índice de la cantidad de pelusa acumulada tras la púa (otra candidata a tema de tesina), nivelación del volumen (y después de toda la parafernalia a mano para gozar de un buen sonido)—, gozar de un buen sonido. O de un mal sonido: la experiencia literaria se adquiría con el tiempo, los errores, las decepciones y toda la serie correspondiente a una campaña diametralmente didáctica.

Toute la mémoire du monde

Los sobres internos Odeón Pops, traían impresas tapas de otros “éxitos” del sello: Sandie Shaw, Milva, Altamar Dutra. Los nombres perduraban largamente porque a veces la duración de un long play alentaba un ejercicio paralelo de retrospectión y melancolía. Aquello que permanecía inmóvil e inalterable ante la mirada ligeramente ausente del soñador no era otra cosa que el sobre interno, en superposición a la tapa verdadera. Con **Sgt. Pepper** y la multiplicación de álbumes conceptuales, el sobre interno, y las tapas carpeta, habían adquirido importancia: traían las letras de las canciones y, en algunos casos, un muestrario de gadgets y zonerías que nos devolvían a la pura infancia carnavalesca. No hay que olvidar que **Sgt. Pepper** comenzó siendo una idea de homenajear la infancia, “la patria del hombre”. Como siempre

en los Beatles en esos años mejores quedó reducida a un simple de dos caras A (vale decir, se simplificó). Las letras decían todo lo que había que decir sobre esa experiencia decisiva en Liverpool (y en cualquier otro lugar). Dos topónimos muy específicos, uno de Lennon (**Strawberry Fields Forever**) y otro de McCartney (**Penny Lane**). Una de las formas superiores del malentendido en esos años era la traducción (sigue siéndolo). Habría que leer la historia de los Beatles como un breviario o una antología de malas traducciones, traducciones parciales y disparates o silencios elocuentes que nos confundían. Muchos de mi generación crecimos creyendo de **Strawberry Fields Forever/Penny Lane** se referían a un campo lleno de frutillas y a una chica bonita de Liverpool.

Un suplemento: la sofisticada rusticidad del vinilo a treinta y tres revoluciones por minuto tiene que ver, en muchos casos, con el advenimiento entrañable de voces y palabras que se quedaron a vivir en nuestras cabezas para siempre. De frases y oraciones enteras. De títulos que eran acaso más significativos —menos mortales— que un título. Ayer nomás. A estos hombres tristes. Porque yo nací.

El simple más asiduo de mi infancia con proyectos y sombras de adolescencia, presente en la casa de cada chico que empezaba a inquietarnos, era **Laetitia**, susurrado o musitado —en ese estilo muy francés, que consiste en no cantar nunca— por Alain Delon. Provocaba desazón. Era un simple del film **Los aventureros** (o un doble, no me acuerdo) con tapa: fragmento del perfil “perfecto” del actor francés que tuvo un hijo con Christa Päffgen (la Nico de los Velvet Underground) y que tanto admiró la elegancia neta de púgil moccoví de Carlos Monzón.

(Por suerte, Johanna Shimkus, de una belleza indescriptible, prefería en el film a Lino Ventura, y la tragedia encontraba en nosotros, los feos, la equivalencia de un final feliz.)

En casa, otro simple con tapa era **Morir**

en **Madrid**, que traía canciones de la Guerra Civil española. Esas grabaciones viejas de **Somos los milicianos** y **Ay, Carmela**, con su registro empedrado, como granulado de instantes heroicos o trágicos, me daba nostalgia y una fuerza que estaba seguro de no tener. Había otros con tapa, los de Creedence Clearwater Revival, del sello Liberty. Uno

Para combinar una tapa inglesa, un sobre interno holandés y un vinilo alemán, en un ejercicio de restitución o de demencia acaso no fuera necesaria una intuición artística invencible sino solo una memoria rencorosa. Pegada a nuestra parsimonia de fan, víctima involuntaria del paseo, nuestra musa o nuestra mejor amiga bostezaba.

de Frank Sinatra —**El mundo que conocimos**, creo—, con la fotografía de un film sobre espías, hizo que mi hermana obligara a su novio a que lo cambiara (¿Centro Cultural del Disco?) tres veces hasta obtener la fotografía del sello Reprise que coincidía con alguna ensoñación diurna.

Hace poco entré en una disquería —de las pocas que quedan en estilo de la novela de Nick Hornby **High Fidelity**— con el propósito difuso de comprar algo que me gustara. Después noté que el único que se tomaba ese trabajo en las bateas de cedés era yo, el único de los presentes que había asistido al relevo de un formato por otro. Los jóvenes asistían al relevo de un formato por otro, a la inversa. Uno comentaba, no sin elegancia léxica, que el cedé, que eso que estaba buscando yo no era obsoleto sino solo anticuado. La moda es una persuasión indeleble que incomoda y desplaza.

Como resultado de esas comprobaciones, no tardé mucho en abismarme en una especie de polo disociado de cualquier cosa que no fuera la nostalgia.

Los años sin excusa

Una pregunta que irrumpe, y que ha demostrado a lo largo de los años no desvelarme (la olvido con facilidad en cuanto mi cabeza toca la almohada), es el precio los discos en esos tiempos de economía post Krieger Vasena. Recuerdo haber ahorrado para comprarme **Tommy** de los Who, que eran dos, pero no el doble de Almendra. ¿Los precios variaban tanto? ¿O solo el cinismo de quien pasa por alto, tanto tiempo después, el valor?

Mis dos disquerías favoritas de ese pasado lejano eran El Agujerito, en la Galería del Este, y Tubo Records en la promenade Alvear, dos lugares paquetes (o chetos, como se dijo después). El exotismo más grande lo escuché en Villa Caraza, donde mi padre me llevaba con la esperanza de que el último aumento del alquiler nos sacara del barrio en que vivíamos y nos condujera a esa vida ordenada en lugar con tren de trocha angosta. Los pibes cuyas melenas admiré eran mayores que yo unos años y oían Traffic. La voz angustiada de Steve Winwood, una de las claves de esta busca parcial del tiempo perdido, me lleva de regreso a ciertas supersticiones. La de los súper grupos, por ejemplo.

Estaban de moda y se llamaban así: súper grupos. Crosby se había ido de los Byrds, Stills y Young, peleados entre sí, de Buffalo Springfield, Graham Nash de la muy británica agrupación los Hollies; todos juntos habían armado ese milagro de armonía inestable y voces escarpadas que empezó o terminó bautizado por el peso de sus apellidos, por así decir: un hexasílabo onomástico. A su vez, Steve Marriot se había fugado del éxito fisonómico de los Small Faces y se alió con otra cara de moda, Peter Frampton de The Herd, que unos pocos años después daría la vuelta al mundo con ese tribu-



▲ Meter púa. Jimi Hendrix elige a Lenny Bruce antes que a Bob Dylan.

to olímpico a la banalidad llamado “Oh, Baby, I love your way” (“Nena, me gusta tu forma”). Los unos y los otros balanceándose de un grupo a otro, como antes, pero ahora reconocidos. Hay un genealogista inglés de estas cosas con el nombre adecuado: Peter Frame.

Otras tres versiones de Judas

Otro simple con tapa era uno de la vieja formación de Fleetwood Mac —Green, McVie, Spencer, Fleetwood, Kirwan (un súper grupo limitado a la escena del blues británico en los ‘60)— que obligaba a que mi abuela —admiradora de Maurice Chevalier, **My Fair Lady** y Rocio Dúrcal, pero también de **Beatles For Sale**— reflexionara sobre la coincidencia entre la fealdad de los jóvenes y la mala calidad de los ruidos que hacían. Imperativos de la moda: una cosa eran los Beatles lampiños de **Ocho días a la semana** y **No quiero**

arruinar la fiesta y otra, muy distinta, esa comunidad de fealdades alternativas y desgredadas que hacían explotar en el tocadiscos **Oh, Well**.

Cuando dando muestras de una tilingüería y una frivolidad odiosas (uno se sorprende a sí mismo), me quejé ante la imposibilidad de volver a oír a Debussy en las grabaciones que más me gustaban y lo consulté a Pablo Gianera por las que se conseguían ahora en cedé de Dinu Lipatti, con una honestidad alarmante (que tiene que ver con la inteligencia simplificador, y acaso también con la teoría de la evolución), me contestó: “El piano es mono”.

Cabrera Infante dice en **O**, su compilación signada voluptuosamente por el **Swinging London**, que cuando recibió de Calvert Casey dos entradas para ver a Martha Graham, las cambió por otras, para ver a Sonny Rollins, con la esperanza final en realidad de que llegaran

a Londres —fines de los sesenta— los Beach Boys. La reflexión lacónica, digna de su confinada melancolía, es: “Las artes que transcurren en el tiempo hay que conocerlas a tiempo”.

No fui capaz de cumplir nunca con ese requisito, y no solo en lo que respecta a lo que hay que ver o no ver en un teatro (con la exigencia de llevarse a uno mismo), sino aun en la situación —todavía litúrgica— de elegir qué oír. Sigo escuchando compactos, vinilos, casetes o radio con la misma desproporcionada ambición y esperanza. Y con la misma desalentadora heterodoxia. La enumeración de nombres sería un poco viscosa o empalagosa (tentado, como estoy, de probar “la amplitud de mi gusto”). De modo que prefiero callar. No es que dé lo mismo, pero la eternidad está, como se acordó William Blake antes que Cabrera, y ya no es sospecha, enamorada de las obras del tiempo.

Tendencia // Orquestas tributo de tango

Me sueña

Por Andrés Casak
Fotos de Alejandro Lipszyc y Archivo

Los conjuntos instrumentales que copian el sonido de las grandes típicas, como D'Arienzo, Troilo, Caló o Tanturi, se multiplican en los salones porteños y recorren el circuito milonguero internacional. El fenómeno suma una curiosa variante a la amplitud del panorama del tango actual.



Hay películas que se atesoran por una escena. La argentina **Días de vinilo**, de Gabriel Nesci, de 2012, cuenta la historia de cuatro amigos de la infancia a los que los une el amor por la música. Uno de ellos toca en una banda tributo a los Beatles, llamada los Hittles —mezcla de Hit y Beatles— en la que personifica a Lennon y con la que compete en un concurso por un viaje a Liverpool. Avanza en camarines entre decenas de *fabulosos cuatro* vestidos y peinados exactamente igual y se detiene a charlar con otro John.

— El Paul que me recomendaste no me rinde.

— Sabés lo difícil que es encontrar un buen Paul.

— Ahora estoy queriendo cambiar el Ringo. ¿Tenés algo?

— Tengo. Buen ritmo, narigón real, pero olvidate. El Ringo que te pasé el año pasado lo echaste.

— ¿Daniel? Si estaba re gordo. Yo no puedo tener un Ringo obeso en la banda.

Más allá de la situación humorística llevada hasta el límite del grotesco, no es descabellado pensar en una situación así en este tipo de concursos. Un espacio con sus reglas en el que el músico actúa como médium entre el fan y su fantasía. ¿Cómo se entiende que los *salieris* de Queen o de Pink Floyd llenen teatros? ¿Tiene más valor el complejo trabajo de armonizar las voces como lo hacían los Beatles o lograr el espejismo de parecerse a los británicos? Tal vez lo que más se aproxime a esta dimensión ensoñada sean los clones de los cantautores, otra raza que se despliega en un rango mucho más modesto por salas del centro y por fiestas, y que recorre un arco insondable que va de los arjonistas a los que adoptan una veta todavía más excéntrica: intentar reproducir la estética y la voz aguarden-tosa de Sabina.

En el tango no existe teatros ni masividad, pero hay un correlato: las orquestas tributo. Sin intentar un parecido físico o gestual como *modus operandi* —lo que le quita la impronta bizarra—, el campo de acción se despliega en las milongas, donde el foco está colocado en los pies de los bailarines. Desde diferentes perspectivas

tiene distintas aristas. Como si se tratara de un posgrado estilístico, para el músico representa la posibilidad de conocer los yeites de una típica, recobrar la variante clave de tocar con un ensamble y puede funcionar como un trabajo continuo, con el barniz mínimo de marketing tanguero que otorga el apellido de un director célebre. Para el público, significa recuperar una vasta tradición perdida: bailar al compás de una orquesta sin correrse demasiado de la matriz y del repertorio que define el canon milonguero. El fenómeno se recorta nitidamente a las presentaciones en vivo; en las grabaciones, en cambio, provoca un raro efecto, como si en el mismo lodo de una batea o de internet perdiera su efecto. Ahí compete con la historia del tango.

Rey del tributo

Es traspase de sábado. Para llegar a la Asociación Nacional Italiana de Socorro Mutuo y Cultura —un hermoso palacete céntrico construido en 1877— hay que atravesar calles angostas y sucias. Adentro todo es contraste: los ambientes son gigantes y la decoración es marmórea. Parece abroquelada en el tiempo. Desde hace años funciona la milonga La Nacional en el salón del primer piso, que se rige por una serie de códigos implícitos. Uno de ellos estipula que los hombres y las mujeres están separados a ambos lados de la pista. Sentados frente a frente, el método del cabeceo no es anacrónico. El organizador Atilio Verón explica otra regla: invitar a bailar a la misma pareja varias tandas está mal visto porque implica una insinuación sexual.

Cuando arranca el ritmo picante de La D'Arienzo con **Este es el rey**, una pareja sale a la pista pulverizando otra norma que sostiene que en el primer tango solo se lucen los músicos. Después, una seguidilla de éxitos es una bomba en el salón que estalla en círculos de baile. Los instrumentales **Felicía**, **Gallo ciego** y **La puñalada** se intercalan con **Canzoneta** y **Quiero verte una vez más**, cantados por Alberto Medina. Los músicos —todos jóvenes y trajeados de negro con corbata roja— tocan durante una hora. Como si se tratara de un tour de una estrella tropical, a las dos de la mañana cierran abruptamente su actuación y salen disparados del escenario. Tienen que cruzar la Capital: los espera otra presentación en Catedral Tango, en Mataderos.



La Juan D'Arienzo

▲ La D'Arienzo. Al compás del siglo XXI.

▲ Este es el rey, Juan D'Arienzo y su típica.



Ya menos atareado, unos días después, el bandoneonista y director Facundo Lázari detalla que realizan entre diez y doce presentaciones mensuales con base en las milongas, aunque en los meses de temporada baja disminuyen a cinco fechas. Son, de todos modos, muchas actuaciones para el promedio del tango. Nieto de Carlos Lázari, bandoneón y arreglador histórico de Juan

D'Arienzo durante un cuarto de siglo, Facundo tiene veintiocho años y su estampa, con una larga cabellera, desacredita cualquier intento de parecido físico con los músicos originales. "Cuando empecé, mi abuelo me mandó a cortarme el pelo. En algún momento tuve el dilema de la imitación, pero se solucionó pronto: si me hago el D'Arienzo dirigiendo, el bailarín me arroja una silla.

