

El mono, el chivo y el hermano del gato: La experiencia moderna en el jazz de los sesenta en Buenos Aires.

Berenice Corti.

Cita:

Berenice Corti (2007). *El mono, el chivo y el hermano del gato: La experiencia moderna en el jazz de los sesenta en Buenos Aires. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/545>

EL MONO, EL CHIVO Y EL HERMANO DEL GATO: LA EXPERIENCIA MODERNA EN EL JAZZ DE LOS SESENTA EN BUENOS AIRES

Berenice Corti

Facultad de Ciencias Sociales – UBA
berenice_corti@yahoo.com.ar

Dedicado a Rubén Barbieri

Dos generaciones

En el marco de un trabajo de investigación que encaramos en torno a los nuevos sentidos discursivos del jazz argentino en los años cercanos al cambio de siglo -como emergente de nuevos imaginarios asociados a cuestiones de identidad cultural y estética-, uno de los propósitos convergentes fue enfocar los procesos de apropiación de músicas ¿ajenas? para producir sentidos nuevos, con la intención de ofrecer otra mirada a las lecturas tradicionales que en décadas pasadas denunciaba “la *dominación cultural* [...] en detrimento de aquellas otras y diversas formas musicales autóctonas que merecían la consideración de guerrilla cultural, o bien se presentaban como expresiones genuinas de resistencia popular” (Adell, 2001: 2).

La recepción de músicas extranjeras en el ámbito local -como elemento partícipe de la propia producción- “es intrínsecamente local en el sentido de que es el resultado de la acción de individuos específicos que se hallan situados en contextos sociohistóricos específicos singulares y que utilizan los recursos a su alcance para producir sentido y apropiárselo o incorporarlo en sus vidas”, dice Joan Elies Adell.

Uno de los aspectos que encontramos de manera recurrente en los discursos del jazz argentino actual es una suerte de actitud fundante que radica en la no-canonización de orden estético alguno, con excepción de aquellos que se refieren casi exclusivamente a la competencia técnica musical. Se trataría de la construcción de nuevas subjetividades basadas en los propios recursos – individuales y sociales- en sintonía con el proceso de pérdida de certezas acelerado en la última crisis económica, social y cultural de Argentina.

De esta forma, desde un punto de vista estrictamente musical, las obras exponentes de la nueva generación de artistas incorporan elementos de otras músicas –tango, folklore, rock, música académica, pero también de la tradición del jazz- en operaciones que se distancian de las producidas por la música de jazz fusión, estética hegemónica en los setenta y ochenta. Esto es, sintéticamente, las *ideas* musicales provenientes de paradigmas diversos son reutilizadas de manera no literal, interpelándose mutuamente en un juego que reproduce el esquema significativo de llamada y respuesta -característico de la música de raíz afro-, pero no sólo en lo formal y gestual, sino también en la composición y la *performance* en vivo¹.

Esta incorporación de elementos se realiza tanto desde la propia subjetividad como desde el contexto histórico-sociocultural, a través de un proceso de

relectura y reinterpretación. Se trata de la expresión de una *propia voz* singular y colectiva, por medio de la apropiación de las prácticas musicales conocidas como lenguaje jazzístico.

En tanto, como decíamos, la competencia artística accedió a un primer plano posibilitada por los nuevos recursos pedagógicos² y la utilización de nuevas tecnologías, las cuestiones en torno al valor produjeron ciertos reacomodamientos en el campo del jazz -siguiendo a Pierre Bourdieu-, redefiniendo el capital simbólico de la actividad como hecho artístico, y reformulándose aquello que podía ser deseable que abordara esta música en la contemporaneidad. En efecto, la idea de valor adquirió un nuevo sentido, reemplazando y coexistiendo con el hegemónico que discutía sobre quiénes interpretaban el *verdadero* jazz -¿el tradicional?, ¿el jazz negro?, ¿el jazz moderno? ¿el de vanguardia?-, por medio de la reproducción y/o reinterpretación de repertorios ajenos³.

Como dice García Canclini en su lectura sobre la obra de Pierre Bourdieu (García Canclini, 1986: 14) “un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra [...] sin conocer la historia del campo de producción de la obra”. Pero aquí, en el jazz argentino, la historia del campo es localizada por fuera del ámbito de la propia producción, ubicándosela en relación a los referentes norteamericanos o algún que otro europeo. La nueva generación también, como sus predecesoras, prefiere legitimarse en el diálogo con las corrientes internacionales. Una excepción podría estar constituida por la instauración de Astor Piazzolla como claro referente, abordado en repertorios jazzísticos de la actualidad y reconocido por su política compositiva, su programa de vanguardia y su iniciativa de convertir la música popular argentina en pleno goce estético para la escucha⁴. Cabe destacar dos elementos relacionados: el reconocimiento internacional de Piazzolla se dio justamente en los festivales y círculos del jazz europeo, y, por otro lado, la nueva generación del jazz lo ha adoptado como autoridad estética en tanto sus coetáneos del tango buscan su superación revisitando la tradición.

Sin embargo, en relación a la historia del campo, sí aparece lo local en referencias no exentas de nostalgia sobre una época de Buenos Aires en que la actividad musical, y en especial la jazzística, era profusa y productiva. Los músicos podían trabajar *de músicos* en canales de televisión o acompañando figuras populares. En las trasnoches, la calle Corrientes y el Bajo porteño convocaban en múltiples espacios –los más de ellos, *piringundines*⁵- a los solistas o combos del jazz moderno, que también se reunían en algunos domicilios particulares para organizar las famosas *pizzas* –hoy conocidas con su acepción norteamericana, *jam sessions*⁶- en donde se intercambiaban novedades musicales y se podía confraternizar con los sucesivos artistas extranjeros que visitaban Buenos Aires⁷. Los menos bohemios podían construir una exitosa carrera en la composición de música en la ascendente profesión publicitaria, lo que les permitía contar con los recursos para encarar sus proyectos artísticos.

Hablamos de la época del florecimiento de Eudeba y el Di Tella, cuando Victoria Ocampo calificó de “insólito” el hecho de que “el vulgo compra obras de

Cortázar (tan luego Cortázar) y se pasea con sus libros en Torino o en subte o colectivo” (Ocampo, citada en King, 1980: 23). En efecto, en la década de los sesenta “tanto el campo intelectual y el mercado de bienes simbólicos ha alcanzado un desarrollo relativamente extenso” (Sarlo, citada en King, 1982: 12), lo que ha sido condición para la generación de vanguardias artísticas.

De alguna forma, el jazz del Buenos Aires de los sesenta contribuyó a componer el sonido de época. Algunos de sus más destacados exponentes lograron triunfar fuera del país, como Leandro “Gato” Barbieri en Europa o Lalo Schiffrin en los Estados Unidos⁸, quienes se insertaron en estos circuitos con solidez. Los más, por supuesto, quedaron en Buenos Aires con la vista puesta en las tendencias de la modernidad internacional. Como dice Nicolás Casullo, “la estética moderna buscará la verdad extraviada, entre los sargazos tecnomanipuladores de la cultura capitalista. Tratará de refugiarse en una soledad desenajenante, o de darse cita con lo fantasmal de las barricadas” (Casullo, 1989: 41).

