

se diría. Evocaciones de un mundo perdido entre la nostalgia arrebatadora y la alegría aldeana, que llevaría a un pensamiento conservador, también podría decirse. Pero es precisamente aquí donde queda retratado el sistema de compromisos de esta música, cuyo rastro académico europeo podría conducir a un Schumann, y más acá, a los *Tristes* de Julián Aguirre. Una obra singular –*Milonga triste*– que nos pone frente a una identidad cultural argentina cambiante, conflictiva, urdida –como dice Manzi– con «cuerdas de cien guitarras».

*

Gustavo Leguizamón ha inventado un sonido absolutamente novedoso en la música folklórica argentina y ha creado un estilo, un uso de octavas y de acordes de paso que lo hacen rápidamente identificable. La música de la zamba *Lloraré*, tan popular, fue recopilada en 1954 por Leguizamón, y la *Serenata del 900*, de 1961, está inspirada en el romancero español, que Leguizamón conocía bien. Escuchaba a Billie Holliday, Sarah Vaughan, Art Tatum, Duke Ellington. Decía que no hubiera escrito la *Chacacera de la muerte*, si no hubiera escuchado a Schönberg. Al *Fragmento en forma de pera*, de Satie, le encontraba tensiones armónicas que él mismo utilizó en sus famosas séptimas, que no están definidas pero que buscan con ansia, diríamos, la definición. El compás es una facilidad que se le otorga al oído para que las personas que no hacen música lo puedan acompañar y cantar, pero en el caso de *Vejeciones*, de Satie, no hay un ritmo señalado. Leguizamón sostenía que algunas de sus composiciones las había realizado en 4 x 4, observando la estricta medida, lo cual era también una «vejación», para el folklore que, en su estructura rítmica básica, está diseñado en 6 x 8. Las «vejaciones» tienen por objeto aclarar qué es lo importante en la música.

¿Vos creés que los ritmos los ha inventado siempre el hombre? ¡Mentira! La vida es un ritmo, lo tenemos también en el pulso. ¿Vos conocés los sapos nuestros? Me gustaría hacerte escuchar las grabaciones que he hecho con los cantos de los pájaros. Mirá, he llegado a hacer talleres de pájaros, a obligarlos a cambiar su melodía. El rococo tiene cultura coral. Mi madre era muy aficionada a los pájaros y a las plantas, en mi casa había como cien jaulas de pájaros, pero por ahí le resultaba alguno que no le quería cantar. ¡Qué barbaridad! Entonces yo, que tendría diez o doce años, le ofrecía un trato: ‘Mamá, yo te lo hago cantar a ese chalchalero’. ‘Bueno, hijito, cómo no’. Inmediatamente, arreglaba el precio con mi mamá: ¿cuánto me iba a pagar para hacerlo cantar al chalchalero? ‘Te doy cinco pesos’. Entonces me hacía amigo del chalchalero y le empezaba a silbar hasta que me con-

testaba y cantaba. Necesitaba el chalchalero la expresión de una tradición de su canto... Yo me pongo a silbar y enseguida los tengo a mis pájaros a mi lado. Los rococos son señores músicos, además son los autores de una cantidad de ritmos... Los santiagueños se creen los dueños de la chacarera, pero son los rocosos inventores del ritmo (los imita). Habría que plantearle a alguna universidad un taller de pájaros. El pájaro tiene una experiencia de composición que hay que aprendérsela y mejorársela.

Gustavo Leguizamón

Atahualpa llegó a Buenos Aires hacia el 23, justo con la gran pelea Firpo-Dempsey. Trabajó en el diario *Crítica*. Cuenta que en el diario habían instalado altoparlantes, para seguir la pelea por radio. Mientras esperaban, «en ese momento me puse a cantar». Atahualpa vive por primera vez en la gran ciudad, camina, canta en algunos bolichones y, con los pocos pesos que ganaba, se iba a escuchar algún cantor que le interesase. Una vez entró en un teatro de la calle Esmeralda a escuchar a Gardel, recién vuelto de Europa. No era precisamente un conocedor del tango, pero Gardel le impresionó por el acento, por la forma de marcar las palabras, por su temperamento y su simpatía.