Respetamos la música al cien por ciento, pero nunca dejamos de ser nosotros". En todo caso, el interrogante es cuánto tiempo resiste un músico en el camino del homenaje permanente. O dicho de otro modo, si este tipo de experiencia es una aventura temporal, como una etapa necesaria para la formación. Facundo lo explica sin rodeos: "Para mí es un fin. Desde antes de estudiar el bandoneón quise tocar D'Arienzo y llevo ocho años haciéndolo. Es rocanrol. Aprendí cómo se hace el marcato, la variación. No es nada sencillo si uno lo toma en serio. Me veo a largo plazo con este proyecto".

Si las orquestas tributo constituyen una viñeta lateral en los libros, las que evocan a D'Arienzo ocupan un lugar destacado de este microcosmos. Entre las antiguas y las actuales componen una lista nutrida. Sus nombres siempre están en la misma ruta: Los Solistas de D'Arienzo, Los Reyes del Compás, Los Herederos del Compás, Los Dandys del Compás, Los Grandes del Compás, Los Reyes del Tango, la Orquesta Símbolo Juan D'Arienzo... El especialista Oscar del Priore señala que existieron muchas más, sumadas a las formaciones de barrio que pasaron sin pena ni gloria y que fueron contemporáneas

Me suena



► Ricardo Tanturi. El fundador de Los Indios.

► O.T. Tanturi. El director transcribió medio centenar de arreglos, para debutar en 2014.

al director. Entre las más coloridas está por ejemplo la olvidada orquesta de Tito Martín, “El D’Arienzo Chico del Tango”, tal como se lo conoció en su momento. Pero la vertiente actual, en ascenso, parece responder a otro fenómeno: es un giro ilusionista hacia el pasado.

La máquina del tiempo

Desde hace más de quince años, la orquesta Sans Souci replica el estilo de Miguel Caló y el de Osmar Maderna hasta su muerte en 1951 (estilo que prolongaría una de las orquestas pioneras en la evocación: la Símbolo Osmar Maderna). Entre estas formaciones subyace una continuidad: el sonido bailable y virtuoso del piano conductor. La Sans Souci se maneja con un amplio repertorio que combina los caballitos de batalla históricos con tangos que están arreglados siguiendo su sonido, pero hechos en la actualidad. En los primeros tiempos hubo una instancia de laboratorio: transcribir las orquestaciones. Al no existir la fuente histórica de la preservación o de la indagación en el valor patrimonial, tiene un eco de rescate. Tal vez por eso, el título de su disco de 2014 es una suerte de declaración de principios: **Acústico y Monoaural** reconstruye la forma de grabación de antes, a través del registro en una sola toma con todos los músicos y los cantores en un ca-



nal y retoma como elemento clave la disposición de micrófonos en los estudios.

En el juego de espejos entre presente y pasado, mucho más que nostalgia—ya pasaron más de setenta años desde la década de oro y otros tantos desde la muerte del director—, domina la sensación de visitar otra época. Es menos un revival o un regreso fetichista—tal vez podría existir si el recuerdo estuviera cerca y fuera más

fresco— que una invitación al baile surgida entre las brumas de un pasado lejano. “El público que viene a bailar está integrado por chicos que no vivieron la experiencia de ver a las orquestas de Caló. Lo mismo puedo decir de los músicos: son todos jóvenes. Hace diez años era difícil encontrar instrumentistas que les interesara y pudieran tocar en su onda”, opina el pianista Leonardo Fernández, uno de los fundadores,



◄ O.T. Sans Souci. En la senda de Caló y de Maderna, aprendieron los yeites del estilo con músicos históricos.



◄ Orquesta de Osmar Maderna. El pianista murió en 1951. Su estilo perduró en una Orquesta Símbolo que fue pionera de la evocación.

Duelo de estilos

Orquesta Típica Tanturi

Fundación: 2014.

“Para armar el repertorio transcribí cincuenta y un temas. Tanturi tenía una onda D’Arienzo, pero menos nervioso, a través de una sincopa con arrastre cortito y una acentuación en el contratiempo, bien bailable para los salones de barrio” (Tomás Regolo, pianista y director).

Cantores: Hugo Araujo con el repertorio de Enrique Campos y Roberto Minondi con el de Alberto Castillo.

Círculo: Milongas Salón Canning, La Viruta, Tanguería Buena Yunta de Berazategui, Club Castelar.

Repertorio: *El buey solo, Comparsa criolla, Argañaraz, Así se baila el tango, Recuerdo malevo, Una emoción, Oigo tu voz, Recién.*

Orquesta La Juan D’Arienzo

Fundación: 2013.

“Empezamos con el proyecto tres músicos que trabajábamos en la casa La Ventana. Como al turista no le interesaba mucho D’Arienzo, pensamos que al milonguero le iba a gustar más. Y así fue: antes del debut, ya teníamos varias fechas pautadas” (Facundo Lázari, director y bandoneonista).

Cantores: Fernando Rodas y Alberto Medina.

Círculo: Dos giras por Europa y una por Japón y Taiwan. En Buenos Aires, en las milongas Porteño y Bailarín, Confitería La Ideal y Oliverio Gironde.

Repertorio: *Canzoneta, La puñalada, La cumparsita, Este es el rey, Felicia, Gallo ciego.*

Orquesta Típica Pichuco

Fundación: 2014.

“La idea surgió para probar unos arreglos que nos facilitó el pianista Juan Carlos Cuacci. No teníamos el proyecto armado, pero cuando ensayamos nos pareció increíble. Lo más complejo es lo que no está en las partituras, lo que es imposible de escribir” (Renato Venturini, bandoneonista).

Cantor: Hernán “Cucuza” Castiello

Círculo: Milonga Oliverio Gironde, y salas de conciertos como Torquato Tasso.

Repertorio: *Chiqué, Milonguando en el 40, Adiós Nonino, La racha, Quejas de bandoneón, Nostálgico.*

Orquesta Típica Sans Souci

Fundación: 1999.

“Arrancamos con la transcripción del repertorio de Caló y Maderna. Por suerte, había músicos que tocaron con ellos y que le pasaron la forma de hacerlo al resto de la fila. Además de la ayuda de los discos, tuvimos la de los colegas” (Leonardo Fernández, pianista).

Cantor: Walter “Chino” Laborde.

Círculo: Milongas porteñas como La Nacional y Niño Bien, y de Rosario, Campana y Río Cuarto, entre otras ciudades.

Repertorio: *Dos fracasos, Loca bohemia, La noche que te fuiste, Garras, Los despojos, Es en vano llorar, Pequeña.*

Orquesta Los Herederos del Compás

Fundación: 2009

“Teníamos orquestaciones guardadas porque mi padre Osvaldo Ramos formó parte de la orquesta de D’Arienzo y de Los Solistas de D’Arienzo. Completamos el repertorio con transcripciones nuestras” (Pablo Ramos, cantor).

Cantores: Osvaldo Ramos (murió en 2015) y Pablo Ramos.

Círculo: En Buenos Aires, Salón Canning, La Ideal, Sala Siranush, Milonga Itinerante, y en San Miguel del Monte, Necochea, Concordia, Coronel Suarez, San Antonio de Areco y Campana.

Repertorio: *Remembranza, El internado, Loca, Mi dolor, La espuela y De igual a igual*



▲ Anibal Troilo. La típica en los años dorados.

► O.T. Pichuco. Raúl Garelo los aconsejó.

quien sostiene que es una quimera copiar exactamente igual un estilo. “Tratamos de que se parezca lo más posible, pero cada integrante pone lo suyo. Uno puede simular en muchos órdenes, pero con el instrumento es imposible: uno toca como es. La parte solista se hace a la manera de cada músico, por muchas razones. Una de ellas es que pasaron muchas décadas”.

Lejos de la mimesis, la propuesta estética está mucho más cerca de la performance. El cantor Walter “Chino” Laborde es un ejemplo paradigmático. Durante varios años alternó el hecho de ser el frontman irreverente de la Fernández Fierro —una actuación rabiosa que incluía el paso de comedia de salir a escena con un caso de moto en su cabeza o el de cantar de espaldas al público— con el intérprete recatado y engominado de la Sans Souci que entona tangos clásicos a la manera de los años 40. ¿Contradicción? ¿Traición? Probablemente ese tipo de cuestionamientos tan afines a la credibilidad en el rock tenga una respuesta mucho más contundente en el tango: son proyectos diferentes. Al frente de su grupo Pampa Trash, el primer bandoneonista de La Juan D’Arienzo, Nicolás Tognola, editó un disco experimental en el que el tango es una referencia más de un sonido que cruza con naturalidad rock y chacarera.

Hace unos meses, en el Anfiteatro del Parque Centenario, se dio una de las postales

más llamativas de este fenómeno: compartieron escenario La Juan D’Arienzo y la Pichuco. Dos orquestas típicas que fueron medulares, que representaron dos formas de abordar el tango y en cuya mitología figura el encorno de sus barras, estuvieron juntas sobre el escenario, sin rivalidades. Hoy, pasadas las décadas, sólo queda la mueca revisionista y el homenaje: mismo repertorio y arreglos, pero con diferentes músicos y en otra época, como una manera de estudiar los cimientos sobre los que construyeron las orquestas.

Algo está claro: nadie llega a este tipo de proyectos meramente por una cuestión económica. La quiétesca decisión de armar una numerosa formación implica movilizar una cantidad de músicos y tiene un costo de funcionamiento. Involucrarse con un estilo significa indagar y acoplarse a una estética. “Tratar de entender decentemente a Troilo es difícilísimo. Muchos matices, muchas paradas, muchas intenciones y muchos detalles. Pero por otro lado te da un conocimiento que sirve mucho para hacer música nueva, tanto desde lo interpretativo hasta lo compositivo”, aseguran los integrantes de la Orquesta Pichuco. Formada hace un año para probar unos arreglos hechos para Troilo, sus ensayos se convirtieron en poco tiempo en rutina. Explican que hubo otro elemento determinante: el consejo de Raúl Garelo —bandoneón y arreglador de



Troilo entre 1963 y 1975—, quien los asesoró sobre elementos estilísticos. “Nos contó historias y nos mostró cosas que habíamos sacado de oído. Muchas veces ni siquiera tenían escritos los arreglos, ¡los memorizaban!”.

Finalmente, son diferentes puntas de un mismo fenómeno. Desde que el tango se revitalizó en la década de 1990 como una opción más del menú musical, hubo una nueva generación que empezó a estudiarlo. Las orquestas escue-

la funcionaron como el vehículo ideal de transmisión generacional: veteranos maestros que le muestran los secretos a los noveles estudiantes de un lenguaje que no está en las partituras. Seguramente las orquestas tributo funcionan como una extensión y como una vuelta de tuerca de esa necesidad, sumada a la posibilidad de conseguir trabajo, en un momento en el que confluyen todos los formatos históricos. Sólo que aquí el homenaje es explícito.

Rockumentales

Ojos de videotape

El ciclo de documentales sobre rock que emite Canal Encuentro recorre un arco variado de personajes y épocas.

La fascinación por filmar y retratar a las figuras, los recitales y los episodios que marcaron a fuego al rock nacional no es una novedad. Incluso se podría pensar cómo se construyó desde sus inicios una cultura con canciones y, en paralelo, con imágenes, a través de documentales como **Rock**

hasta que se ponga el sol, de Anibal Uset sobre el Festival BA Rock de 1972, y **Adiós Sui Generis**, dirigido por Bebe Kamin en 1975. Las dos películas comparten el hecho de ser pioneras y de enfocarse en conciertos que, vistos con la perspectiva del tiempo, fueron históricos.

En los últimos tiempos la mirada se agudizó, los trabajos se multiplicaron y el abordaje fue mucho más sugestivo y transversal. Hoy representa un género con identidad: Rockumentales. Ese es también el título del programa que emite una serie de documentales temáticos por Canal Encuentro los sábados, a las 22. En su segunda temporada, la grilla es tan variada como sus contenidos. Abarca **Jessico, una historia de rock en tiempos convulsos** (indaga en la grabación del disco icónico de Babasónicos de 2001, en un momento complejo de la banda); **Saicomanía** (de 2011, film dirigido por Héctor Chávez, describe la fugaz trayectoria del grupo peruano Los Saicos, padres del punk); **Simpatía por el demonio** (sobre los Rolling Stones); **Relámpago en la oscuridad** (la historia de Alberto Zamarbide, el primer cantante de heavy metal de Argentina); **La mugre y la furia** (acerca de Sex Pistols); **Seguir siendo** (material que compila giras de Café Tacuba y que también muestra al grupo en situaciones de entrecasa) y **Vieja y querida Freda** (sobre Freda Kelly, la secretaria de los Beatles).



Untref

La Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías recupera instrumentos y rituales originarios a través de un programa académico.



Sonidos chamánicos

Un regreso al origen y al mismo tiempo un viaje al futuro es el núcleo de la propuesta de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, que dirige Alejandro Iglesias Rossi (foto). La idea, que nació en el marco de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref), trasciende incluso aquello que define su nombre. Un mundo de rituales, máscaras, danzas, teatralizaciones e instrumentos creados por los propios músicos, hace de esta orquesta un colectivo artístico singular. El sustento teórico —necesario por el ámbito académico en el que surge la iniciativa—, y a la vez ideológico, consiste en otorgar a los instrumentos nativos del continente americano “la misma *dignidad ontológica* que a los heredados de Europa o de la tecnología digital”. Pero no son sólo los instrumentos, sino un modelo de creación e investigación multidisciplinario en el que se encuentran el arte, la ciencia y la tradición, lo que implica bastante más que combinar más o menos aleatoriamente sonidos de épocas y culturas diversas.