Música popular y proyecto cultural

Como ha puntualizado Ana Wortman, “en Argentina [...] existe una larga tradición intelectual de reflexión sobre la llamada cultura nacional realizada desde varios géneros discursivos –como el ensayo, el periodismo ficcional, la literatura, la dramaturgia, entre otros–” (Wortman, 2002: 1).

Pero el estudio de la música popular ha sido una práctica poco transitada aún cuando, como dice Adell, “el estudio de la música desde un punto de vista crítico nos puede ofrecer ventajosas perspectivas desde donde sospechar de nuestra propia historia social, puesto que los repertorios musicales pueden ser considerados como testimonios elocuentes de los diversos modelos de organización genérica (ya sea hegemónica o de resistencia) disponibles en cada momento dado” (Adell, 1997: 157). Como propone Pablo Vila en su revisión de los diversos abordajes emprendidos desde las ciencias sociales a la música popular, ésta “no sólo expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino también a través de lo que se dice acerca de ella” (Vila, 2000: 341).

Algunas de las dificultades que presenta el objeto música, y, en especial, la popular, han sido despejadas por Simon Frith, para quien “hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas”, “no representa valores, sino que los encarna” (Frith, 2003: 187; 198).

En este sentido, lo que sigue es un acercamiento al discurso estético de los sesenta en Buenos Aires a través de relatos de su jazz moderno, como una de las expresiones del proyecto cultural de las clases medias de la época. La estrategia que utilizaremos buscará la recomposición de retazos olvidados, microhistorias “como dato central; como un conjunto de conductas, valores, estrategias de acción y comunicación, ejes de procesamiento de la mismidad y de la autorreferencia, formas de constitución de lo político, fragmentos de biografías individuales y sociales...” (Ford, 1987: 22). Si bien incorporamos

ejemplos de piezas musicales a fines ilustrativos, excede el presente trabajo la realización de un pormenorizado análisis discursivo de los materiales sonoros - lo que consideramos de absoluta necesidad, en el marco de trabajos interdisciplinarios⁹ -.

Nos interesa aquí acercarnos a las lógicas del campo artístico de la música popular de los sesenta en Buenos Aires y la especificidad de su circuito jazzístico, para componer la trama que lo conduce a la actualidad, en tanto “una sociedad no se procesa a sí misma sólo a través de lo reconocido en los paradigmas hegemónicos sino también a través de múltiples formas de comunicación y ‘contacto’, de ‘subsuelos’, no siempre observados o jerarquizados” (Ford, 1987: 29). Con este norte rastreamos el paradigma estético y las historias de tres músicos de jazz que construyeron sus carreras artísticas en el Buenos Aires de aquella década, partiendo de la mirada que los constituye en la actualidad.

Acercamiento a los sesenta

Desde la segunda mitad de la década del cincuenta y durante la siguiente Buenos Aires experimentó un “fuerte clima de modernización” expresado en tres grandes tendencias: a través de la creación de nuevas instituciones que canalizaron los proyectos acordes a los nuevos tiempos, la emergencia de nuevos productores culturales y la aparición de un nuevo público más amplio y ávido de novedad (Longoni y Mestman, 2000: 31-32).

Estos autores, que trabajaron sobre la relación entre vanguardia artística y política de la época, refieren como modernización al imaginario al que apelaron, en las primeras dos décadas de la segunda mitad del siglo pasado, los “programas de corte desarrollista [...] como horizonte de expectativas de las transformaciones estructurales y superestructurales que alentaban” (Longoni y Mestman, 2000: 31-32).

Silvia Sigal, por su parte, señala a 1962 -con la aparición del semanario *Primera Plana* como hito-, como el año de inicio de la ola modernizadora del campo cultural. A partir de entonces, dice, se multiplica un público que compra discos, libros o periódicos y se amplía y diferencia el conjunto de productores y de mediadores culturales. Fue así que “las mutaciones culturales en el seno de las clases medias [...] fueron, al comienzo de los sesenta, seguramente menos radicales que las que seguirían al Cordobazo de 1969, pero su ritmo superaba, de lejos, aquel al cual la Argentina estaba habituada” (Sigal, 1991: 84).

Una clara consecuencia resultó el fortalecimiento de un tejido cultural independiente, que para Sigal radicaría, por un lado, en que la interferencia político-estatal, brusca y reiterada, obligó a muchos intelectuales a generar espacios propios de supervivencia. Por el otro, y más directamente, durante el siglo XX el Estado no fue un generoso benefactor para las artes, las instituciones y los grupos culturales, por lo que éstos siempre necesitaron algún tipo de financiamiento privado, institucional o personal.

“Heterogeneidad del espacio intelectual y fragilidad de sus instituciones no describen solamente al sistema estatal o paraestatal sino también a la red autónoma; ésta, a su vez, es en gran medida consecuencia de la inestabilidad institucional”. Estos rasgos “permiten dar cuenta de esa tenaz vivacidad intelectual” característica de las organizaciones voluntarias de difusión cultural (Sigal, 1991: 107).

El proyecto modernizador se encarnó en individuos que rara vez participaron directamente en los grandes partidos, y que se vieron sucesivamente incluidos o marginados por las políticas estatales. Las actividades de estos “organizadores culturales” estaban movidas “más por un proyecto cultural que por una lógica de mercado y que conviene distinguir [...] de las instancias típicas de circulación de bienes culturales” (Sigal, 1991: 101). Así como Boris Spivakov en Eudeba y el Centro Editor de América Latina, los Di Tella, Jorge Romero Brest y Enrique Oteiza en el Instituto homónimo, y Alejandra Boero en el teatro -entre otros-, en el subcampo que nos ocupa, el de la música, Alfredo Radoszynski cumplió un excepcional rol de difusor cultural con su sello discográfico Trova¹⁰, ocupándose específicamente de editar la nueva música popular nacional y regional no industrial. Allí, como parte de este movimiento cultural y estético, el jazz de la Argentina tuvo su canal de expresión como partícipe de la corriente cultural moderna. Algunos músicos, como veremos más adelante, contribuyeron creando espacios propios de difusión propicios para los conciertos en vivo.

El Bop Club

Los orígenes de la nueva modernidad del jazz argentino¹¹ se remontan a 1950, con la creación del Bop Club como refugio de artistas y melómanos que buscaban un sentido otro a la música de jazz popularizada por las orquestas de baile¹². Fue un desprendimiento de la asociación denominada Hot Club que con un fin similar buscó en su caso y específicamente cultivar el *jazz auténtico*, negro y tradicional, con artistas como Louis Armstrong y Bix Beiderbecke como figuras emblemáticas.

El nuevo grupo, a la manera de su antecesor, se reunía en el auditorio de la Asociación Cristiana de Jóvenes lunes por medio con el propósito de organizar *jam sessions* con público presente, escuchar los discos que llegaban de los Estados Unidos y comentar las novedades difundidas por Héctor Basualdo en la audición Jazz Moderno de Radio Splendid (Pujol, 2004: 131). Se nutría de dos generaciones de músicos, las representadas por Enrique “Mono” Villegas y Lalo Schiffrin, por citar dos ejemplos. [F01: Carnet del Bop Club, Gentileza Hugo Feliú]

Pero la mirada no estaba dirigida hacia el pasado, sino hacia lo nuevo que se estaba gestando como primera vanguardia del jazz norteamericano: el *bebop*¹³, nacido a principios de los cuarenta en Harlem con músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk –entre los más representativos- que se reunían en el local nocturno Minton’s a experimentar en dirección opuesta al *swing*¹⁴. Joachim Berendt, uno de los historiadores más reconocidos del jazz,

ha descrito al *bebop* como “frenético”, “nervioso”, “fragmentario”, “abreviado” y “precipitado” (Berendt, 1998: 47).