(...) aquellos viejos cabarets de Buenos Aires o del suburbio eran tan aburridos y tan tristes. No hay en todo el mundo esos salones más brumosos o... patéticos que los que había allí. Los hombres ponían cara de tango, fumaban en silencio su tabaco, se movían con una solemnidad de velorio, y sólo quien estaba mamado armaba algún barullo grosero... Eran las salas de aquellos hombres solos, muchos de ellos inmigrantes, desarraigados, que arrimaban hasta allí su soledad.

Atahualpa Yupanqui

Participa en movimientos de apoyo al derrocado presidente Yrigoyen y después Atahualpa se exilia en el Uruguay. En el *Canto del viento* relata ese destierro de la década del treinta. Escucha...

Escucho a jóvenes de hermosa voz y simpática apariencia que andan por ahí entonando cantares de Brasil... No está mal, pero está mal. Es que no se han hecho amigos del viento. Es que no han aprendido la gran lección de los desvelados. Es decir: cantan bien, pero no traducen el espíritu de la tierra. Aman su tierra, son uruguayos, son chilenos, son brasileros, pero la urgencia de vivir les va acortando la vida y han de pasar sobre la tierra sin haberla traducido.

Atahualpa Yupanqui

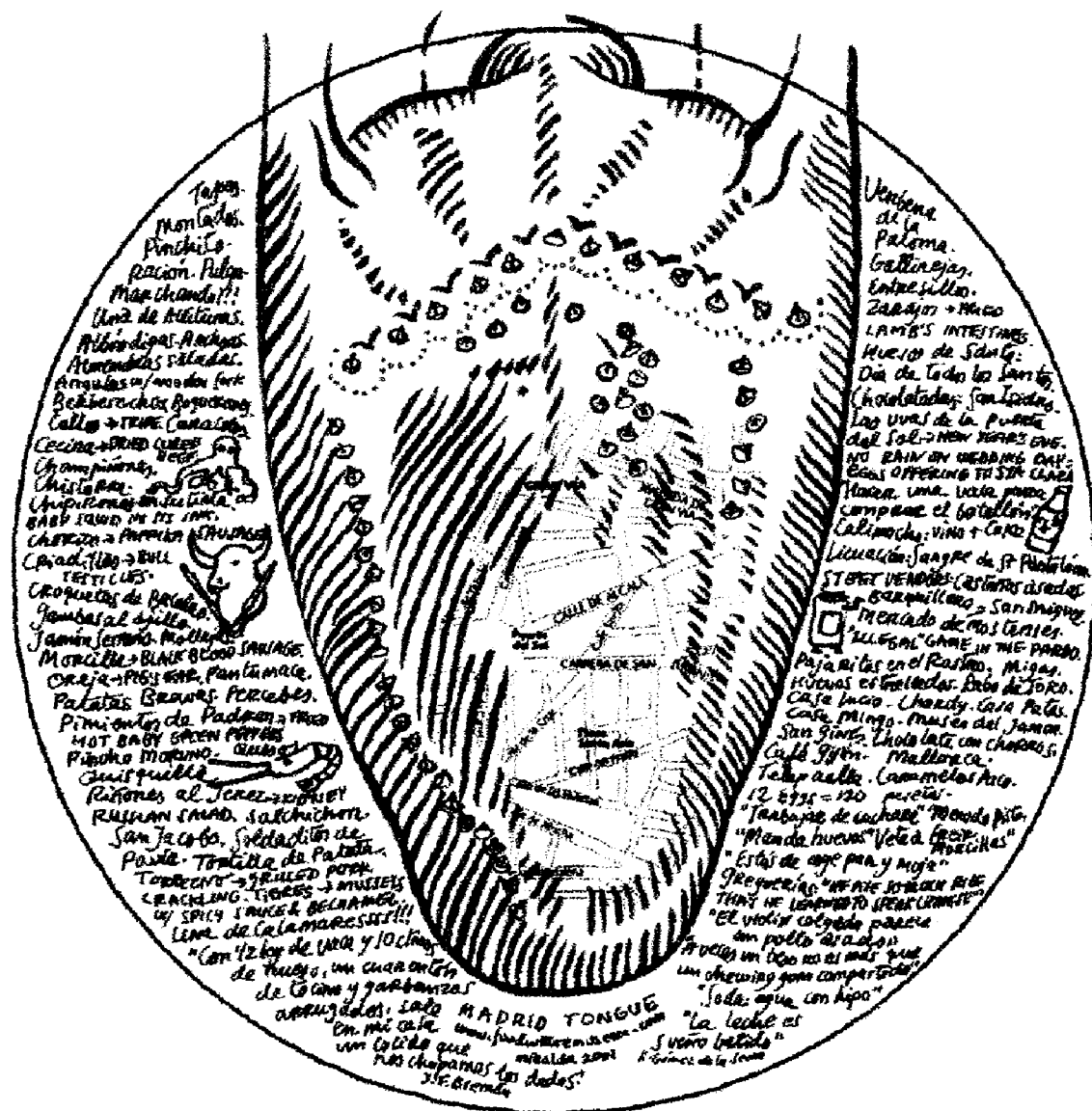
Las bagualas, las vidalas y las tonadas de origen eminentemente indígena, que recopiló Leda Valladares, son voces soterradas que han quedado a resguardo del despojo cultural. Leda Valladares dijo que esas voces se oyen en el Matto Grosso, en los Valles Calchaquíes, en el Congo, en Dahomey, en el Himalaya, en Machu Pichu, y que nutren géneros musicales urbanos: el cantejondo, los cantos negros de Harlem, el beat, el rock y los cantantes del expresionismo serial y atonal. En el tema *Mañana en el Abasto* (del grupo de rock Sumo, que lideraba Lucca Prodán), donde se describe el descenso de un hombre al metro, está ese grito.