El hecho de que todos los integrantes de la orquesta sean al mismo tiempo luterios, compositores e intérpretes y también creadores de las máscaras que visten durante los conciertos, necesariamente los acerca a aquellos artistas originarios. Especialmente porque los instrumentos recreados no son sólo los que hoy pueden recopilarse entre las distintas comunidades, sino también los que dejaron de utilizarse hace siglos y que debieron buscar entre los pliegues de la Historia. Así, a partir de códices y de documentos precolombinos, lograron dar con flautas y ocarinas dobles, triples y cuádruples; silbatos de la muerte; botellas silbadoras zoomorfas y antropomorfas, y otros instrumentos olvidados, curiosos bajo la mirada contemporánea. En total, más de un centenar, entre los que no falta, claro, la marimba. Y a los que en vivo se acoplan copas de cristal y electrónica. Otro eje fundamental es el trabajo corporal, basado a la vez en tradiciones espirituales autóctonas de América y en artes marciales orientales como el tai chi chuan, el pa kua chang y el kung fu con espada, palo y sable. Así, explican, “los dos ejes que generan una

sinergia que engloba a las diferentes áreas descriptas en una unidad integral son los conceptos de ritualidad y sacralidad”. No es casual si se tiene en cuenta que Iglesias Rossi suma en su curriculum estudios en la Sorbona, donde se formó como compositor académico, y encuentros con chamanes amazónicos en un viaje que resultó ser el punto de partida musical y espiritual de su orquesta. La agrupación, cuya directora de Artes Visuales y Escénicas es Susana Ferreres, recorrió el mundo con sus conciertos de alto impacto sonoro, visual y emocional y cosechó distinciones de todo tipo y color, del mismo modo que su creador. Entre otros, el Musical Rights Award 2013 del International Music Council (con sede en la UNESCO-París) por ser “un programa inspirador que recobra y da vida artística a los instrumentos musicales indígenas, la mayoría de ellos olvidados, al mismo tiempo que desarrolla investigación, composición, diplomas universitarios, cursos comunitarios, exhibiciones, conciertos y un modelo pedagógico-musical para niños y adultos de todos los niveles”.

Son un paisaje común en las comunidades de Brasil los cables. Engrampados o amarrados en los postes, cables de televisión paga y de teléfono, conexiones más o menos clandestinas. Una interferencia entre el observador y el cielo de los excluidos. Un paradoja de la comunicación de los aislados. Nacido y criado en Grajaú, Criolo conoce esas interferencias. Creció entre el cielo del amor familiar y las inclemencias de la desigualdad.

Distrito del municipio de San Pablo, Grajaú está formado por 84 barrios y 176 favelas. Allí se concentra medio millón de personas. Gentes que llegaron en migración interior, la rebarba del crecimiento industrial de los años cincuenta y sesenta, del país bossa nova que soñó Jânio Quadros. Al decir de la educadora Valéria Lopes, del colectivo artístico Imagem, "Grajaú es uno de los distritos más grandes, uno de los más violentos, uno de los más todo".

"De ahí venimos, de luchar mucho", dice Criolo del otro lado de la línea casi al final de la conversación. "Estamos hablando de un lugar en el que cuando yo era chico en algún momento se acababa la luz, entonces tenías que aprender a contar los pasos. Tantos pasos para ir a un lugar, tantos pasos para ir a otro".

Ahora que Criolo forma parte del mains-

stream de la música brasileña, que ya llevó su arte a los escenarios de París y Berlín, que ya compartió escenarios con Caetano Veloso y Milton Nascimento, es imposible retratarlo sin comprender aquel origen, no solamente porque construye sentido en su obra, también porque después de cada parábola el artista regresa allí.

Nacido Kleber Cavalcante Gomes en 1975, tomó su nombre artístico de la expresión popular "*samba de crioulo doido*" que define a algo sin sentido o desordenado. Durante la parte inicial de su carrera fue Criolo Doido hasta quedarse sólo con el primer nombre. Empezó a cantar a los doce años.

"Vivía en una favela y cada vecino de cada casilla era de un lugar diferente de Brasil. Así conocí música de todas partes y con la música y los orígenes diferentes de las personas yo tenía a todos los lugares de Brasil cerca de mí".

Dona Vilani y Seu Cleon, los padres de Criolo, son para él una fuente de inspiración. Inmigrantes nordestinos, mientras el hombre trabajaba como obrero metalúrgico, la mujer criaba cinco hijos. Ella solamente sabía imitar la grafía de su nombre, pero cuenta Criolo que cuando iba a comprar carne regresaba apurada para que la sangre no arruinara el papel de diario con que la envolvían. Por la

noche, cuando los chicos se dormían, usaba esos diarios para saciar su curiosidad por las letras. Así, sola, aprendió a leer.

Años después, cuando fue a matricular a Kleber en la escuela secundaria, acabó por anotarse ella también. De este modo, madre e hijo compartieron el aula tres años y se recibieron juntos.

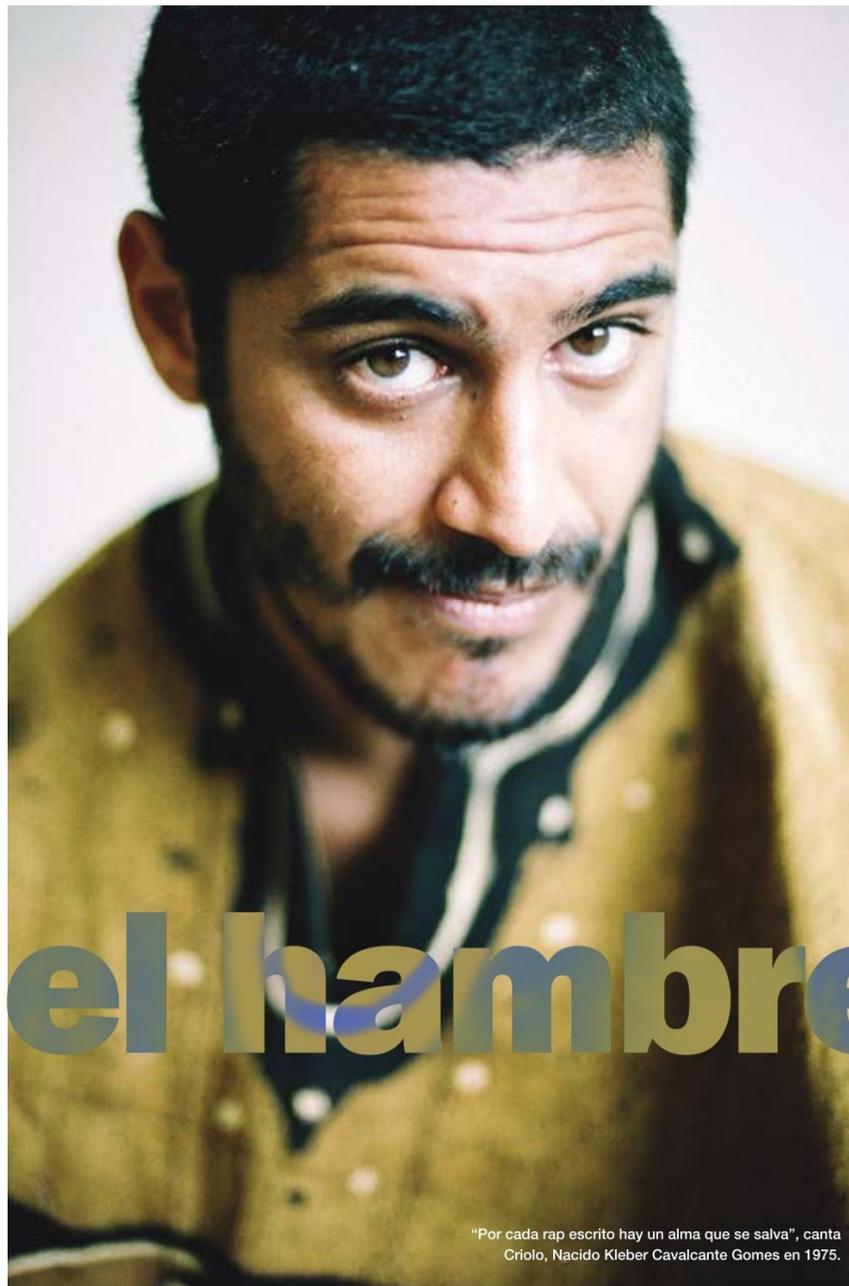
"Lo fantástico de eso fue descubrir que mi madre era una mujer total, porque hasta mis quince años yo solamente la veía como madre. Toda mujer es una luz, es madre, hermana, compañera. Y yo pude ver así a mi madre. No fue fácil, sufrimos muchos prejuicios. Le decían *¿Qué hacés en la escuela? ¿Qué hacés en la calle? Andá a criar a tus hijos*. Porque crecemos en una organización social que genera esos pensamientos, entonces debemos ser solidarios y cariñosos con esas personas, porque vos creés en lo que ves".

La madre se formó en filosofía y creó en Grajaú un centro de arte y promoción social que organiza recitales de poesía, talleres y encuentros filosóficos. El hijo trabajó cinco años como profesor de arte en la enseñanza pública. En este contexto, la carga horaria empieza buscando a los chicos por las calles del barrio. A Criolo no le gusta mucho hablar de esto porque siente que lo hizo "*de corazón, no para andar hablando*".

Los juegos del hambre

Por Juan Trasmonte

Es una de las apariciones más rutilantes de la música brasileña de los últimos años. Viene de la efervescencia marginal del movimiento hip hop de San Pablo. Sus canciones miran de frente a las miserias y retratan las desventuras de los excluidos. Pero cree con fervor en el poder transformador del arte.



"Por cada rap escrito hay un alma que se salva", canta Criolo, Nacido Kleber Cavalcante Gomes en 1975.

Los juegos del hambre

Criolo es paulista de Grajaú, "uno de los distritos más grandes, uno de los más violentos, uno de los más todo".



De aquellos contrastes se fue forjando su obra. Podía jugar a los dados con la violencia y los prejuicios que estaban alrededor, tanto como las diferentes músicas. En casa se escuchaba la radio. Seu Cleon prefería a los sambistas *malandros* como Bezerra da Silva y Moreira da Silva y Dona Vilani se inclinaba por la canción romántica de Agnaldo Rayol, pero también tenía debilidad por Raul Seixas, el padre del rock brasileño. Y el pibe cantaba rap con los amigos.

El quinto elemento

Puede resultar riesgoso creer que el rap llega a Brasil por un simple transvase cultural, toda vez que existe una rica tradición del llamado *cantofalado*. Ritmos diversos como la embolada, el repente y el samba de breque parecen parientes cercanos del rap que viene de la costa oeste de Estados Unidos y el *gangsta*. Al mismo tiempo, los *rappers* que, como Criolo, crecieron en el caldero de las

comunidades brasileñas se parecen bastante a aquellos sambistas cuyas fiestas en los *terreiros* eran interrumpidas por los palazos de la policía.

En las periferias en general y en San Pablo en particular creció desde mediados de los ochenta el movimiento hip hop, con sus cinco elementos: DJ, MC, graffiti, danza y conciencia. Los Racionais MC's de Mano Brown, Thaide y DJ Hum y Pavilhão 9 fueron algunos de los pioneros.

A fines de los noventa, Criolo y DJ Dan Dan crearon las Rinhas de MC's, duelos de rimas que desde Grajaú crecieron hasta tornarse conocidas y replicadas en otras ciudades. Criolo, todavía como Criolo Doido, publicó un disco que le valió el respeto entre sus pares. Luego, cuando ya llevaba casi dos décadas trajinando riñas de *freestyle*, se planteó seriamente abandonar la música, en medio de una crisis, sintiéndose vacío, como *La náusea* sartriana. En 2010, su encuentro con los produc-

Los shows de Criolo se parecen a celebraciones donde el artista por momentos reconcentrado anda en círculos como en una danza tribal, al cabo buen MC, con el micrófono pegado a los labios. En otros momentos le habla a su público con convicción, pero evitando subirse a un púlpito. Y esa gente que recién cantaba a los gritos hace silencio para escucharlo.

tores Daniel Ganjaman y Marcelo Cabral volvió proféticas las palabras que le había dicho su colega Dan Dan: "Tal vez no es el fin sino el principio". En 2011 se editó **Nó na orelha**, el álbum que lo impulsó al primer plano de la música brasileña, un firmamento siempre esquivo para los artistas menos difundidos, tomando como base que las figuras que deberían estar en el crepúsculo de sus carreras continuaban generando obras admirables.

Con la ayuda de Ganjaman y Cabral, las canciones de Criolo entraron como una cuña entre el rap y otros ritmos como el samba, el reggae, el funk y hasta algún bolero-homenaje al estilo romántico llamado *brega* en Brasil, aquel que cultivaron sus antepasados nortestinos. De este modo, su música descendió las laderas de la favelas y atravesó el país continente en toda su extensión con canciones urgentes, crónicas de la vida y la muerte cotidianas que se hicieron más palatables para otros públicos menos familiarizados con

En código La cultura en las periferias

Las letras de Criolo pueden resultar un desafío insoluble aun para los brasileños que no estén familiarizados con el lenguaje popular. Siendo un docente, el cantante elige la forma de expresión de los suyos, la que identifica a los protagonistas de sus crónicas y a él mismo. En la narrativa de Criolo, "Mataron a dos señores" se traduce como *Subirusdoistiozin*, decodificado *subiram* (*subieron por mandaron al cielo*, mataron) *dois tiozinhos* (*dos tiozinhos*, diminutivo de tío, tratamiento dado por jóvenes a personas mayores).

En los años noventa la academia ejerció una mirada prismática sobre la producción cultural que se generaba en los márgenes sin necesidad de la academia, creando sus propios circuitos. Allí estaba el movimiento hip hop que trajo los *saraus* (encuentros de poesía y rap). Allí estaba la literatura divergente con Paulo Lins (*Ciudad de Dios*) y Ferréz (*Capão redondo* y *Manual práctico del odio*), entre otros. Mientras tanto, en los claustros se discutía si se puede llamar escritor a quien escribe con errores de concordancia. Criolo, creador de los encuentros de *rappers* más conocidos de Brasil, no parece preocupado por esta disyuntiva.

Quien no entiende por la letra, entiende por el semblante.

el rap. Una que relata la muerte de dos hombres mayores en un asalto (**Subirusdoistiozin**); otra que pinta su aldea (**Grajaúex**); otra sobre el tráfico de armas y drogas (**Bogotá**) y una compuesta sobre el final del proceso, cuando estaba grabando las anteriores, que retrata la angustia urbana (**Não existe amor em SP**) y que le permite a Criolo hablar sobre el hambre de vivir y otras hambres.

"No le deseo el hambre a nadie. No hablo del hambre porque se te hizo tarde para llegar a tu casa. Hablo de un contexto donde no hay y mañana tampoco va a haber. Entonces yo quiero crear un ambiente donde discutir qué podemos hacer juntos para luchar contra eso. Ahora bien, yo digo aparte que todos tenemos hambre, unos de porotos, otros de amor. De eso habla **Não existe amor em SP**, de algo que nos alimente el alma".

Como en **La estética del hambre** de Glauber Rocha donde la carencia deja de ser un obstáculo para convertirse en fuerza de expresión, las

canciones de Criolo se nutren en la necesidad. **Não existe amor em SP** resonó en las FM's de todo el país, fue reversionada por Ney Matogrosso y empujó a **Nó na orelha** a quedarse con el título de disco del año en los premios MTV de Brasil. Esa noche, Criolo la cantó a dúo con Caetano como si fuera la oficialización de su ingreso al círculo de los grandes.