Este autor refiere también a los aspectos discursivos de este estilo, para quien el unísono que precede y cierra cada improvisación introduce un nuevo sonido y una nueva actitud: “dicen: escuchen, ésta es nuestra afirmación. Somos nosotros los que estamos hablando. Y ustedes a quienes hablamos, son distintos de nosotros, probablemente nuestros enemigos” (Berendt, 1998: 45). Miles Davis dijo, refiriéndose a unos conciertos en donde pudo escuchar por vez primera en vivo al *bebop* en Saint Louis, “¡eso sí era creación! [...], porque los negros de St. Louis amaban su música, pero querían que su música fuera como debía ser” (Davis y Troupe, 1991: 9). Además de constituirse en vanguardia, el *bebop* buscaba también la recuperación de la música negra, tras la absorción del jazz por parte de las grandes orquestas blancas de la industria cultural cinematográfica y discográfica.

Entre las butacas de la YMCA de la calle Reconquista, en Buenos Aires, se trataba de “poder informar al público que existía una nueva música y que nosotros podíamos expresarla con un sentido único y propio [...] darle al músico la oportunidad de tocarla, y aprender de todos al tocar con ellos, reunirnos, cambiar ideas y discos, tocarlos allí, y con la ayuda de Basualdo y Marzoratti darnos un entendimiento de lo que escuchábamos”, dijo Hugo Feliu, secretario del Bop Club entre 1955 y 1960¹⁵. Para el pianista Fernando Gelbard “no era un club social”, había que “tocar *bebop* en *jam sessions* organizadas con mano férrea por los directivos, no subía cualquiera a tocar al escenario”¹⁶. [F02: Una pizza en el auditorio de la YMCA. Fuente: La página de jazz de Eduardo Casalla].

[Audición 1: *I never knew* (fragmento). Orquesta All Stars Argentinos, 1952. Duración: 00:29]

En esta pieza podemos apreciar algunos cambios en relación al jazz de las orquestas. El ritmo ya no es bailable, debido a la rapidez y carácter de su *tempo*. En la presentación del tema aún se mantienen rasgos de los arreglos orquestales del swing, pero progresivamente se introducen unísonos para algunos instrumentos, que aparecen en primer plano. Luego se suceden los solos de improvisación de los distintos participantes, lo que constituye el núcleo de la obra: aquí es donde se revela la necesaria competencia musical en el dominio de la técnica musical.

Si bien no aparecen muy explicitadas las razones de esta inclinación por el jazz moderno, subyace la idea de superación artística en relación al jazz *hot*, tanto en virtud de su nueva complejidad como de la necesaria competencia técnica para abordarla, ahora posible gracias a la profesionalización de los músicos populares. Esto último va a aparecer en forma recurrente hacia los finales de la década del sesenta, cuando son encarados diversos proyectos en formatos afines a la música académica, como las suites desarrolladas en movimientos y compuestas mediante arreglos complejos.

Los referentes musicales de los integrantes del Bop Club eran Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, Horace Silver y cuanto músico moderno apareciera en la escena norteamericana. La escena cultural se completaba en un paradigma en donde “por amistad siempre hubo relación con pintores, escritores, músicos de tango como Piazzolla u Horacio Salgán. Los músicos de jazz de esa época éramos todos políticamente progresistas, algunos de ellos afiliados al Partido Comunista. No recuerdo músicos de jazz moderno reaccionarios. [...] Tocábamos una música evolucionada y por alguna misteriosa razón, pensábamos diferente”¹⁷.

El poeta Jorge Carrol escribió: “Llegué un lunes a la noche a la Asociación Cristiana de Jóvenes quizá corresponda agregar: judíos- donde un grupo de músicos, jóvenes y no tan jóvenes, subían uno tras otro afiebradamente a tocar, improvisadamente. Eran las sesiones semanales de Bop Club Argentino y allí, de alguna extraña manera, mi vida cambió entre músicos, poetas, pintores y locos, que tienen un cálido lugar en mi memoriabierta, aunque muchos no hayan sido mis amigos-amigos, compañeros de una ruta donde Charlie Parker, César Vallejo, Picasso, Duke Ellington, Jean Renoir, Dizzy Gillespie, Vicente Huidobro, Modigliani, Thelonius Monk reemplazaron las piernas de Betty Grable o las tetas de Mae West.”¹⁸.

El Mono

Uno de los fundadores del Bop Club fue Enrique “Mono” Villegas. Nació el 3 de agosto de 1913 y murió el 10 de julio de 1986 en Buenos Aires. Provenía de una familia aristocrática que se desmembró y descendió socialmente tras la muerte de la madre. En forma temprana accedió a estudios de conservatorio, y a partir de sus diecinueve años comenzó a brindar conciertos que lo acercaron cada vez más al repertorio jazzístico. En 1941 estrenó su primer obra, Jazzeta, y en 1952 grabó el primer disco con su nombre para el sello Music Hall.

Dicen las crónicas que era tal su reputación en la época, que ésta fue la razón por la que a mediados de los cincuenta fue convocado por la discográfica norteamericana Columbia con un contrato para grabar cinco álbumes. Trasladado a los Estados Unidos llegó a grabar los primeros dos, y tras proponérsele abordar repertorio latino -como era usual con los artistas latinoamericanos-, declinó rotundamente: “me negué a prostituirme” (Pujol, 2004: 89), dijo, “nunca me arrepentí de no haber seguido en Columbia por haberme negado a tocar otra cosa que no fuera jazz” (Página 12, 2003)¹⁹. De regreso al país, en 1964, traería nueva música a la que pudo acceder en Estados Unidos y Europa. Brindó un concierto a sala llena en el Teatro Astral donde introdujo, además de los conocidos clásicos, temas de los contemporáneos Thelonius Monk y los Jazz Messengers. [F03: El “Mono” Villegas. Fuente: Revista Pelo, abril 1978].

[Audición 2: Blue Monk (fragmento). Enrique “Mono” Villegas, 1964. Duración: 00:38]

Se ha dicho que como típico personaje porteño abrevaba “tanto en los libros como en la calle [...] cultivó amistades como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Xul Solar, y Astor Piazzolla (quien le dedicó el tema Villeguita), y fue un seguidor de las enseñanzas de Krishnamurti” (Página 12, 2003). Dice Diego Fischerman que Villegas se había constituido en “ícono del *deber ser* porteño”, “conocido e incluso idolatrado por gente que jamás lo escuchó, nunca pagó una entrada para oír sus conciertos y ni ebria ni dormida hubiera gastado plata en sus discos” (Fischerman, 2004a).

A la manera de Astor Piazzolla con su local 676, Villegas fundó su propio espacio, Enrique Villegas y Sus Amigos. Como muchos otros músicos que vinieron después, se trataba de asumir el doble rol incipiente de artista y productor cultural para generar un ámbito que no tenía lugar ni en la industria cultural ni en los circuitos consagrados de la música. Sin embargo, en 1966 el local fue cerrado por ruidos molestos, debido a, según el pianista, la política represora del gobierno de Onganía²⁰.