«Sumo» fue un grupo muy importante en el rock argentino, gracias a su líder, Lucca Prodán, un italiano que llegó a Buenos Aires —desde Inglaterra— a finales de los años 70. En aquella época, en Europa se hacía *reggae* y *ska*, estilos poco tratados hasta entonces en Argentina, donde casi todos (Sui Generis, Baglietto, Fito Páez, etc.) practicaban una música más *folk*, inspirada en Bob Dylan, Joan Baez, Crosby Still, Nash and Young; unos pocos (León Gieco) se apoyaban en el folklore argentino. Lucca Prodán era, además, un personaje con mucho carisma, con aires *punk* (no olvidemos que entonces este género nacía en Europa con los Sex Pistols) en su música y en sus letras, y una vida curiosa. Si mal no recuerdo, Lucca era hijo de un diplomático italiano destinado en El Cairo y él nació en un taxi, camino de un hospital de esa ciudad. Vivió en Inglaterra y en Italia y llegó a la Argentina escapando de la heroína, que allá suplantó por el alcohol, y allá murió. Era un personaje de extraordinaria sensibilidad y fuerza en el escenario. Fue la primera figura alternativa del fenómeno conocido entonces como ‘rock nacional’. Escribió letras certeras y únicas sobre Buenos Aires. *Mañana en el Abasto* está concebida como un tema lisérgico al estilo The Doors; Liliana Herrero la ha releído como una baguala, y es, en realidad, una baguala, lo supiera o no su autor. Así cumplió el folklore, en puño de un ‘foráneo’, el destino que sólo soportan las grandes músicas populares: convertirse en una nueva forma, al llegar a los núcleos urbanos. El ejemplo más conocido y claro de este fenómeno es el de la música negra: la música de los esclavos, su música de trabajo y de nostalgia de África, de la madre perdida, que ha dado lugar al *blues* y al *jazz* en Estados Unidos, a la salsa en el Caribe y en Brasil a una infinidad de ritmos y melodías. El Samba es lo más conocido, pero están el Bahiã, el Afoxé, el Maracatú, que a su vez crearon el espacio para la Bossa Nova y el Tropicalismo. Liliana Herrero se ha atrevido a trabajar en terrenos peligrosos, donde nadie se

* Intervención de Mario Catelli.

había atrevido antes: releer armonías y melodías del folklore tradicional, y sobre todo releer esas palabras maravillosas y perdidas por la burocracia de los folkloristas, que las repiten sólo como soportes de las melodías nacionales, y cantarlas cada vez como si fuera la primera, como si ella fuera la autora que estrena y entrega algo que tiene un valor que sólo ella conoce y ‘traduce’ (en el sentido que le da ella al término «traducción», cuando habla de Atahualpa). Y lo hace con un espíritu casi *punk*: quizá por eso ha podido ‘bagualizar’ a Sumo».

El intérprete sueña siempre con crear algo inaudito, lo cual supone la creencia de que queda algo por oír.



Miralda: *Plato de Madrid* (2002)