Después vino una gira compartida con Milton Nascimento, su llegada a Europa, un disco conjunto con Ivete Sangalo sobre la obra de Tim Maia y el esperado sucesor de **Nó na orelha**, llamado **Convoque seu Buda** (2014). En este álbum el cantante paulista profundiza su bisectriz rítmica y continúa metiendo el dedo en las venas abiertas de su barrio, de su ciudad, del mundo.

En vivo, los shows de Criolo se parecen a celebraciones donde el artista por momentos reconcentrado anda en círculos como en una danza tribal, al cabo buen MC, con el micrófono pegado a los labios. En otros momentos le habla a su público con convicción, pero evitando subirse a un púlpito. Y esa gente que recién cantaba a los gritos hace silencio para escucharlo.

"Yo vi mucha crueldad alrededor, pero todos queremos la paz. Si no, seguimos por un camino que ¿adónde nos lleva?".

No hay una letra de resentimiento en los versos de Criolo.

"Me pasaron muchas cosas que hacen que uno quiera vivir en un mundo diferente. No sé si lo voy a lograr, pero yo voy a plantar eso. Agradezco a las fuerzas de la naturaleza que me dieron la música y el texto. Yo voy escribiendo y voy contando lo que pasa y lo importante es no abandonar porque a lo mejor con tu música estás inspirando a una persona que está en la otra punta del planeta".

Así como no hay resentimiento, no hay indicios para que Criolo se olvide por un instante de aquel chico que se crió en Grajaú, el hijo de Dona Vilani y Seu Cleon.

"Yo soy apenas una persona igual a todas y mi voz es tan frágil y tan fuerte como la de cualquier habitante de una favela de Brasil". Ese chico que ya adulto cantó "*por cada rap escrito hay un alma que se salva*".

"Las artes en general, toda y cualquier expresión del arte es un agente motivacional, es un agente de transformación social, es un agente de transformación personal. Eso es salvador. No es magia, es que a partir del momento en que una persona se siente capaz de hacer algo en la vida, eso deriva en una transformación brutal".

Hablar de ciertas cosas

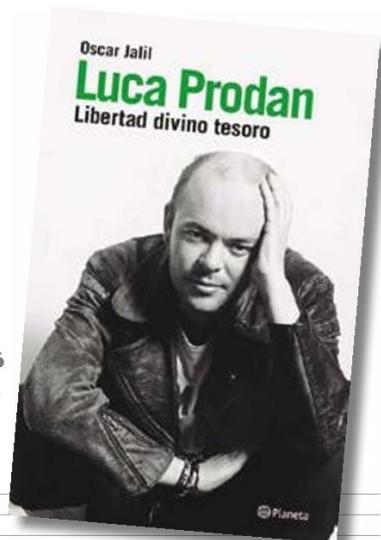
La exhaustiva biografía coral escrita por Jalil es un acercamiento a la música y a la angustia metafísica de un personaje complejo, tierno y temerario a la vez, que en solo seis años cambió definitivamente la sustancia del rock argentino.

Por Mariano del Mazo

Luca Prodan. Libertad divino tesoro.

Oscar Jalil

Planeta



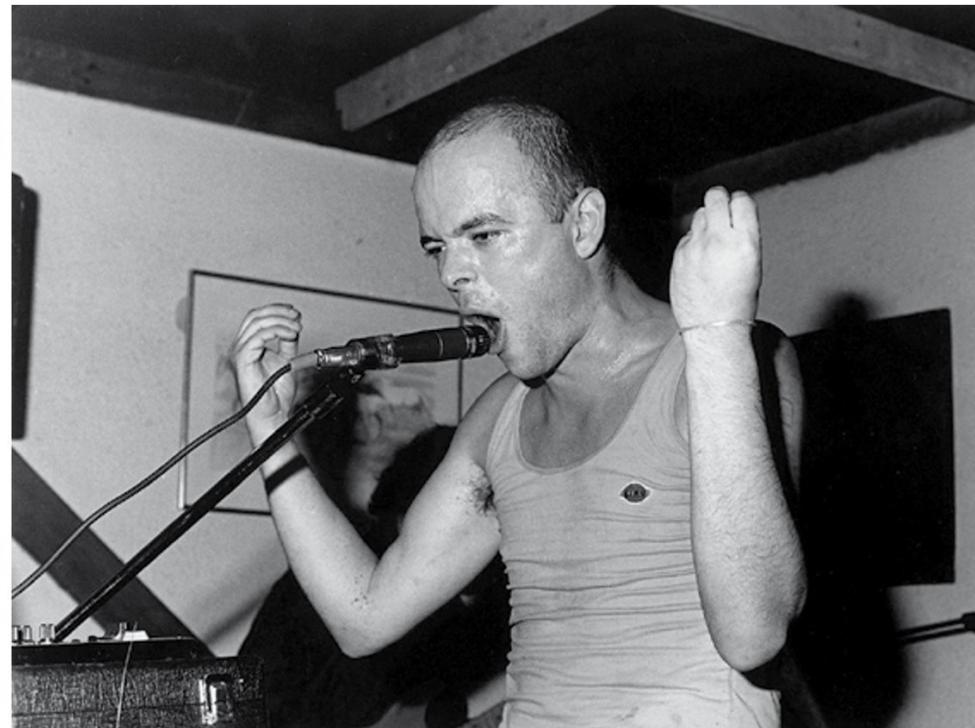
Como en un cuento de Borges en el que la daga espera el momento oportuno para acabar con una vida, Luca Prodan tuvo un bonus track en la Argentina. Supo esquivar la muerte segura que acechaba en un callejón tapizado de jeringas en Londres y, con la intuición de los desesperados, vislumbró una última oportunidad en Traslasierra, Córdoba. La historia es conocida: Luca recibió una postal de su viejo compañero de escuela británica Timmy MacKern -en el que se lo veía con su mujer e hijos en un bucólico paisaje serrano-, y no dudó. Era, pensó, la única manera de detener el deterioro de una salud minada por la heroína. Viajó a la Argentina y en un periplo breve -una parábola de apenas seis años- cambió el rock argentino, intentó la felicidad a través de la música y de tres o cuatro mujeres que lo amaron como madres y murió para transformarse, instantáneamente, en leyenda. Había enrocado la adicción a la heroína por la adicción al alcohol. Como Charlie Parker, cuando murió parecía un viejo. Luca Prodan tenía 34

años y un plan de internación en una clínica de rehabilitación en Entre Ríos que no llegó a ejecutar.

Libertad divino tesoro es una minuciosa biografía coral escrita por Oscar Jalil, periodista y crítico de rock. Dentro de una prosa sobria, que prioriza los testimonios antes que el floreio estilístico tan caro a la bibliografía rockera -esas maneras cargadas que la revista *Rolling Stone* tiene como manual de estilo-, la primera frase que escribe Jalil resulta reveladora y sintetiza los múltiples significados y las múltiples trampas que supone un libro sobre un personaje tan denso y contradictorio: "Juro que nunca tomé una ginebra con Luca Prodan". La fuerza de la frase -en una primera persona que Jalil no volverá a utilizar- se posa en su ironía leve, y por ende maravillosa. La ginebra de Luca es un lugar común que desvía los alcances reales del artista, un cantante extraordinario, un performer temerario y el catalizador de una cultura que unió sin conflictos el hippismo de los '60, el punk de los '70 y la new wave y el tecno de los '80. El grafiti, el estencil, la remerita estampada contaminan el intento de comprensión del espíritu de un per-

sonaje tóxico que fue educado como un aristócrata en Escocia y que murió como un linero en una casona comunitaria de San Telmo. La pregunta se actualiza mientras se suceden los capítulos del libro y la respuesta se aleja como esos espejismos en la ruta los días de calor: ¿Quién fue, realmente, Luca Prodan?

Jalil viajó a la ciudad natal, Roma, a Inglaterra, a Córdoba, dejó hablar a los testigos y los testigos formaron una trama en la que destacan los contrastes. Un agujero negro, con un gran poder magnético, que configura un GPS que cada tres o cuatro páginas dicta: "re-calculando". Jalil toma el desafío, va y viene con honestidad, sube al personaje al pedestal y luego lo deja caer. Mientras pendulaba entre una actitud suicida y la posibilidad de una vida casi burguesa con la novia que más quiso, Mónica Stromp, mientras se transformaba en hábil y pendenciero declarante (desprezaba en cada entrevista periodística a casi todos los popes del rock argentino) y destacaba como un esmerado chef y como un conocedor de la literatura universal, Luca desarrolló al frente de Sumo una obra significativa que adquirió



Gentileza Ed. Planeta

ría violencia y real sentido en el vivo. Jalil vivisecciona la música de Luca y la de la banda, que no son lo mismo. Una discografía escasa y deshilachada alcanzó para empezar a pensar la música pop/rock argentina desde otro lugar: no solo desde una actualización urgente de las tendencias sónicas que se desarrollaban en los Estados Unidos y Europa, sino también desde una actitud ética y estética que alejó al rock del pasotismo hippie y el artificio pop para acercarlo a su insatisfecho grito primal de origen.

La investigación tiene revelaciones insólitas, como la debilidad de Luca por la canción **Puerto Pollensa**, o el maltrato que le prodigaron los Fabulosos Cadillacs, o la relación tensa que tenía con Roberto Pettinato. Se desliza por aspectos

clave de las causas de su angustia metafísica, como la muerte de su hermana a causa de la heroína -droga a la que la inició Luca- o la pésima relación con su padre con el que llegó a tomarse a golpes. Siempre, en el centro, el poder de Luca. Un poder chamánico. "Años después de su muerte -escribe Jalil-, mozos de bares, linieras de estadio y mil novias repiten a quien quiera escuchar que su encuentro con Luca, el encuentro que yo nunca tuve, los marcó para siempre. Los cercanos, los que compartieron ensayos, los amores reales y los amigos de verdad sostienen exactamente lo mismo: Luca les voló la cabeza y nunca volvieron a ser los mismos".

Libertad divino tesoro es un rompecabezas complejo. Quizás nunca termi-

na de armarse del todo. Siempre faltarán piezas. El final tiene una tristeza abismal que sólo la filosofía de su hermano menor, Andrea -alguien muy parecido en varios sentidos a Luca-, logra desarticular. En el medio del derrotero de los fans que aún hoy pululan devotamente por el Cementerio de Avellaneda, un día Andrea decidió llevar como lápida una piedra de un río cercano de su casa en Traslasierra. Cuenta Andrea, en el hermoso texto que cierra el libro: "Cuando llegué con la piedra me miraban como si estuviese loco. La roca tiene algo muy físico; la primera cosa que hacés es tocarla y la sensación es como si acariciaras piel o una cabeza pelada. No es que lo pensé de esa manera, pero quedó perfecta. Parece un meteorito que cayó de no sé dónde".

▲ Príncipe y mendigo. Romano, educado en Gran Bretaña, desplegó en la Argentina su ancha cultura popular.

Una sociología del rock argentino

Desde su perspectiva académica, Cecilia Flachsland examina el recorrido local del rock, entre la marginalidad contestataria y la masividad, el mercado y la autogestión. De Manal al rock chabón, de Malvinas a Cromañón, diez artículos dejan abierto un debate en el que la cuestión de la identidad se revela central.

Por Oscar Finkelstein

Desarma y sangra. Rock, política y nación.

Cecilia Flachsland

Casa Nova

Nació con la ilusión de superar las fronteras y de oponerse a la cultura de los adultos pero terminó convertido en una de las músicas de la patria”, dice respecto del rock nacional la socióloga Cecilia Flachsland en la introducción de **Desarma y sangra. Rock, política y nación**, un conjunto de diez artículos mayormente publicados en revistas culturales, musicales y académicas, algunos inéditos y uno, el último, escrito *ad hoc* para incluir en el análisis la “novedad” del kirchnerismo. En ellos, la autora busca dilucidar si existe o no “lo nacional y popular” en un género, una cultura, paridos a miles de kilómetros y en muy otro idioma.

Comienza el libro, sin embargo, con el Himno Nacional, pero no en su versión institucional sino en dos traducciones: la de los anarquistas expropiadores, de 1920 (“Oíd, mortales, el grito sagrado/ de Anarquía y Solidaridad/ oíd el ruido de bombas que estallan/ en defensa de la Libertad”), y la que setenta años más tarde grabó Charly García, con su previsible polémica, y que “decreta el fin del rock como contracultura, porque salta de los márgenes y las comunidades de El Bolsón al centro de la cultura argentina”, dice Flachsland. Y recuerda, acaso como prueba de la presencia nac & pop en plena crisis, que en 2001 en ocasiones Charly cantaba “Huid, mortales” y “Al gran pueblo argentino, ¡fuck you!”.

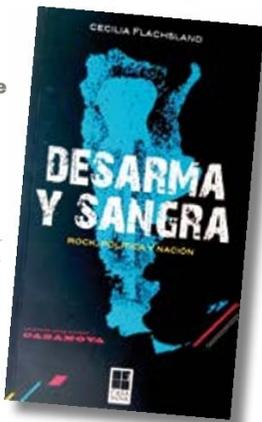
En **El wah-wah de Troilo**, en cambio, se mete de lleno en la expresión “rock nacional” en la que, dice, “está escrita una de las tensiones que siempre caracterizó al movimiento rockero: cómo apropiarse desde un lenguaje musical y poético argentino de otro lenguaje proveniente de las culturas hegemónicas de Occidente”. Una manifestación que logró transformar el rock “en el folklore de jóvenes urbanos de esta parte del mundo”. Luego, sobre la convivencia entre militantes y rockeros en los 70, Flachsland desarrolla la idea de que en la Argentina hubo “barricadas, drogas y rocanrol; que las consignas iban del “patria o muerte” al “oxidarse y resistir”, y que finalmente las casi contemporáneas **A desalambrar** (Daniel

Viglietti) y **Una casa con diez pinos** (Manal), dos himnos generacionales, representaban dos modos de enfrentarse a la opresión (respectivamente, del poder y de la ciudad).

En el capítulo dedicado a la música durante la última dictadura, el eje, además de en la censura, está puesto en los recitales de Mercedes Sosa en el teatro Ópera al regreso de su exilio, en 1982 (donde plantea la paradoja de que “para volver a pensar un canciónero común hubo que convocar a una música que años atrás había sido acusada de ‘extranjeroizante’”, como la de Charly García o León Gieco), y la experiencia autogestiva del colectivo artístico M.I.A. que, no casualmente, atravesó el período 1976-1983, cuando la expresión resistencia cultural sólo se repetía en voz baja.