Luego de un nuevo viaje por los Estados Unidos, la consagración le llegaría en el primer lustro de los setenta con conciertos de jazz en el Teatro Colón, el Teatro Municipal General San Martín y el estadio Vélez Sársfield, donde tocó Rapsodia en Blue, de George Gerschwin, ante 20.000 espectadores (Inzillo, 2003).

En relación a la profusa actividad que tuvo fueron escasos sus registros discográficos²¹. Para los porteños de la actualidad, la forma de acceder a su música es a través de grabaciones recuperadas y editadas en los últimos años. El Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires y el sello EPSA editaron conjuntamente en 1999 el concierto del 6 de julio de 1964 en el Teatro Astral, con el nombre de “Al gran pueblo argentino, ¡pianos!”, una de sus tantas frases célebres, ya que Villegas era tanto o más conocido por sus dichos que por su música²². [F04: Tapa del CD Al gran pueblo argentino ¡pianos! (1999)].

[Audición 3: Blue Waltz (fragmento). Enrique “Mono” Villegas, 1964. Duración: 00:35]

Estas dos piezas nos muestran la vocación moderna de Villegas, interesado en difundir la música que ya era venerada por la intelectualidad europea, en especial la francesa, pero que se mantenía en la marginalidad de la cultura estadounidense. Sus solos muestran el abanico de posibilidades que utilizaba: riqueza tímbrica, experimentación en lo armónico, una gran conciencia rítmica, originalidad.

El periodista especializado en jazz Nano Herrera escribió en el libro interno del disco: “Aquí está Villegas en Buenos Aires y en la calle Corrientes, grabado en vivo. Es bárbaro. Este registro preservado a través de los años, de huelgas, Plan Conintes, austeridades, infaltables listas negras o blancas, resistió el paso del tiempo, de inviernos y poderes usurpados. El arte de la improvisación emerge sin grupos ni camelos. Queridos: Escuchen con atención y gócenlo” (Herrera, 2004). El periódico Página 12, en colaboración con el sello Melopea,

reeditó también una serie cuatro discos con grabaciones inéditas recopiladas en los noventa por el sello, que recoge las emisiones de un ciclo en Radio Municipal, obtenidas con una gran austeridad técnica.

El hermano del Gato

Rubén Barbieri, trompetista, nació en Rosario el 12 de diciembre de 1928 y murió en Buenos Aires el 17 de marzo de 2006. Hermano cuatro años mayor del mundialmente reconocido saxofonista Leandro “Gato” Barbieri, comenzó sus estudios de música en la escuela Infancia Desvalida de esa ciudad. Ya joven, en gira por el país con la orquesta de Alfredo Serafino, el director de orquestas de swing René Cospito lo escuchó en el Chaco y poco después lo convocó a Buenos Aires como primera trompeta.

Tras la propuesta del clarinetista “Chivo” Borraro integró la primera orquesta de bop, la All Stars del Bop Club, y luego fundó con su hermano la emblemática Agrupación Nuevo Jazz, en donde participaron Jorge Navarro, Jorge González, Alfredo Remus, Eduardo Casalla y Borraro, entre otros. Con ellos tocaba en el auditorio de la YMCA, el Instituto de Arte Moderno y el Teatro Fray Mocho²³. “- ¿Sabe que hay allí?”, le preguntó a un periodista que le hacía una entrevista, “- ¡Una playa de estacionamiento! –se contestó-. Es muy fácil construir una, se arrasa con todo y listo. En cambio, es muy difícil construir un teatro. No habla bien de nosotros” (Aubele, diciembre 2005).

En 1962 el director cinematográfico Osías Wilensky le encargó la composición de la banda de sonido del film *El Perseguidor*, adaptación del cuento homónimo de Julio Cortázar, con Sergio Renán encarnando a Johnny Carter, el personaje literario basado en la vida de Charlie Parker²⁴. Su hermano “Gato” Barbieri interpretó musicalmente al saxofonista. Este material forma parte de la única placa discográfica editada con su nombre, junto con otras grabaciones olvidadas en el archivo de Radio Nacional y rescatadas por Litto Nebbia, que Melopea lanzó en el 2005 -un año antes de la muerte del trompetista-, con el título *Radio Auditions & El Perseguidor*. [F05: Cortázar, Gato Barbieri y Nano Herrera años después, en Europa. Gentileza Fernando Gelbard].

[Audición 4: Greetings & breakdown (fragmento). De Rubén Barbieri, 1962. Duración: 00:34]

Relató Rubén Barbieri en un reportaje: “... Me contaron que a Cortázar (como a casi todos los escritores) no le había gustado mucho lo que hicieron con su cuento. Pero en un programa de Hugo Guerrero Marthineitz (*La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas*), cuando le preguntaron si había visto la película, contestó: ‘La vi en un festival europeo y me gustó mucho la banda sonora. Entonces, yo no sabía que tocaba el Gato Barbieri, porque en ese momento no tenía la fama que consiguió después. Yo sabía que había dos hermanos Barbieri, que Rubén había compuesto los temas y el otro, Leandro, el Gato, los había tocado. Cuando vi la película, la música me impresionó porque estaba temiendo que se hiciese un simple pastiche de Charlie Parker. Puesto que el personaje, en alguna medida, encarnaba a Charlie Parker. Los Barbieri tuvieron

una extraordinaria habilidad y la honestidad de hacer una música muy original y que, al mismo tiempo, tenía un estilo. Era un homenaje, pero no un pastiche” (Aubele, diciembre 2005). [F06: Rubén Barbieri. Fuente: Diario La Nación, diciembre 2005].

Años antes de la edición de esta placa se lamentaba por no contar con un disco propio, porque había participado en innumerables proyectos dirigidos por otros músicos: Baby López Fürst, Alberto Favero, Lalo Schiffrin, Jorge López Ruiz, Rodolfo Alchourron, entre otros.

[Audición 5: Requiem (fragmento). De Alberto Favero, solista Rubén Barbieri, 1967. Duración: 00:39]

Aquí Barbieri fue convocado por Favero en el Réquiem de la Suite Trane, homenaje a John Coltrane en el mismo año de su fallecimiento. Al momento de su muerte, Coltrane se encontraba en la cúspide del *free jazz* o jazz experimental. En pocos años, la modernidad había llegado a su máximo desarrollo en Buenos Aires, y Barbieri era uno de sus exponentes.

Se casó y divorció tres veces con Felisa Pinto, diseñadora²⁵ y crítica de moda que en los sesenta trabajaba en Primera Plana, en donde la llamaban “la sacerdotisa del pop” porque cubría las actividades del Instituto Di Tella. En el 2004 intentó producir un disco con un concierto del trompetista. Rubén Barbieri también es recordado por su actuación como dirigente en el Sindicato Argentino de Músicos (Sadem), organización que en el año 1971 desarrolló una huelga de músicos en los bares del Bajo, porque no pagaban la tarifa sindical²⁶.

Finalizada la época de las contrataciones en canales de televisión, radios y espectáculos populares –integró la orquesta de Sandro, a quien recordaba como un “tipo honesto”-, dictadura, proscripciones y listas negras mediante, se dedicó a dar clases particulares, cuyos ingresos se completaban con los de un quiosco de golosinas.