La autora analiza también el involuntario rol del rock y de sus actores durante la Guerra de Malvinas; lo político y el cruce entre música e imagen en Virus y los Redondos, “dos grupos argentinos de la ciudad de La Plata, dos bandas exitosas y masivas, pero en las que siempre subsistió algo de conspiración cultural”; la aceptación del concepto de “nacional y popular” asociado al rock “barrial” o “chabón” que, después de la tragedia de Cromañón “devuelve la visión de un mundo popular devastado”; el santuario de Cromañón, un altar espontáneo que “no sólo rememora la muerte injusta de 194 personas, sino una nueva estocada sobre la vida en común de una nación que, en los últimos treinta años, se asentó en la muerte de sus jóvenes”; Manu Chao y la globalización alternativa, y el texto de cierre, sobre la autogestión musical en tiempos kirchneristas, con La Renga como modelo y el uso de expresiones de sus temas en el discurso de La Cámpora, y la Ley Nacional de la Música.

En suma, un libro que arroja luz, aporta certezas y comparte interrogantes que disparan el debate sobre la relación entre el rock y la identidad nacional.



Eterna y vieja juventud

Un mar de metales hirvientes

Miguel Grinberg

Gourmet Musical

Una vida hermosa

Miguel Grinberg

Atlántida

Siempre desde un lugar alternativo, desde distintos márgenes, durante más de cincuenta años Miguel Grinberg aportó, y sigue aportando, una mirada original sobre la cultura, el planeta, las vanguardias, la espiritualidad, los nuevos paradigmas. Dos libros de reciente aparición —que se suman a una obra de más de medio centenar de trabajos publicados de género y temática diversos— confirman al mismo tiempo no sólo que esa mirada se conserva intacta, sino que, incluso con textos escritos hace décadas, parece aun más aguda. De sus años como periodista de *La Opinión* —un diario prestigioso, progresista, por el que pasaron muchos de los mejores profesionales de la época, que terminó intervenido por la última dictadura hasta morir para convertirse en mito—, Grinberg reúne en **Un mar de metales hirvientes. Crónicas de la resistencia musical en tiempos totalitarios (1975-1980)** ochenta y seis de sus artículos, un corpus que documenta la respuesta sensible del arte a la locura irracional de la violencia. Como contraste presuntamente azaroso, **Luis Alberto Spinetta. Una vida hermosa** recupera, de una relación personal de décadas, algunos proyectos compartidos, un anecdotario siempre cargado de sentido y el análisis de parte de la obra de uno de esos seres que son, dice Grinberg, “portadores de semillas de cambio social y esclarecimiento existencial”.

A pesar de la diferente naturaleza de ambos textos, la música —muy en especial el rock nacional— y Spinetta funcionan como un puente integrador. “La belleza es un mar flagrante de metales hirvientes (de allí el título del libro), y sólo es belleza si el cocinero se aleja prudentemente y sabe las manipulaciones. Si no sabés los procesos, se convierte en una lava hirviendo que te quema el rostro y te destruye”, responde Spinetta cuando Grinberg le pide un “mensaje para la juventud” para cerrar una extensa y profunda entrevista con los integrantes de Almendra antes de su reaparición en público, el 9 de diciembre

de 1979. Es, además, uno de los ejemplos de cómo cierto periodismo cultural lograba trascender la lógica del terror para transmitir ideas y belleza. En esos textos periodísticos hay un lustro de historia viva de la música local: el debut de Seru Girán; el nacimiento y crecimiento de M.I.A.; la fuerte presencia del tango contemporáneo y afines con Astor Piazzolla, Rodolfo Mederos, Alas; el exilio no sólo artístico de Aquelarre, Los Jaivas, León Gieco; las mil y una crisis discográficas; las dificultades para la difusión de la música de calidad, y el relevamiento permanente de los artistas nuevos y los consagrados. Es interesante apreciar hoy cómo fueron cambiando algunos modos e incluso algunos conceptos por entonces muy arraigados. Grinberg habla, cronológicamente, de “conjuntos” y “grupos”, antes que de “bandas”; distingue entre artistas “pasatistas” y “no pasatistas”; apela frecuentemente a la expresión “música progresiva” (aunque no la confronta con la “música comercial”, como era usual en la época, pero sí a la “disco-music importada”). Y escribe, a modo de balance, el último día del oscurismo 1978: “Una de las conquistas pendientes, la de la identidad, quedó en suspenso. Y lo que no se modificó en absoluto ha sido la cerrazón que limita el acceso de las nuevas expresiones a los medios de comunicación masiva, donde el rock sigue siendo considerado como algo nocivo. Parece mentira, pero todavía hay gente que se alarma ante el pelo largo”.



eludió las tentaciones que el éxito ofrece a granel y se dedicó a transformar constantemente su música, apartado de las modas y los mimetismos de la farándula”. Como Grinberg busca ir mucho más allá de lo meramente wikipédico, lo que se lee es la argumentada admiración por ese “peregrino visionario”, ese “portavoz esclarecido”, ese “niño despierto” que “sembró sus semillas sin grandilocuencia”, que fue original “por designio de poderes por encima de la mente humana” y que, entre otros, citaba a Buda: “Uno solo es infeliz por comparación”.

En un texto cargado de poesía en prosa, fragmentos de letras y poemas de Spinetta que desnudan su curiosidad y sus obsesiones, relatos de momentos compartidos dentro y fuera del rock (los más intensos, entre 1970 y 1977, que incluyen, nada menos, todo Pescado Raboso y todo Invisible), perplejidades varias, “una búsqueda intensa de detalles proféticos” y una última y exquisita entrevista, promediando el libro Grinberg aprovecha para el recuerdo, el homenaje y también para cierta forma de la despedida: “Luis habitó plenamente en la comarca de la imaginación y el espíritu, o sea, en La Luz. No le temió a lo desconocido y resistió titánicamente el asedio de la locura. Y desde su alma de diamante enfrentó impecablemente, como un titán, el acoso de las sombras inútiles, quimeras de una época condenada al naufragio”.

Sin la menor intención biográfica, aunque narra algunos hechos de la vida de Spinetta pero desde el lugar de amigo, testigo o coprotagonista, Grinberg comparte en **Una vida hermosa** el complejo sistema de pensamiento del poeta, del creador “espontáneo, obstinado, inflexible y alquímico” que, “guiado por su espíritu intuitivo,

O.F.

De Berklee a Villa Ortúzar

Por Oscar Finkelstein
Fotos de Alejandro Lipszyc

Arrancó en el punk. Pasó cuatro años en Boston, una de las mecas de los músicos en formación. Dirigió orquestas clásicas. Produjo a grandes figuras del pop en castellano. Volvió para hacer algo emparentado con el jazz. Compone para el cine y el teatro. Hoy, al frente de Octafonic, se afirma en su fórmula: un "licuado" de géneros.

Detrás del muro mudo que esconde un estudio de grabación en una tranquila calle de Villa Ortúzar, donde cada lunes ensaya Octafonic, la banda que lidera Nicolás "Nico" Sorin, se desarrolla una escena de corte familiar que tiene como protagonistas a Lula, Julián y Gómez. Lula es Luisina Bertoldi, guitarrista y cantante del poderoso trío cordobés Eruca Sativa, la banda cuyo nombre rinde tributo al vegetal más demandado en los Palermo porteños y que completan Brenda Martín (bajo y voz) y Gabriel Pedernera (batería). Es la madre de Julián que, aunque nacido hace pocos meses, parece ya habituado al trajín de cualquier hijo de músicos que se precie. Porque Julián es el primogénito de Lula y Nico. La instantánea se completa con Gómez, un perro flaco con aire distante que oficia de mascota de MCL Records, que así se llama el estudio donde transcurre la acción.

Junto a esa suerte de living de cómodos sillones hay un patio con todo y parrilla, a la vez espacio para fumadores en el que, recién salido de un largo ensayo grupal, Nico Sorin —35, egresado del más que prestigioso Berklee College of Music de Boston, director de orquestas sinfónicas y de big bands, entre otras perlas de su CV—, trata de explicar lo (casi) inexplicable: ¿De dónde surge que te cataloguen como jazzero? ¿Qué música hace Octafonic? ¿Por qué se llama Octafonic si (al menos al cierre de esta edición) tiene nueve integrantes?

"En realidad —explica Sorin— yo nunca fui del palo del jazz, solo que, de alguna manera, no me quedaba otra. Cuando fui a estudiar a Boston me junté con la gente del jazz. Yo venía de tocar punk (con la banda Elbou) y des-

pués música clásica. No hacía nada, yo tenía 17 años. Entonces fue un poco por presión, porque no me quedaba otra, y utilizaba a los músicos haciendo por ejemplo una chacarera, por lo que mi jazz siempre fue una especie de híbrido".

También hiciste una especie de tango con algo de jazz...

Sí, y era muy extraño porque tampoco soy del palo del tango, ni del palo del folklore, entonces abordaba cada género con irreverencia, de una forma un poquito lúdica.

¿Eso se fue dando o fue algo deliberado?
Eso fue ignorancia. Era meter en la bolsa, hacer así y ver qué pasaba.

Esa dificultad de poner tu música dentro de una batea particular, ¿es un obstáculo o una ventaja?

Es una dificultad a la hora de responder a la pregunta: 'Che ¿qué música hacen?'. No sé, no sé qué hacemos. El jazz tiene un poco de eso también, porque hoy en día, ¿qué es el jazz? ¿Y el rock? En todos los géneros hay como una polución, con muchos estilos interconectados. En Octafonic, y también en otros proyectos, mezclo muchos elementos de la electrónica. Es como un gran licuado de diferentes tipos de música, sea chacarera, sea música balcánica... Digo licuado porque la palabra fusión me da un poco de alergia.

Este licuado sería como una especie de "no género".

Yo creo que hay mucha rebeldía, una resistencia al género, rompamos todo, es una cuestión anárquica. Inconscientemente está. Tocamos y jugamos con diferentes géneros, con la música industrial, son todos guiños, pero hay una cuestión rebelde: vamos a hacer lo que

se nos cante. De hecho habíamos armado un No Jazz Collective, con la premisa de que 'venimos del jazz pero no hacemos jazz'. Al fin y al cabo, los géneros son para poner en las bateas, después no sé si aportan. La música es buena o mala, te gusta o no te gusta.

También hay en Octafonic elementos de cierto rock progresivo, de músicos como Mike Patton.

Puede ser, creo que la búsqueda es similar. Hay bandas como King Crimson o el mismo Frank Zappa que muchos años atrás y de una manera increíble metían en la bolsa música clásica e irreverencia rockera, y el resultado era buenísimo.

¿Y en términos de mercado?

Eso es lo sorprendente que está pasando con Octafonic. La banda venía tocando el mercado tampoco importaba, estaba dentro de un marco de jazz donde meter 100 personas era un éxito. Ahora queremos que sea más masivo, entonces toda esa complejidad musical se arregla con un bombo en negra (se refiere al pulso que mantiene el ritmo de manera constante y hace que la música sea más "fácil" de escuchar).

¿Cantar en inglés es una elección de qué tipo?

Hay bandas holandesas, noruegas, que cantan en inglés. Esto no es por una cuestión comercial, aunque sabemos que si llega a pegar en los Estados Unidos el crecimiento es exponencial. Pero no lo pensamos. En realidad, lo del inglés creo que es porque escuché a los Beatles de chiquito, a los cuatro, cinco años, y casi todo el rock que escuché fue en inglés, porque todavía era chico cuando me fui. Por ejemplo, no escuché mucho a Charly (García), por ahí hubiese sido diferente. Pero me sé todas las letras de



"Ahora estoy como tratando de desintoxicarme de la academia, cosa que me cuesta", afirma el compositor, autor además de la música de las últimas películas de su padre, Carlos Sorin.

De Berklee a Villa Ortúzar

los Beatles, aunque no sé qué dicen. Igual, yo creo que hay una canción secreta adentro, ya entendés de qué va aun sin entender la letra. Es un poco como la ópera, que es una gorda de 300 kilos diciendo siempre lo mismo. Los argumentos son la música y cómo lo dice.

De todos modos, la voz es como un timbre más y está ubicada en un segundo plano. Totalmente, de hecho tengo una caja con efectos y es más la gestualidad de la palabra, la onomatopeya de la palabra que el mensaje. Hay un mensaje atrás de todo pero es el mismo que se dice con la música. Cuando tenés un ritmo o algo ya estás contando una historia, la palabra viene a subrayar eso. Me gusta cantar pero no me gusta bajar línea, es todo mucho más abstracto.

¿Hay mucho margen para improvisar? No, son todos grandes improvisadores pero en realidad no. Está todo escrito. Ahora los

"Hoy en día, ¿qué es el jazz? ¿Y el rock? En todos los géneros hay como una polución, con muchos estilos interconectados. En Octafonic, y también en otros proyectos, mezcló muchos elementos de la electrónica. Es como un gran licuado de diferentes tipos de música, sea chacarera, sea música balcánica... Digo licuado porque la palabra fusión me da un poco de alergia".

temas nuevos ya menos, porque en realidad es muy compleja la música. Siento que parece más fácil de lo que realmente es, y esa es la idea, pero hay cosas en las que si uno de nosotros se mueve, se cae todo, por eso tocamos unísono. Generalmente el ritmo me gusta que se mueva un poquito, no es que me aburra, me encanta escucharlo bien, pero no me sale nada en un 4 x 4 digno, entonces trato siempre de complejizarlo aunque sea un poco.

No hacés ningún género autóctono pero por momentos hay un sonido del lugar, algo que quizá se advierta más en tus bandas de sonido.

Remite también a unas visuales. Si vos ponés un sintetizador cuando hay dos personas en Santa Cruz caminando en medio de la nada... Aunque el guitarrista de Radiohead, Jonny Greenwood, que hace la música para las películas de Paul Thomas Anderson, mete unas cosas rarísimas. Me encanta eso también pero por ahí soy un poco más ortodoxo, especialmente para las películas de mi padre (**Historias mínimas, El perro, Días de pesca**, entre otras, de Carlos Sorin), me da un poco de cosa.

En cambio, no es fácil encontrarle el sonido local a la música de Octafonic.

Es cierto, tiene lo bueno y tiene lo malo. Somos nueve argentinos, haciendo música en la Argentina y suena como de afuera. Está bueno también que suene así porque a mí el rock de afuera me gusta y lo tengo incorporado. En Escalandrum sí había, y hay, ese sonido local. Tiene la vena. Está bárbaro como lo hacen, como lo mezclan. Sigue siendo argentino, y es jazz. Está muy bien, es muy interesante. Tampoco es algo que me preocupa; me gusta la música argentina pero no necesariamente tengo que hacer eso.

Llama la atención cómo en un ámbito, la música para películas, eso se escucha, y en otros no.

Generalmente soy más neurótico cuando tengo más libertad; cuando no, me porto bien. También estudié, tengo la escuela, la formación, me preocupo, y además trabajo para otros, no solo para mí. Son dos mundos separados. Lo mismo cuando hago una producción para un disco, o arreglos. Con un tercero también tengo que hacer de psicólogo, ver qué quiere y, hasta cierto punto, cómo le pongo lo mío.