A fines de los ochenta participó de la Banda Elástica, agrupación que supo integrar a varios músicos de jazz de su generación. Dio algunos conciertos memorables en sus últimos años, y le gustaba tocar con músicos más jóvenes: en un tono intimista, daba cuenta de la actualidad de su modernidad.

Dijo en una de sus escasas y últimas entrevistas: “...Sabemos que lo sustancial sigue siendo la milonga. Esa es la esencia del jazz. Y creo que la gente necesita la música popular como algo vital. Nosotros tocamos otra cosa. Lo que pasa es que uno cree que esta otra cosa es muy buena y, secretamente, piensa que en algún momento la gente lo va a percibir. Sabemos que esto no es cierto. Pero, cuando toco, siento que estoy cerca de mi verdad profunda” (Clarín, 1999).

El Chivo

Horacio “Chivo” Borraro, clarinetista primero y saxo tenor después “porque no se podía oír el sonido del clarinete en las *pizzas*” –diría-, nació el 6 de octubre de 1925 en Buenos Aires, en el seno de una familia de músicos no profesionales pero en su mayoría egresados de conservatorio. El dilema de su entorno familiar que abandonaba la pasión por la música en función de las obligaciones profesionales lo acompañaría toda su vida: además de músico de jazz, fue arquitecto, dibujante, fotógrafo, y diseñador.

Comenzó tocando en clubes de barrio cuyos bailes tenían por número principal a las orquestas típica y la jazz, para descubrir en el jazz “una elevada expresión de arte” (Borraro, 2006: 44). El primer grupo de relevancia que integró, los Rythm Makers, fue una de las primeras experiencias porteñas de búsqueda del *jazz puro*, no bailable, que cultivaba el estilo Chicago. Gestada por estudiantes de la Facultad de Arquitectura, no editaron discos comerciales, aunque su nombre perduró por perseguir la supremacía de la práctica improvisatoria. “No sería errado pensar que los Rythm Makers fueron al jazz de los 40 y 50 lo que las bandas alternativas al rock de los 90, con la diferencia de que ninguno de ellos logró ni quiso cruzar la línea que limita lo minoritario de lo masivo”. (Pujol, 2004: 82).

Participó del Hot Club, del que se fue en franca disidencia en 1954 para integrar la primera gran banda moderna dirigida por Lalo Schiffrin, que incluía tres trompetas, tres trombones, dos saxos altos y dos tenores más sección rítmica, tributaria de la de Dizzy Gillespie, quien visitara la Argentina en 1956. En una carta personal reproducida en su autobiografía escribiría años después: “[...] díles a los miembros de la Comisión Directiva del Hot Club que les tengo lugar reservado en el arca que pienso construir, ya que es mi deseo que ninguna especie animal quede sin representación dentro de ella” (Borraro, 2006: 73).

En el Bop Club ganó año tras año la encuesta anual como mejor clarinetista, hasta que gracias al préstamo del baterista Pichi Mazzei pudo adquirir su saxo tenor. En 1966 grabó su primer disco solista, *El Nuevo Sonido del Chivo Borraro*, en donde muestra su evolución estilística desde el *Bebop* al *Hard Bop*, una de las corrientes en las que derivó la modernidad temprana del bop en los Estados Unidos. La estética de la década está presente aquí, tanto en la elección musical como en el arte de tapa del disco. [F07: Tapa del *El Nuevo Sonido del Chivo Borraro*].

[Audición 6: Half and half (fragmento). Horacio “Chivo” Borraro”, 1966.
Duración: 00:36]

En este trabajo está acompañado por jóvenes músicos –Fernando Gelbard, Alfredo Remus y Eduardo Casalla- que conoció en las sesiones de improvisación que se realizaban en las casas particulares. Así relató una de ellas: “acudíamos clandestinamente a alguna ‘pizza’ en la casa de Enrique Villegas, el Mono, pequeño dúplex de la calle Viamonte y lugar de cita inevitable para los músicos de jazz. Llegábamos ahí furtivamente, de uno en uno, de dos en dos, como los miembros de alguna secta secreta que se van a reunir para alguna ceremonia pagana. Y en parte lo era” (Borraro, 2006: 91)²⁷.

Borraro fue uno de los pocos músicos que supo recorrer a lo largo de su carrera todo el espectro de estilos del jazz, desde el *hot* hasta el *free* y la fusión de los setenta. El siguiente es un ejemplo de un tema de su autoría, Africa, claramente enmarcado en el free jazz, producido apenas cuatro años después que el anterior. El arte de tapa es de Hermenegildo Sábat. [F08: Tapa del El Cuarteto del Chivo Borraro en Vivo]

[Audición 7: Africa (fragmento). De Horacio “Chivo” Borraro, 1970. Duración: 00:28]

Participó en innumerables proyectos, gracias a su gran reputación como músico de sonido personal. Entre los propios pudo editar una discografía relevante perdida por muchos años y hoy reeditada por el sello inglés Whatmusic. Las ediciones en CD que pueden conseguirse en Argentina son aquellas que incluyen a Borraro como participante, o la selección de rarezas y piezas de clarinete de *Melopea* que acompaña el libro autobiográfico.

Su carrera de músico estuvo signada por vaivenes económicos y políticos. En el año 1976 debió separarse de su pianista, amigo y muchas veces productor Fernando Gelbard, quien debió exilarse tras el golpe de estado. Para Borraro, el dilema personal de poder dedicarse o no a la música se encarnaba en la imagen del “ropero” que lo aprisionaba o soltaba sucesivamente. Así lo describió en el final de su autobiografía: “... Hasta que un día, amigos, me llevé la gran sorpresa [...] sucedió que al dirigirme al ropero, como lo hacía siempre, sentí pasos detrás de mí. Era mi yo diurno [...] Mis ojos se llenaron de lágrimas [...] Mirá –continuó diciendo- acordate que hoy hay pizza en lo de Carlitos Tarsia, agarrá el saxo y vamos... total, mañana a la mañana no tenemos que ir a trabajar [...] Y comenzó a romper una de las puertas del ropero a patadas, mientras yo salí corriendo...” (Borraro, 2006: 133).

Transiciones

Fines de los noventa. Momento en el que comenzamos nuestro relato. El circuito jazzístico de Buenos Aires está debilitado por falta de espacios para tocar²⁸. Una nueva generación de músicos nacida con el rock pugna por encontrar su lugar, buscando una superación de la fusión y el jazz rock. Se vuelve, entonces, a la inspiración en los grandes referentes del jazz moderno - Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis- desde donde se parte para encarar una nueva visión local que se da en llamar, en la actualidad, jazz argentino.

Sin embargo, pocas referencias quedan de cuando el jazz moderno fue vanguardia en Buenos Aires. Todavía no hay reediciones de vinilos en compactos, y los títulos llevan veinte años desaparecidos de las bateas. Sólo unos pocos músicos de los sesenta siguen activos, dedicados al *mainstream*, el repertorio de clásicos del jazz. La mayoría de los que partieron al exterior aún no han vuelto, y otros entran y salen del ropero *à la* Borraro, ya que son pocas las oportunidades de dar un concierto. Muchos archivos radiales y televisivos han desaparecido también. Otros aguardan, sucios de polvo, a ser descubiertos.

Se sabe que en los sesenta se tocaba, pero no se sabe qué ni cómo. El *bebop* es la lengua franca de la nueva generación, pero se desconoce que fue introducido en la Argentina apenas un lustro después de su surgimiento marginal en los Estados Unidos, y que poco después, Coltrane era escuchado y homenajeado contemporáneamente por los músicos porteños.

Así, el imaginario sobre el jazz en la Argentina se ha construido, hacia el fin de siglo, de manera imprecisa y fragmentaria. La sensación de empezar desde la nada agudiza el conflicto identitario: ¿qué significa tocar jazz en Buenos Aires? ¿Un mero ejercicio estético minoritario plausible de convertirse en objeto de consumo de la elite? ¿O un impensado recurso de nuestra historia y práctica cultural para pervivir desde lo subterráneo, la aniquilación y la desmemoria, reinventándose? El extrañamiento que implica ser y no ser, estar en la Argentina desde el exterior o el ropero -o la muerte-, aparece una vez más como una constante de nuestra identidad cultural.

Los sesenta fue una década de inmensa explosión creativa en lo cultural e intelectual. La música popular en particular circulaba en una red sostenida por la producción discográfica y los conciertos ofrecidos en los ascendentes *café concerts* y teatros de arte. La radio aportaba espacios de difusión –hoy también de memoria, a través de los archivos conservados-, y la televisión fuentes laborales. No sin dificultades, los productores culturales independientes podían desarrollar proyectos que, en nuestros días, aparecen como ambiciosos²⁹.

En este marco, la modernidad temprana del jazz argentino se inscribió en el imaginario de la década, como espacio de práctica y reflexión de *lo moderno* en la música popular. Acercarnos a sus lógicas nos brinda invaluable elementos para comprender el campo artístico en el que se desarrolló Astor Piazzolla, por ejemplo, que contó con músicos del Bop Club entre sus colaboradores. También, por otro lado, un camino de evolución estética del jazz se dirigió hacia el jazz fusión, jazz progresivo o rock progresivo, cuyas obras exponentes pueden aparecer adscriptas a una u otra, de manera indistinta, en diversos catálogos discográficos. En efecto, muchos músicos de jazz de los sesenta armaron proyectos musicales a inicios de la década siguiente que hoy consideraríamos como parte de la génesis del rock nacional, algunos editados por el sello Trova.

Dos aspectos aparecen como los más relevantes en la conformación de los sentidos que adquiriría el campo cultural a fines de los sesenta. Por un lado, el golpe de estado de Onganía en 1966, “tuvo al menos el mérito de devolver a lo político atractivos perdidos”, según Silvia Sigal (Sigal, 1991: 248), tras la instauración de la represión política y cultural. Por el otro, “la más absoluta y vertiginosa autonomía de los intelectuales” pudo expresar la decisión de dar el primado a lo político, exigiendo la “fusión entre autor y la obra” y “la disolución [...] de la distancia entre pensamiento y comportamiento” (Sigal, 1991: 249). Aún fuera del país, el escritor Julio Cortázar fue quizás el exponente paradigmático de esta segunda fase, posterior al Cordobazo, caracterizada por el predominio del *todo es política*.

Este proceso también fue expresado por el jazz argentino. En 1970 se grabó *Bronca Buenos Aires*, concierto para recitante, solistas, coro y orquesta de jazz³⁰, compuesto por Jorge López Ruiz con textos de José Tcherkaski³¹, en clara referencia al Cordobazo. La obra presentada en 1971 en el teatro Coliseo y editada por Trova en 1972, fue reeditada en el 2003 por Acqua Records en Argentina, y Whatmusic en Inglaterra. [F09: Tapa de *Bronca Buenos Aires*, 30 años después].

Algunos fragmentos de la obra nos revelan la actualidad que el tópico de la memoria tenía a fines de los sesenta. Y nos interpela hoy, desde ese lugar de nuestra historia:

*“Ahora nadie se acuerda pero dicen,
que Buenos Aires tiene el bandoneón anclado,
una guitarra milonga por Pompeya
y un hambre proletario apuñalado”*
La Ciudad Vacía, de *Bronca Buenos Aires* (1970).

*Después se vino la violencia/ llegó la bronca bárbara
lentamente se fueron acostumbrando / y nadie se animó
los miedos invadieron la ciudad / hubo melancolías y nostalgias
y se fueron acostumbrando como cómplices
Después / después vinieron otros hombres
y fuimos nosotros asaltantes del amor
alguno se animó / y tuvo la bronca
levantó la mano / y toda la bronca y la impotencia
llegó la soledad / la soledad
y se fue acabando el tiempo.*

*Yo me animo / Dijo alguien / Y gritó como aquél
Como nosotros / Como ustedes
Ahora! Ahora! / Saltó La Bronca!
Carajo!!!*
Bronca Buenos Aires, de *Bronca Buenos Aires* (1970).

[Audición 8: *Bronca Buenos Aires* (fragmento). De Jorge López Ruiz, textos de José Tcherkaski, 1970. Duración: 01:30]

Referencias

Adell, J. E. (1997). “La música popular contemporánea y la construcción de sentido. Más allá de la sociología y la musicología” [On Line]. En *Revista Transcultural de Música* N° 3 ISSN: 1967-0101. En <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>

Adell, J. E. (1997). *La música en la era digital*. Barcelona: Editorial Milenio.

Adell, J. E. (2001). *Otros trayectos de la música popular contemporánea: Negociando la marginalidad* [On Line]. Ponencia presentada en el II Congreso

de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM) Rama Española, *Mundo Pop: Música, medios e industria en el siglo XXI*, Madrid. Disponible en <http://inicia.es/de/mondopop/Joanelias.rtf>

Aubele, L. (2005, diciembre 11). Es muy fácil construir una playa de estacionamiento [On Line]. *La Nación, Espectáculos*. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/archivo/Nota.asp?nota_id=763901

Berendt, J. (1998). *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica.

Borraro, H. (2006). *Autobiografía de nadie*. Buenos Aires: Catálogos.

Carrol, J. Donde comienza el camino [On Line]. En B. Mateos, D. Posadas (Eds.), *Palabra Virtual, Antología de poesía hispanoamericana*. Disponible en: <http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ensayo.php&id=16&p=Jorge+Carrol&t=donde+comienza+el+camino>

Casalla, E. (2005, junio 6). Bop Club, *Homenaje a Luis María "Bicho" Casalla* [On Line]. Disponible: <http://ar.geocities.com/luismcasalla/Bopclub.htm>

Casalla, E. (2005, junio 6). Mi galería de fotografías, *La página de jazz de Eduardo Casalla* [On Line]. Disponible: <http://ar.geocities.com/eduardocasalladrums/photo.htm>

Casullo, N. (1989). Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema). En N. Casullo (Ed.), *El debate modernidad pos-modernidad* (pp. 9-63). Buenos Aires: Puntosur.

Corti, B. (2006). *"No hay lugares": la búsqueda de un espacio artístico para el Jazz en Buenos Aires*. Ponencia presentada en las Jornadas Nuevos intermediarios culturales y clases medias en la Argentina, IIGG, Facultad de Ciencias Sociales UBA, 2006.

Corti, B. (2007). *Identidad del "jazz argentino". Cultura y semiótica de un discurso de interpelación*. Tesina de graduación no publicada, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.

Davis, M., Troupe, Q. (1991). *Miles. La Autobiografía*. Barcelona: Ediciones B.