¿Y cómo es el trabajo de un arreglador de músicos pop? Trabajaste con Miguel Bosé, Shakira, Alejandro Sanz, Juanes...

Depende de quién se trate. Hay gente que es muy jugada y dice: 'Poné, meté'. Otros van siempre a lo seguro. Pero, de vuelta, tenés que hacer de psicólogo primero y leer antes de hacer. Cuando vos hacés lo tuyo tenés libertad absoluta. Está bueno transitar las dos experiencias porque vas cumpliendo diferentes funciones en la música.

¿Hay un plan maestro para Octafonic? Ahora hay un plan de tratar de tener un disco por año. Si bien **Monster** es un disco joven, eso es por la manija mía de escribir, creo que hay dos discos más, pero hay que ensayarlos. Mechamos un poco entre hacer crecer a **Monster** en vivo, que también es un reto porque una cosa es grabar y otra tocar con la teatralidad que implica tocar en vivo, y la música nueva, vamos mechando con eso.

¿Te sorprendió la repercusión que tuvo **Monster?**

A mí me gustaba, yo sabía que habíamos hecho algo lindo, si bien fue un disco complicado porque no sabíamos qué era ni dónde estábamos parados. Lo grabé medio popero, hicimos tres mezclas, hasta que dije: 'Basta, va por acá'. Creo que el segundo disco va a ser más fácil, ya sabemos quiénes somos, sé

Mariano "Tano" Bonadio

(percusión):
Studio Manager de MCL Records. Productor artístico y realizador de contenidos de las series REFA y MCL Sessions. Baterista y productor de Neuronautas. Fundador del sello independiente Moustache Music (productor ejecutivo de más de 15 discos), Percusionista y coproductor de Benito Maizalca & La Banibanda. Baterista y productor de Aleli Cheval y su Orquesta de Metal.

Ezequiel "Chino" Piazza

(batería):
Baterista de la Boris Big Band y del Ricardo Cavalli Trio, entre otras formaciones de jazz y fusión. Grabó y tocó con figuras nacionales e internacionales. Fue baterista de orquestas de cruceros. Se dedica a la docencia en forma privada y dictando clínicas. Está próximo a salir su primer libro.

Esteban Sehinkman

(Teclados):
Creador del grupo Pájaro de Fuego, productor del proyecto Real Book Argentina, como líder ha grabado cinco discos de música propia (La Espuma de los días, Búfalo, El sapo argentino de boca ancha, Pájaro de fuego, La rueda de la fortuna), y otros dos con el Ensamble Real Book Argentina. Colaboró en diversos proyectos musicales con artistas como Escalandrum, Guillermo Klein y Litto Nebbia, entre otros. Ha vivido y trabajado profesionalmente en Boston y Chicago, Estados Unidos. Su disco La rueda de la fortuna recibió el Premio Gardel 2015 en la categoría Fusión/ Instrumental/ World Music.

Nicolás Sorin

(voz, sintetizador, composición):
Comenzó su carrera musical en Berklee College of Music donde estudió con Bob Brookmeyer, María Schneider y Vuk Kulevovic. Con tan solo 21 años recibió el Premio Cóndor y el Premio Clarín por la música de la película Historias mínimas, así como también tres nominaciones a los Latin Grammy's 2007, 2010 y 2013 como productor. Ha dirigido prestigiosas orquestas como la London Session Orchestra, la Henry Mancini Orchestra y la Orquesta Sinfónica de México, entre otras. Además de Octafonic, participa en otras formaciones, como Cirilo Fernández 4.

Hernán Rupolo

(guitarras):
Luego de pasar por varias bandas de rock, funk, blues y tango, a los 20 grabó su primer EP con composiciones propias con su banda de metal Overdrive. También grabó con la banda reggae Rootstock y realizó varios trabajos como sesionista hasta que se centró en Connor Questa, banda con la que grabó dos discos y recorrió el país. Actualmente se encuentra preproduciendo lo que será su primer disco solista, por primera vez en guitarra y voz.

para info escribir, se marcó una identidad fuerte en poco tiempo, además del grupo humano, que no es algo fácil para los jazzeros. Nos vemos un día por semana, todas las semanas, más los shows.

¿Estás dedicado especialmente?

No, estoy haciendo unos arreglos para la Sinfónica de Bogotá, algunas músicas para películas, documentales, obras de teatro. Es mi 'laburo de oficina'. Pero a Octafonic trato de darle la mayor parte del tiempo. Le estamos aportando nuevas ideas, cada



Fran Huici

(saxo barítono):
Tiene varios discos como compositor, arreglador y productor de grupos como El Emporio de La Impericia, Jue'Mandingal, Conjunto Falopa, Negros de Miércoles y Sonora Marta La Reina, entre otros. Creador de Jue'Mandingal, su propio ensamble. Actualmente se desempeña como saxofonista y arreglador en Sonora Marta La Reina (orquesta de cumbia tradicional) y como sesionista en diversas agrupaciones. Es codirector de Domus Artis, espacio de arte.

Cirilo Fernández

(bajo):
Becado y graduado del Berklee College of Music. Es el líder de Fernández 4 y compositor de música para películas entre las que se destaca la de "They Will All Die in Space", de Javier Chillón, con la que recibió el Premio a Mejor Banda Sonora en The British Horror Film Festival 2013, Inglaterra, y en el Festival El Escorial 2009, Madrid. Como productor realizó trabajos para Miguel Bosé, Ana Torroja y Rosario Ortega. Escribe para la Boris Big Band, con la que realizó su primer disco: Boris Live.

Juan Manuel Alfaro

(saxo alto):
Comenzó su carrera como músico profesional a los 20 años, como integrante de la Antigua Jazz Band. Formó parte de los grupos de Guillermo Vadala, Waldo Madera, Javier Lozano, Juan Carlos Cirigliano, Francisco Rivero, Alejandro Herrera y Marcelo Torres, entre muchos otros. Acompañó a Susana Rinaldi y trabajó en comedias musicales y como sesionista, en la Argentina y en el exterior.

Leo Paganini

(saxo tenor, ausente con aviso en la foto):
Actualmente toca clarinete bajo con Ezequiel Borra y saxo con Sonora Marta La Reina, Gonzalo López Di Muro y Los Tremendos, y en los grupos de jazz Leo Fernández Cuarteto y Nicolás Said Trio. Grabó en discos de Leo Fernández, Ezequiel Borra, Flavio Romero Grupo, Gonzalo López Di Muro, Jue'Mandingal, Sonora Marta La Reina, Natasha Sterman, Levas Cruzadas.

vez apostamos más, que es algo que pasa cuando empezás a vivir de eso.

Seguis yendo de lo académico a lo popular. Siempre fue así. Después de matarme con el estudio fui directamente al pop español y me di cuenta de que moviendo el culo podías lograr mucho más que haciendo la escala y ahora estoy como tratando de desintoxicarme de la academia, cosa que me cuesta.

¿Cómo entra la música para películas en este panorama?

Está más de lado del clásico, yo soy más del

lado de las cuerdas, menos experimental y más de tema principal, tema de amor... Esa cosa por ahí más de la época dorada del cine. Me gusta eso de la película: que te vayas con la canción en la cabeza. Aunque a veces pienso que puedo encontrar mi voz en Octafonic, y que me llamen para hacer películas no porque quieren una canción sino porque quieren eso. No he llegado a ese lugar, tengo unas cuerditas que tienen el mismo color pero me parece que hay que estar en el lugar justo. Eso (Gustavo) Santaolalla lo ha logrado.

¿Cómo trabajás con las películas? ¿Solo con el guión?

Me gusta tener la película hecha. A veces puedo escribir un tema principal por lo que me dicen del guión, pero en general me gusta ver la foto y ver todo, cómo está editada, los tiempos... Empiezo trabajando bien casero y después voy al estudio.

¿Y cómo es el proceso de Octafonic?

El mismo. En casa armo unas maquetas, es las paso a los chicos, las estudian, les doy las partes y después venimos al estudio a olvidarnos de todo.

Viaje a las estrellas

Por Irene Amuchástegui

En julio de 1963, al abordar por primera vez un avión de Aeroflot, Lolita Torres se llevó una sorpresa mayúscula cuando la azafata se acercó a su asiento para preguntarle, en correcto castellano: "Disculpe, usted es Soledad Reales, ¿verdad?"

Por cierto, lo era: Soledad Reales, "la Chispera", la cupletista que desafiaba barreras sociales al enamorarse del aristocrático Dr. Alberto Méndez Tejada, y también su hija, Ana María, cuyo sino será repetir la historia, habían sido encarnadas por Lolita en la película **La edad del amor** (Julio Saraceni, 1954). Comedia romántica cortada a medida de una artista de carisma angelical: una trama de mentiras blancas, en la que una boda se cancela en la víspera y un colosal Ramón Garay (responsable de algunos de los papeles secundarios más desopilantes de las películas de Lolita y del cine nacional todo) brama por los pasillos de un teatro de revistas ("¡Se suspende la fiesta! ¡Se devuelve todo! ¡Que nadie coma nada! Por lo menos... ¡ahorremos!").

El destino de aquel vuelo de Lolita era Moscú: iba invitada a la tercera edición del Festival Internacional de Cine, ya que sus películas habían viajado y habían triunfado varios años antes en el recortado circuito cinematográfico soviético. Esta vez, llevaba

Según el cosmonauta Yuri Gagarin, la voz de Lolita Torres fue la primera que viajó al espacio: él la llevaba en su corazón. Gagarin fue, en todo caso, apenas el más ilustre de una legión de admiradores soviéticos de la diva argentina de la canción española. Un documental recreará esta historia.

Cuarenta años de novios, un film de Enrique Carreras, al mismo festival en el que una insólita vecindad uniría a Carreras con Federico Fellini (que ese año alzaría en Moscú la estatua de San Jorge, por la magistral **8½**).

Aquel primer viaje de Lolita Torres exhibe, en los relatos de testigos y en el repaso de las circunstancias, dimensiones épicas. La Unión Soviética todavía estaba bajo los efectos de la llamada Crisis de los Misiles, que Nikita Krushev y John F. Kennedy habían remontado justo al límite de una catástrofe nuclear. El Kremlin había sido el escenario reciente de los conciliábulos del gobierno en la antesala de una posible guerra; Lolita terminaría saludando al público desde el balcón de uno de los palacios, en medio de una perpleja felicidad, mientras le comentaba a su marido, el joyero Lole Caccia: "Esto lo hubiera esperado en España". Los admiradores se agolpaban en las calles para verla. Desde la llegada, todo había sido increíble: cuando inició el descenso sobre Moscú en la cabina, donde había sido invitada por el comandan-

te, desde las alturas vio a una multitud en el aeropuerto. No esperaban al norteamericano Steve McQueen, al francés Yves Montand o a la alemana Cristina Kaufmann, también huéspedes notables del festival, sino a la argentina Lolita Torres, nacida Beatriz

Mariana Torres Iriarte en 1930, en el suburbio industrial de Avellaneda. Niña prodigio de la Academia Gaeta. Rendida admiradora de Imperio Argentina. Revelación de El Tronío de la calle Corrientes. En aquel célebre colmao la vio cantar y bailar Luis Bayón Herrera, que le dio su primer papel en cine a los catorce años, con dos números musicales en **La danza de la fortuna** que iniciarían una saga de más de quince películas. Estrella del cine, el teatro, la radio y el disco.

Si es cierto que la Guerra Fría trazó también los límites de la oferta cinematográfica en la U.R.S.S., no lo es menos que la actriz tejó con ese público una relación de una constancia única —más allá de circunstancias que la favorecieran—. A la cartelera soviética llegaron Hugo Del Carril con **Las aguas bajan turbias**, en 1953, Mirtha Legrand con **La cigarra no es un bicho** (Daniel Tinayre), programada en el mismo festival de 1963, y otras figuras. Pero el fenómeno de Lolita Torres fue singular, masivo y nutrido a través de los años y de giras extenuantes que re-





corrieron un inmenso territorio poblado de audiencias heterogéneas. Todas sentían que, de alguna manera, la artista les pertenecía, más allá del origen exótico y del estatus de leyenda.

Son muchas las anécdotas que ilustran la devoción por Лолита Торрес (Lolita Torres, en el alfabeto cirílico). Multitudes de recién nacidas soviéticas bautizadas con su nombre. Cables noticiosos, que los medios locales transcribían con orgullosos titulares estilo *Crónica*: "Moscovitas subyugados aplauden a Lolita Torres". Casos particulares como éste que ella misma relató durante una entrevista: "Una noche en San Petersburgo, un señor se acercó y me dio un paquecito. Luego de apoyarlo en su corazón, con una mirada que nunca olvidaré. Era una condecoración de la Segunda Guerra Mundial, con unas líneas en las que me decía que esa medalla era lo más importante de su vida. Quería que la trajera a la Argentina 'para que recuerde siempre a este pueblo de Leningrado que tanto la ama'".

La historia de su relación con el cosmonauta Yuri Gagarin era poco conocida, o fue bastante olvidada (que es casi lo mismo), hasta que el biógrafo Mario Gallina se ocupó de reconstruirla en su *Querida Lolita* (su

libro de 2011).

El telón de fondo es la carrera espacial; el contexto, de nuevo, la Guerra Fría. En esa carrera por la conquista del espacio, la Unión Soviética celebró una victoria significativa el 12 de abril de 1961, cuando el joven cosmonauta Yuri Gagarin lanzó su histórico: "¡Poyejaili!" ("¡vámonos!") y se convirtió en el primer hombre en entrar en órbita, a bordo de la nave Vostok 1.

Una carta de Gagarin dirigida a Lolita Torres por vía diplomática, algunos meses más tarde, revelaba que los discos de la argentina habían sido su compañía permanente durante todo el período de entrenamiento previo a la hazaña galáctica (y desde luego, después). Como su rendido admirador, Gagarin le pedía a Lolita una foto autografiada y le hacía una confesión cargada de peso simbólico: "La primera música que llegó al espacio es la que llevé en mi mente y en mi corazón. Es decir, su voz".

La sonrojada respuesta de Lolita incluyó también el pedido de una foto autografiada, que Gagarin le dedicó a la estrella "con adoración por su talento". La historia concluye poco más de un año después, cuando la artista y el cosmonauta se estrechan las manos en Moscú.

Del colmo porteño al furor moscovita.

A la izquierda, Lolita Torres en 1944. En el centro, una escena de *La edad del amor* y un momento del viaje a Moscú. A la derecha, Lolita en las marquesinas.