Fischerman, D. (2004a). "El verdadero *Mono tributo*". Libro interno de *Al gran pueblo argentino, ¡pianos!*, Enrique "Mono" Villegas. Buenos Aires: Página 12/EPISA.

Fischerman, D. (2004b). *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.

Ford, A. (1987). *Desde la orilla de la ciencia, ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Puntosur.

Frith, Simon (2003). Música e Identidad. En S. Hall, P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.

García Canclini, N. (1986). "Desigualdad cultural y poder simbólico" en *Cuaderno de Trabajo 1. Instituto Nacional de Antropología e Historia* [On Line] México. Disponible en: <http://www.nodo50.org/dado/textosteoria/gcanclini2.rtf>

Gelbard, F. (2001). Fotos y recuerdos [On Line]. *Sibemol.com*, California. Disponible en: <http://gelbard.homestead.com/FotosyRecuerdos.html>

Gelbard, F. (2002). Mi Buenos Aires querido y el Bebop [On Line]. *Sibemol.com*, California. Disponible en: <http://gelbard.homestead.com/paginaenserio.html>

Herrera, N. (2004). Texto de contratapa de *Al gran pueblo argentino, ¡pianos!*, Enrique "Mono" Villegas. Buenos Aires: Página 12/EPESA.

King, J. (1980). *El Di Tella*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gagaglione.

Kleiman, C. (2003, julio 26). Un mono entre la música, el cine y el amor de las mujeres [On Line]. *Página 12, Espectáculos*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-23198-2003-07-26.html>

Lescano, V. (2004, agosto 20). Crónicas de lo efímero [On Line]. *Página 12, Las 12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1399.html>

Longoni, A., Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artísticas y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por asalto.

OIC (2006). Cuadro general de la Industrias Culturales. Años 1995-2005. [On Line]. *Estadísticas, Observatorio OIC, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires*. Disponible en: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/documentos/cuadro_general_ind_cult_95_05.xls

Orce Remis, G. (1973). Texto de contratapa del disco *Enrique Villegas, 60 años*. Buenos Aires: Trova.

Ponza, P. (2006, octubre). "Existencialismo y marxismo humanista en los intelectuales argentinos de los sesenta" [On Line]. *Revista electrónica Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6 – 2006, ISSN 1626-0252. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/document2923.html>

Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.

Pujol, S. (2006). El mono del piano [On Line]. *Página 12, Radar*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3121-2006-07-16.html>

Rombouts, J. (1999, abril 15). La vieja mística del jazz [On Line]. *Clarín, Espectáculos*. Disponible en: <http://www.clarin.com/diario/1999/04/15/c-01601d.htm>

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica en Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

Valdéz, M. (2006, abril). El adiós a Rubén Barbieri [On Line]. *Periódico desde Boedo* N° 51. Disponible en: <http://periodicodesdeboedo.blogspot.com/2006/04/n-51-de-abril-de-2006.html>

Vila, P. (2000). Música e Identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Piccini, M., Rosas Mantecón, A. y Schmilchuk, G. (coordinadoras), *Recepción artística y Consumo Cultural*, Consejo Nacional para la cultura y las artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, documentación e información de artes plásticas, México: ediciones Casa Juan Pablos.

Villegas, Enrique (1978, abril). Una Banana en la oreja [On Line], entrevista en *Revista Pelo*, 95. Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/esto/revdesto293.htm>

Whatmusic (2002). The whatmusic.com interview, *El Nuevo Sonido del Chivo Borraro* [On line]. Disponible: <http://www.whatmusic.com/info/productinfo.php?productid=223&menulevel=catologue&returnurl=http%3A%2F%2Fwww.whatmusic.com%2Fcatalogue.php>

Whatmusic (2004). The whatmusic.com interview, *El Cuarteto del Chivo Borraro En Vivo* [On line]. Disponible: <http://www.whatmusic.com/info/productinfo.php?productid=277&menulevel=catologue&returnurl=http%3A%2F%2Fwww.whatmusic.com%2Fcatalogue.php>

Whatmusic (2004). The whatmusic.com interview, *Jorge López Ruiz Bronca Buenos Aires* [On line]. Disponible: <http://www.whatmusic.com/info/productinfo.php?productid=274&menulevel=catologue&returnurl=http%3A%2F%2Fwww.whatmusic.com%2Fcatalogue.php>

Whatmusic (2005). The whatmusic.com interview, *Alberto Favero Suite Trane* [On line]. Disponible: <http://www.whatmusic.com/info/productinfo.php?productid=298&menulevel=catologue&returnurl=http%3A%2F%2Fwww.whatmusic.com%2Fcatalogue.php>

Wortman, A. (2002). Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina [On Line]. En D. Mato, (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas: CLACSO. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/wortman.doc>

Discografía consultada

- Barbieri, R. (2005). Radio Auditions & El Perseguidor. Buenos Aires: Melopea. CD M172.
- Borraro, H. (2002). Blues para un cosmonauta. UK: Whatmusic. WMCD-0028.
- Borraro, H. (2002). El nuevo sonido del Chivo Borraro. UK: Whatmusic. WMCD-0027.
- Borraro, H. (2004). El cuarteto del Chivo Borraro en vivo. UK: Whatmusic. WMCD-0083.
- Borraro, H. (2006). Clarinet & rarities vol. 2. Buenos Aires: Melopea. CD M177.
- Favero, A. (2005). Suite Trane. UK: Whatmusic. WMCD-0068.
- López Fürst, B. (2005). Jazz argentino. Buenos Aires: Melopea. CD M168.
- López Ruiz, J. (2004). Bronca Buenos Aires. UK: Whatmusic. WMCD-0082.
- Tokatlian, A., Villegas, E. (1973). Inspiración. Buenos Aires: Trova.
- Villegas, E. (1996). Enrique Mono Villegas 2, plays Jerome Kern, Rodgers & Hart..., Grabaciones Inéditas. Buenos Aires: Melopea. CD MSE5101.
- Villegas, E. (1997). Enrique Mono Villegas 2, plays Jerome Kern, Rodgers & Hart..., Grabaciones Inéditas. Buenos Aires: Melopea. CD MSE5103.
- Villegas, E. (1997). Enrique Mono Villegas 3, Grabaciones Inéditas. Buenos Aires: Melopea. CD MSE5102.
- Villegas, E. (2003). Enrique Mono Villegas 1, Obras de Ellington, Porter... Buenos Aires: Melopea/Página 12. CD MSE5100.
- Villegas, E. (2004). Al gran pueblo argentino ¡pianos! Buenos Aires: EPSA/Página 12. CD ep016051.
- Villegas, E., Gonsalves, P., Cook, W. (2000). Encuentro. Buenos Aires: Random. CD RR742.

Notas

¹ Al respecto, ver Corti, 2007.

² Desde 1986 existe la Escuela de Música Popular de Avellaneda con carreras de instrumentistas de jazz, y dirigida por músicos del circuito. Desde 1989, la Escuela Popular de Música dependiente del Sindicato del sector, con la Carrera de Músico Intérprete con contenidos de jazz y profesores del área. También muchos músicos argentinos obtuvieron

becas en la Berklee College of Music de Boston, famosa por su método de enseñanza jazzística. Más tarde se abrió una subsidiaria de esta institución en Buenos Aires, donde dictan clase los egresados argentinos de la institución norteamericana. Por otra parte, los intercambios con músicas de otras regiones –principalmente Estados Unidos y Europa- fue facilitada también por la posibilidad de acceder a viajes de estudio en ese momento al alcance de las clases medias. Las nuevas tendencias internacionales podían ser conocidas e incorporadas rápidamente.