Buscando a Lolita

Para 1980, Lolita llevaba hechos unos catorce viajes a la U.R.S.S., según calcula Marcelo, uno de sus cinco hijos, y el que la acompañaría en la gira de 1984. También recuerda la visita de Mijail Gorbachov a la Argentina, ocho años más tarde, cuando el presidente soviético y su esposa —fanática de Lolita— fueron a conocerla personalmente a la casa familiar. La presencia del líder de la Perestroika desató una revolución en el hogar bohemio y musical de los Torres.

Lolita murió en 2002. Pronto, la historia de su idilio con los soviéticos se actualizará en un documental. En el proyecto, con producción y guión de Marcelo Caccia Torres, participa su hija Ángela, nieta de Lolita, que en su momento fue también "niña prodigio" y que a los diecisiete años ya tiene su recorrido como actriz y cantante.

Se cuenta una película dentro de una película. "El documental relata un viaje por Rusia con Ángela, al encuentro de la historia de Lolita, mientras vamos escribiendo, al mismo tiempo, el guión de una película de ficción inspirada en su vida, que la tiene a Ángela en el rol protagónico. Una vida tan intensa en los éxitos como en las adversidades a las que tuvo que sobreponerse", desliza Marcelo.



Diva de celuloide. Una escena del film *Un novio para Laura*, que dirigió Julio Saraceni en 1955.

Castañuelas y mantón

Con catorce años, Lolita dejó en la película de Bayón Herrera el testimonio de una madurez artística asombrosa. Como "la Niña de la Ventera", en la pantalla, canta **El gitano Jesús** y **Te lo juro yo**, combinando una grácil frescura con una expresividad subrayada (será por eso que el periodista Anibal Vinelli la definió como una Mary Pickford actualizada, en referencia a la estrella canadiense del cine mudo), un control experto de dinámicas y calidades de movimiento y una voz formidable manejada con precoz veteranía. Por lo demás, basta verla y escucharla para comprender el malentendido, a veces consentido por los empresarios teatrales, que le atribuía nacionalidad española.

Para los argentinos, el culto a Lolita Torres

distinguió al menos dos épocas. La original, de expansión a través del colmo, la radio en vivo, el teatro, el disco y el cine, donde formó en la primera línea, como emblema de la canción española, entre divas de celuloide del tango, de los teléfonos blancos, del humor. Y una segunda época que inauguran los ciclos de cine nacional en televisión, con una audiencia *menuda* que sintonizaba en el Talent, al volver del colegio, los clásicos **Un novio para Laura**, **La mejor del colegio**, **Más pobre que una laucha**. Piezas que tuvieron, en la era color, una prolongación residual. Tramas más y menos efectivas pero con el hechizo, siempre intacto, de los pasajes musicales. No en vano Sergio Pujol dice de su versión de **La nave del olvido** en los minutos finales de **Joven, viuda y extranjera** (1961):

"Si hasta ese momento la película de Julio Saraceni nos ha resultado insulsa, artificiosa y bastante atrasada, la voz de Lolita Torres llega, salvadora, para darle un propósito a nuestra paciencia" (**Canciones argentinas**).

"No quise quedarme en la Lolita de castañuelas y mantón", diría la artista, sobre el arco que abrió del folklore al tango, del repertorio guardeliano al de Sinatra, del bolero a la balada, de la tradición íntegra de la canción española a las versiones en ruso. A propósito, la grabación que combinaba **La cumparsita** (cantada en castellano) con **Ojos Negros** (en ruso), con arreglo de Oscar Cardozo Ocampo, debió soportar, durante la dictadura, el "cargó" de estar cantada en lengua extranjera de un país comunista.

Fotos: Cortesía Familia Caccia Torres.

Steel drum



Elogio del tacho

Puerto España, capital de Trinidad y Tobago y del calypso, alberga las más asombrosas orquestas de percusión: la joven tradición de las steel bands, de tambores metálicos, florece en las islas.

Asombro, extrañeza y después, quizás, un instante de goce incontentible. Una orquesta de ciento veinte afrodescendientes bailando desatada mientras percute calypso a todo volumen y velocidad sobre cuatrocientos tambores de acero no es una experiencia musical cualquiera para un oyente de estas pampas. Sobre todo porque no se trata simplemente de una gran banda de percusión, sino que los tambores son steel drum, un instrumento afinado, y a lo que más se asemeja entonces es a una enorme orquesta sinfónica. Pero una donde todos los instrumentos tuvieran

obsesivamente el mismo timbre e idéntico ataque sonoro percusivo y la música parece así no trascurrir sino estallar, en diferentes direcciones y altas, en un *tutti* permanente e infernal. O celestial, según se escuche. La sorpresa está asegurada. Pónganse cuarenta de estas steel bands a competir durante cinco noches al aire libre, vestidos los músicos de colores centelleantes, con sus instrumentos de entre uno y seis tambores montados cada uno en aparatosos carritos no menos multicolores, techados contra la lluvia o el sol, sobre un escenario de casi cien metros

donde nunca nada está quieto, y se trata del Festival Internacional Panorama, que desde hace cincuenta años a mediados de agosto atruena feliz en Puerto España, la capital de Trinidad y Tobago, las dos pequeñas islas que son un país frente a la costa de Venezuela. Considerado por muchos el último instrumento acústico inventado, el steel drum es uno más de los que en América derivaron de la musicalidad africana. A principios del siglo pasado, sucesivas prohibiciones –y varias quemadas– de los instrumentos con que los negros de Trinidad y Tobago agitaban sus celebraciones derivaron en el uso de tambores contruidos con los barriles de petróleo de 200 litros descartados en abundancia en los yacimientos al norte del Orinoco. Pero resultó que el golpeo intenso deformaba el

metal y la sonoridad de aquellos primitivos tachos iba así cambiando con el uso. Se cuenta que el primero en aprovechar este descubrimiento accidental fue el joven Winston Spree Simon, aprendiz de herrero y músico aficionado, quien en 1940 y luego de un paciente esfuerzo logró tallar un instrumento con una serie de sonidos organizados de acuerdo a la escala pentatónica. De ahí en más todo fue experimentar hasta desarrollar con el tiempo una gama de tambores que abarcan desde un registro grave similar al de los timbales hasta el agudo de un triángulo. A escasos 40 kilómetros de Trinidad, Venezuela vio muy pronto la llegada del steel drum, y su uso frecuente en el ascendente calypso lo hizo conocido en toda el área del Caribe, donde fue incorporado a diferentes formaciones instrumentales en distintos ritmos. En una amplia gama que va de Harry Belafonte al grupo americano Spyro Gyra, las décadas siguientes vieron una discreta aparición del también llamado steel pan fuera de su contexto de origen. Mientras tanto, en 1967, el primer gobierno independiente de Trinidad y Tobago después de la independencia de Inglaterra encontró en el creciente interés popular por las grandes steel bands un instrumento de aglutinamiento, intercambio y reinsertión social para los jóvenes de sectores marginados, y así nacieron los masivos festivales como el Panorama. Actualmente, las agrupaciones y escuelas de tambores de acero son frecuentes en Canadá, Estados Unidos e Inglaterra –herencia del intercambio colonial–, y recientemente la República de Trinidad y Tobago y Cuba firmaron un acuerdo para llevar a esta última el sistema de educación musical de las steel bands. Premiado este año en numerosos festivales internacionales, el film ¡PAN! **Odisea de la música**, docudrama que enlaza la historia del instrumento con un argumento actual, forma parte de un programa nacional para la divulgación global del steel pan. Entre los ejecutantes locales de los hoy ya industrializados tachos de acero, Jason Roseman se destaca como la cara oficial de este despegue mundial, apenas 75 años después de que el aprendiz de herrero Winston Spree Simon tallara como un diamante su primer tambor. Pensando menos en una posteridad consagratoria que en el carnaval de la semana siguiente.

Brindis por Pierrot

La canción más célebre del uruguayo Jaime Roos, que él mismo definió como “un himno al mostrador y a la bohemia”, cumple tres décadas. Aquella melancolía de traspasar de bar carbó una época y sigue vigente.

Canario Luna y Roos



Código de barras

“¿No lo vieron a Molina/ que no pisa más el bar?”. Así, con estas dos líneas que son pura melancolía, comienza y se define el tono de una de las canciones emblemáticas de Uruguay y la más popular de Jaime Roos, **Brindis por Pierrot**, que cumple treinta años desde su lanzamiento, en la navidad de 1985. Salió en un disco de título homónimo que apenas tuvo dos novedades –junto a **Murga de la pica**, las únicas excepciones de un compilado–, pero que marcó época por la hondura de su letra, por el redescubrimiento de la cultura del carnaval que por aquel entonces todavía permanecía oculta y también por el videoclip que sigue ejerciendo una rara atracción. El impacto fue tan fuerte en un país que acababa de recuperar la democracia, el 1 de marzo de 1985, que marcó el reconocimiento de Falta y Resto, el despegue de una figura irresistible y marginal como Washington “Canario” Luna y la consagración popular de Jaime Roos: un músico en estado de gracia desde fines de la década del 70, pero en especial en ese instante histórico, que venía experimentando con todo lo que se le cruzaba, fuera candombe, psicodelia, rock, fútbol o tango. Sin embargo, en esta canción, la fuerza es implosiva: está concentrada en la médula de la tradición uruguayua, la murga. A Roos le llevó veintidós meses escribir la letra, que empezó a bosquejar al regreso de sus años radicado en Holanda. Según contó, la idea nació a partir de su experiencia junto a Falta y Resto en los tablados y se inspiró en las conversaciones de una noche de copas en la cantina del club Fénix. La canción es el encendido monólogo de un parroquiano agobiado por los recuerdos. “Yo quería dar el sentimiento de ese curda que de repente empieza a preguntarse por los amigos que no están. Se pone un poco pesado, le quema la

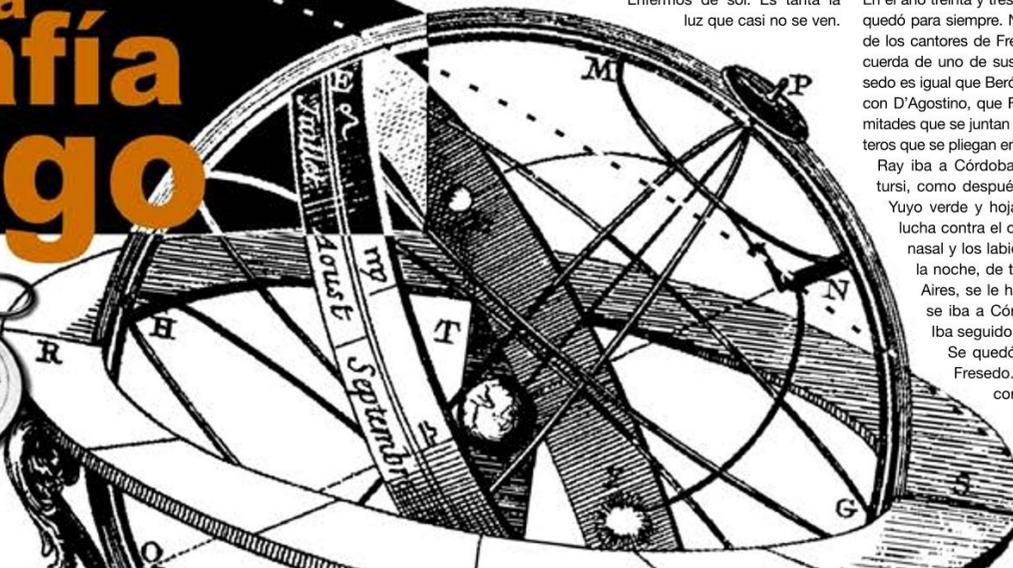
cabeza a los demás, pero al mismo tiempo dice cosas muy profundas”, precisó Roos en el documental **Hit**, de Claudia Abend y Adriana Loeff, sobre la trastienda de cinco canciones uruguayas. “Es un himno al mostrador y a la bohemia”, sintetizó. Con prosa lunfarda, la letra apela a episodios y a héroes anónimos de carnaval y del boxeo, comenzando por la mención de Molina, payador y prócer de la música, y siguiendo por “qué será de los porteños ocupando el Libertad”, una referencia al tiroteo en un edificio en el que murieron tres argentinos que eran perseguidos por la policía, y que también inspiró el film **Plata quemada**, basado en la novela de Ricardo Piglia. Las menciones son numerosas: en “No me olvido más del Nato imitando a Dogomar” rescata al boxeador Dogomar Martínez. También refiere a una galería de personajes, como Zelmar (por el político Zelmar Michelini, asesinado por la dictadura argentina en 1976), Martín Corena (un delincuente cuya leyenda dice que repartía su botín entre los pobres) y Mario Benítez (director de la antigua murga Línea Maginot). Y así. Fue tan potente que tuvo una secuela: la canción **Que el letrista no se olvide**, de Roos junto a Raúl Castro, elaborada a partir de los reclamos que recibía por los personajes que no había mencionado. Filmado en un bar entre mesas de billar, humo de cigarrillo y bebidas, el videoclip de **Brindis...** no hizo más que agigantar la leyenda. Estuvo protagonizado por “Canario” Luna, “con una actuación digna de Marlon Brando”, según Roos. A propósito de Luna, él también analizó para el documental cuál fue el significado del tema en su vida. Sentado con el torso desnudo en su casa, con una copa adelante, dio una definición elocuente: “No me gusta cantar, lo agarré como una changa pa’ comer con aceite”. Eso es bohemia.



La obra del ensayista Gustavo Varela cruza la música popular y la perspectiva filosófica. Esta vez, el autor de *Mal de tango* y *Nietzsche y la música* propone un errático itinerario tanguero. Cinco esquinas donde pararse a contemplar la historia: Urondo y Cedrón, Arolas y Ray, Héctor y Luis Bates, Carde y Palermo, Newbery y Anchorena...

apuntes para una cartografía del tango

Por Gustavo Varela



Urondo y Cedrón

En la década del sesenta, para el tango, todo era difícil. Difícil la muerte de Julio Sosa, fugitivo de los cuarenta, la esperanza de empezar de nuevo, de seguir como era antes: club de barrio, madres vigilantes y amor de esquina al ritmo del Gordo Troilo. Difícil para el tango porque nadie quería lo que fue, nada de pasado, nada de volver, nada de esperar: en los sesenta había que ir. Difícil porque el abrazo no alcanzaba y todo era ilusión y furia y Cuba era neón y el farol ya no estaba. El tango cedía, extenuado, porque la vida era otra. Piazzolla era un raro; Rovira era peor

que un raro. Y el Tata Cedrón, de puro insistidor, se anima con Gelman y lo hace tango, tango nuevo, sudor en el año sesenta y cuatro, en un laboratorio llamado Gotán de la calle Talcahuano. El poeta Paco Urondo venía de atrás, de los treinta y del norte. Portantiero, Andrés Rivera, Walsh, Viñas. Ellos estaban ahí, el Tata cantando a Gelman y el disco *Madrugada* en las bateas, prologado por él, por Urondo, en la contratapa. Dice: "Digan lo que digan, el tango está entre nosotros. Así sea utilizado como nueva forma retórica, meramente ornamental. Así haya perdido el grado de popularidad que tuvo [...] Digan lo que digan, nos conocen por el tango, nos recuerdan por el tango. Nos conocemos y nos reconocemos. Aunque nos pese entre otras cosas somos tangueros, para bien o para mal. Digan lo que digan, nos guste o nos reviente, mejor que no nos hagamos tantas ilusiones con respecto a nosotros mismos. No nos pasemos. Menos vergüenza por el tango, o por lo que fuera, menos regodeo, según el caso [...] Digan lo que digan, yo pregunto: ¿qué haríamos sin este disco, sin sus defectos -que sin duda los debe tener-, cómo haríamos para seguir cantando nosotros, los argentinos, si no queremos cometer errores, si no nos queremos ver?".

En medio de tanta vanguardia, en la búsqueda de reunir arte y política; entre poetas "cultos", sociólogos y artistas plásticos, Urondo proclama: "el tango está entre nosotros".

Arolas y Roberto Ray

Hay unos que están al sol. Llenos de sol. Enfermos de sol. Es tanta la luz que casi no se ven.

Joaquín Mora es uno de ellos; Elvino Vardaro otro. Orlando Goñi, Carlos Bahr, Alfredo Le Pera: ¿quién conoce sus caras? ¿Francisco Gorriño nació en Quilmes?: "Así, buenamente, nos queda el consuelo de seguir creyendo que no hemos cambiado..."

Son insolados por hacer, no por quietud. En algunos casos, el sol se planta todo entero en el cuerpo de una sola vez. Y en una sola expresión: Humberto Correa, autor de *Mi vieja viola*, en la voz de Ángel Vargas, en 1950; o José de Grandis, *Amurado*, en 1926, el sol de la mano de Laurenz y Maffia.

Arolas y Roberto Ray también eran insolados. Arolas era soberano: guantes, anillos, la cincha con su nombre grabado: AROLAS. Traje blanco y polainas. Contagio de la aristocracia de Barracas, en él, que apenas era uno más de la calle. Otra vida podría haber sido y fue esa. Inventó el bandoneón para el tango; había otros, pero Arolas lo hizo suyo, lo apretó hasta el desnudo y lo dejó ciego y desquiciado para siempre. Ciego: nadie ve los botones, nadie se anima a mirar hacia el costado. Desquiciado: nadie dice la anarquía de sus notas, que después de un Do haya un Si bemo! o que el agudo y el grave estén tan cerca. El bandoneón es ciego y loco. Una sola nota es la misma abriendo y cerrando, el Fa. Ese es Arolas, una obstinación sonora.

Roberto Ray cantó en los treinta, en la primera resistencia del tango, cuando el jazz era un viento frío; cantó con voz de los treinta, delicada, de respirar hacia adentro, de ligadura dócil. En el año treinta y tres grabó *Vida mía* y se lo quedó para siempre. No está claro si era uno de los cantores de Fresedo o si era la cuarta cuerda de uno de sus violines. Ray con Fresedo es igual que Berón con Caló, que Vargas con D'Agostino, que Fiore con Troilo. No son mitades que se juntan sino uno y uno, dos enteros que se pliegan en una misma raya.

Ray iba a Córdoba, como Katunga Contursi, como después fue el Negro Juárez. Yuyo verde y hojas sin procesar. Era la lucha contra el otro asma, el del ahogo nasal y los labios apretados. El sol de la noche, de tanta noche en Buenos Aires, se le hacía denso y entonces se iba a Córdoba a dormir de día. Iba seguido, cuando podía.

Se quedó casi treinta años con Fresedo. A Ray le gustaban las corbatas; tenía cientos de corbatas, todos los días una distinta.

Se murió jugan-

Apuntes para una cartografía del tango

do al póker: sentado a la mesa recibió las cartas, apostó unas fichas y poco después desparramó sus brazos y su cabeza sobre el paño. Afuera era primavera, un día de sol, lleno de sol, por la mañana.

Héctor y Luis Bates

El tango se ve a sí mismo dos veces: en los treinta, con la crisis financiera; y a mediados de los años cincuenta, cuando cae Perón y entonces la Argentina empezó a ser, para muchos, la Argentina sin Perón y sin el tango. Que se ve a sí mismo quiere decir que se escribe como historia, que mira hacia atrás, que el tango se ofrece al tiempo, que fantasea un origen y evoca un destino. Es decir, que no quiere morir. ¿Por qué razón se escribe la historia si no es por la de conjurar el olvido? ¿Por qué, si no es para vencer la muerte de lo que es mediante el recuerdo de lo que fue?

La primera vez, en los años treinta, fue un anuncio. Todavía no había muerto Gardel, todavía no se habían escrito ni el tango **María**, ni **Fuimos**, ni **Garúa**, ni **Sin palabras**, ni **El milagro**. Homero Expósito todavía no estaba y Cátulo y el Gordo Troilo se estaban desperezando. Faltaba mucho y sin embargo el tango se hacía historia. No sólo se escribe la primera historia en un ensayo (1936), sino que también la comedia musical, el cine sonoro o las orquestas vuelven hacia atrás y hacen de la historia su alimento.

Hay una cultura yanqui que nos invade. Eso dicen Héctor y Luis Bates, improvisados historiadores de la primera historia del tango. Yanquis quiere decir blues, Al Jolson, rutas argentinas, Automóvil Club, YPF, pasaje del tren inglés al Ford, al Chrysler o el Chevrolet. El inicio de la cultura del chicle, un obstinado mandibular que no coincidía con la rítmica tanguera. La guerra distrajo un poco a los yanquis; dejaron que Perón se vaya instalando. En paralelo crecía el tango. No por Perón, sino porque los cabecitas negras inventaban el arrabal del primer y el segundo cordón, y el tango, si hay arrabal, los pone a bailar a todos. Gardel, de camino a Hollywood (él mismo era Hollywood), muere y con él se muere, al menos por un rato, el New Deal de los treinta.

Después vino el oro del Banco Central, el pardo de los cabecitas, el verde militar de Farrell y la risa cromática de Perón en la Rosada, tan parecida a la de Gardel. Los lingotes de los pasillos pasaron al tango. Alcanza con enumerar en dos líneas para ver los cuarenta a trasluz: Piazzolla, Di Sarli, Fiore, los Homero, Charlo, Caló, Troilo, Cobián, Cadicamo, M. Romero. El peronismo puso en la calle y en la vida cotidiana, la ética escrita en las letras del tango: la

misma costura afectiva para uno y otro. El amor como una potencia política y también como resguardo de identidad para los sectores populares. La moral que se escribió en las letras del veinte y del treinta es la misma que se dice en los discursos a partir del '46. Por eso el fin del peronismo es también el fin del tango canción.

Cardei y Palermo

Luis Cardei, cantaba en Parque Patricios. Era cantor de cantina. ¿Quién iba a imaginar que iba a volverse un eslabón? Del barro al asfalto. La calle Corrientes, el disco **De madrugada** en 1995, canta en la librería Gandhi y Cacho Vázquez lo lleva al Club del Vino, en el corazón de Palermo, en plena mutación de barrio a diseño.

Cardei vuelve nuevos a los tangos viejos. Con él se conocieron **Los cosos de al lao**, **Como dos extraños**, **Será una noche**, **Ventarrón**. Nadie los tenía a la vista, como las joyas de la abuela, en un cajón de la cómoda, tradición y novedad, antes de los años cincuenta puesto en el presente. Exacto para esos años. Lo original en medio de la globalización debía ser original, no una copia de lo propio sino lo propio: la esquina que era el almacén debía permanecer igual, la misma cortina metálica, el mismo piso, las mismas sillas; del viejo edificio debían rescatarse la yesería del frente, mantenerla igual, así como era pero ahora. Lo que una década atrás se tiraba, en los noventa comenzaba a adquirir valor.

Cardei saltaba de Parque Patricios a Palermo y allí ponía su voz de los años treinta en plena posmodernidad. Era, junto a Antonito, el bandleoneista que lo acompañaba, la fotografía móvil de una vida anterior. Pura tradición: como lo era Virulazo, con su lenguaje y su gesto Mataderos; como lo era el Polaco Goyeneche, un viejo joven, la voz arrastrada y el disfrute de los jóvenes, sus oyentes en medio de los noventa, que decían, impunemente, que su voz era mejor ahora que con Troilo. El bar El Chino, en la calle Beazley: "¿qué calle?" Nadie sabía dónde quedaba, porque poco se sabía de la Av. Caseros hacia el sur, salvo los que iban allí desde hacía un par de décadas. Después vino Lo de Roberto, también en primera persona y también un reducto de mundo viejo conquistado por jóvenes cultos, intelectuales y futuros cineastas.

Luis Cardei fue el eslabón. Sin saberlo, sin quererlo. La cara del tango en los noventa. Había otros, el negro Juárez, sin dudas. Pero fue él. Era frágil, enfermo, de salud delicada. Su voz de otra época, su renguera y esa fragilidad lo mostraban como un hombre viejo. Pero apenas tenía 50 años cuando llegó a Palermo. Y 55 cuando murió, en

junio del 2000. Todavía con De la Rúa en el poder y a poco más de un año para que todo reviente.

Newbery y Anchorena

Hay cuatro risas en la historia argentina: la de Newbery, la de Gardel, la de Perón y la de Maradona. ¿De qué se ríen?

Jorge Newbery se reía del aire. O mejor: de la atmósfera. Quería volar. A fines del XIX sólo a un niño bien se le podía ocurrir semejante cosa. Volar y bailar el tango (dicen, junto con Aaron Anchorena, el uruguayo). Y aprender boxeo, para enfrentar a los compadritos de los prostibulos de La Boca. Newbery era eso, un niño bien de la calle Florida. Como Argerich, como Victoria, como Mendizábal, muchos de ellos hijos de la alta sociedad; o sea, hijos del trigo y del lino puesto en Inglaterra, hijos del tedio por no vivir en París; hijos de una nueva sensibilidad amorosa. Y de otros discursos: el Estado, las finanzas, la multitud, la escuela obligatoria. Y la sexualidad: en Argentina, a fines del XIX, se habla de sexo por primera vez. En novelas, en obras de teatro, en diarios, en ensayos. Se habla y se baila y se practica el sexo en los prostibulos de Buenos Aires. Ya no solo como un acto de descarga instintiva o de placer; sino como parte de la afirmación personal, del quién soy, de una identidad subjetiva que incluye al sexo.

Newbery fue, como otros de su clase, uno de los que le abrió la puerta del prostíbulo para que se invente el tango. Dos que bailan apretados, que se agarran como lapas con los brazos de los brazos y con los brazos de la pelvis. Arriba y abajo apretados, a pura desvergüenza y a pura lubricidad. Un hombre y una mujer, a tiempo rápido, frotándose uno con otro: ¿por qué tanta preocupación por parte de los sectores aristocráticos? Porque también son ellos quienes lo bailan, los hijos de los señores y también algunos de esos señores. Está en La Boca, sí, en el arrabal, entre inmigrantes, guapos a cuchillo, prostitutas, pueblo y punteros políticos. Y a la vez en el corazón político y financiero del país, al lado de la sede del gobierno, en prostibulos de paredes alfombradas y champagne francés a veinte pesos la botella: ¿Por qué el champagne y el smoking para el tango? Porque la procedencia del tango no es de clase social sino de margen, de desplazamiento moral, de advertencia inconveniente y sórdida. Los niños bien, en el nacimiento del tango, no como un decorado simpático puesto en pequeñas dosis; sino como una de sus razones, como partes del asunto, sangre azul y sangre roja mezclada y sin rechazo. A puro sexo, como mandaba la época.

La última // Que nadie sepa mi sufrir

La metamorfosis

Por Marcelo Pavazza

**No te asombres si te digo lo que fuiste,
una ingrata con mi pobre corazón.
Porque el fuego de tus lindos ojos negros
alumbraron el camino de otro amor.**

**Y pensar que te adoraba tiernamente,
que a tu lado como nunca me sentí;
y por esas cosas raras de la vida,
sin el beso de tu boca yo me vi.**

**Amor de mis amores,
reina mía,
¿qué me hiciste
que no puedo conformarme
sin poderte contemplar?
Ya que pagaste mal
a mi cariño tan sincero,
lo que conseguirás:
que no te nombre nunca más.
Amor de mis amores,
si dejaste de quererme,
no hay cuidado, que la gente
de eso no se enterará.
¿Qué gano con decir
que una mujer cambió mi suerte?
Se burlarán de mí,
que nadie sepa mi sufrir...**

La Môme.

El instinto genial de Édith Piaf le dio una segunda vida al vals que cantaba Alberto Castillo.

En agosto de 1957, Édith Piaf volvía a Francia después de una gira por Estados Unidos, Brasil y Argentina. A los 41 años, tenía el corazón maltecho por las pérdidas y los sinsabores, pero así y todo, frágil de espíritu y de cuerpo, seguía siendo el alma de la *chanson française*. En la maleta del regreso cargaba nueva música. Estando en Buenos Aires, "El gorrión de París" había escuchado al cantor Alberto Castillo entonar **Que nadie sepa mi sufrir**, el valsecito peruano que Enrique Dizeo y Ángel Cabral habían compuesto hacía más de veinte años. El leitmotiv, la introducción, el dramatismo del tema la enamoraron. Se convenció de que el ritmo, trepidante, calzaba justo en su estilo. Ya

en París, partitura en mano, se lo mostró a la pianista y compositora Marguerite Monnot, autora del célebre **L'hymne à l'amour**. Monnot fue contundente: "Ya lo hubiese querido escribir yo".

A Piaf la había cautivado la música de Cabral, pero no le sucedía lo mismo con el texto de Dizeo, despechado lamento de un hombre que reprocha a la mujer amada un abandono artero, para cerrar el estribillo con un exabrupto machista ("¿Qué gano con decir que una mujer cambió mi suerte? Se burlarán de mí, que nadie sepa mi sufrir"). Piaf la sentía demasiado plañidera. "Hay que adaptarla", se dijo.

Le pidió al joven autor Michel Rivgache que escribiese una letra nueva para el vals. Rivgache imaginó a la protagonista en medio de un gentío, detenida por el abrazo de un hombre que luego habría de desvanecerse como un sueño. La llamó **La foule** y se la entregó a la cantante, que la convirtió en un clásico. A un siglo del nacimiento de Édith Piaf, sigue sonando.



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



C Cultura Argentina

MARIMBA