³ La composición adquirió un rol fundamental. Tanto aquí como en la improvisación, se desarrollaron diversas estrategias que permitieron la irrupción de un sujeto discursivo que explicita sus condiciones de producción, denominadas usualmente como influencias de formación, gusto, entorno social y cultural, etcétera.

⁴ Al respecto, Diego Fischerman sostiene que gran parte de las músicas con orígenes populares sufrieron, durante el siglo XX, un proceso de abstracción más cercano a la idea de arte puro o de música absoluta, que las refiere como música artística cuya funcionalidad predominante, pero no exclusiva, es la *escucha atenta* (Fischerman, 2004: 17-27).

⁵ Texas Bar, Silvio's Bar, New Inn, entre otros, y el Jamaica en los sesenta, reductos de “marineros y coperas” (Gelbard, 2002).

⁶ Sesiones colectivas de improvisación.

⁷ Dizzy Gillespie en 1956, el Modern Jazz Quartet, Stan Getz en 1965, João Gilberto (Pujol, 2004: 132-194).

⁸ Ambos compusieron las bandas de sonido del film *Ultimo tango en París*, de Bernardo Bertolucci (1973) y de la serie *Misión Imposible*, de Bruce Geller (1966-1973), respectivamente, por citar sus éxitos más resonantes.

⁹ En un trabajo anterior hemos ahondado en la necesidad de hacer intervenir lo sonoro en los estudios de la música popular. Recogemos las ideas de Verón y Nattiez en relación a la dimensión simbólica de los discursos –entre ellos la música-, que producen sentido en el marco de la semiosis ilimitada, e incorporamos las observaciones de Tagg sobre la necesidad de una especificidad para el abordaje de las músicas populares, con una metodología que trabaje sobre el material sonoro. Y adscribimos a la visión semiótica y también política de Adell en cuanto a que su estudio “nos puede conducir a realizar valoraciones críticas sobre nuestro entorno” en tanto “todo lo individual no puede dejar de ser social: ideológico, por tanto”.

¹⁰ Radoszynski fundó el sello Trova Industrias Musicales S.A. en 1965 y hasta 1974 produjo los discos de de Astor Piazzolla, Les Luthiers, Vinicius de Moraes, Maria Creuza, Maria Bethania, Toquinho, Cuarteto Vocal Zupay, Susana Rinaldi, Nana Caymmi, Sebastião Tapajos, Eduardo Lagos, Chico Novarro, Enrique Villegas, Porteña Jazz Band, Lito Nebbia, Aquelarre, Pedro y Pablo, Domingo Moles, Opus Cuatro, Uña Ramos y Roque Narvaja, entre otros.

¹¹ La primera coincidió con la década de los veinte en Buenos Aires, que Beatriz Sarlo denominó como “el gran escenario latinoamericano de la cultura de mezcla” (Sarlo, 1988: 15). El jazz comenzó circulando en las confiterías de la clase alta como música de moda en los llamados *tés danzantes*, y en los cafés “saturados de ‘jazz band’” de la calle Corrientes que menciona Roberto Arlt en sus *Aguafuertes Porteñas* (Scroggins, citado en Sarlo, 1988: 15).

¹² Hacia los cuarentas, las orquestas de jazz –popularizadas por las versiones blancas de Hollywood- se contaban por decenas, y eran requeridas por un público heterogéneo tanto en la animación de bailes como de programas de radio. En la nueva industria cultural de la era peronista el jazz tuvo su lugar, aunque en cierto conflicto con la estética nacional hegemónica. “La típica y la jazz” tenía versiones de confitería pero también de clubes sociales y deportivos de los barrios, y sus músicos podían interpretar ambos repertorios, en uno u otro espacio, además de los estudios de *broadcasting* (Pujol, 2004: 41-91).

¹³ Gillespie explicó el término como la palabra que refleja onomatopéyicamente el intervalo musical más popular del estilo, la quinta disminuida descendente.

¹⁴ Miles Davis inició su autobiografía describiendo el impacto que sobre él produjo el *bebop* cuando pudo escucharlo por primera vez: “he conseguido casi reproducir las sensaciones de aquella noche y aquella música de 1944, pero nunca lo he logrado del todo”.

¹⁵ En conversaciones con la autora.

¹⁶ En conversaciones con la autora.

¹⁷ En conversaciones con la autora.

¹⁸ Otro párrafo del relato de Carrol nos da más datos: “Vayan a los amigos que me nacieron en el Bop Club y que luego se transformaron en fenomenales noches en Bohemian Club, en Le Roi o en Jamaica (boliches sonoros de los que ya abriré mi memoriabierta), mi agradecimiento

por haber sido: Enrique Villegas, pianista, Mario Trejo, poeta; Lalo Schiffrin, pianista y director de orquesta; Alberto Vanasco, poeta y novelista; Juan Carlos Paz, compositor; Juan Antonio Vasco, poeta y publicista; Leandro *el gato* y Rubén Barbieri; Mauricio Kagel, compositor; Nicolás Espiro, poeta y psicoanalista, ¡nadie es perfecto!; Sergio Mihanovich, pianista y compositor; Jorge Raúl Batallé y Carlitos Rodari, locutores; Lito Chueke, publicista y Rubén Oropeza, luzbelito” (Carrol, <http://www.palabravirtual.com>).

¹⁹ Estos trabajos nunca fueron editados en Buenos Aires. Una reflexiva nota de Sergio Pujol (2006) relató la anécdota sobre un ex dueño de un boliche de jazz de La Plata, corrido del país tras la crisis, que encontró en Chicago el vinilo usado del disco *Very Very Villegas*.

²⁰ Dijo Villegas: “quiero que se restablezca la Argentina, porque no quiero que suceda como sucedió en el sesenta y seis, durante el gobierno de Onganía, yo tenía el más lindo club acá que se llamaba Enrique Villegas y sus amigos, y me lo cerraron por ruidos molestos. Entonces me fui, como una tienda de moda, New York, Roma, Paris, Buenos Aires. Pero muy bien, a mí me echaron de eso, y a Onganía lo echaron de presidente, y no dijo nada...” (Villegas, 1997).

²¹ Trova registró una serie de cuatro placas en 1967. También se editaron “Encuentro”, una sesión con músicos de Duke Ellington en ocasión de su visita a Buenos Aires en 1968, “Inspiración”, con Ara Tokatlian de Arco Iris (1975), un dúo a cuatro manos con Gerardo Gandini y un último trabajo con su trío. “Menos mal que la música de Villegas quedará eternamente estampada en los surcos de 'Trova'... Villegas ha honrado al jazz argentino, y por eso 'Trova' le agradece, lo celebra: celebra su juventud artística, su creación sin renuncios, que ustedes pueden comprobar con sólo poner en movimiento este disco que tienen en las manos.” (Guillermo Orce Remis, contratapa del disco Enrique Villegas, 60 años, 3-8-73.)

²² Villegas descubrió que si hablaba en sus conciertos el público callaba y le prestaba atención, por lo que se acostumbró a incorporar sus ingeniosas alocuciones en sus actuaciones.

²³ Estos dos últimos, sedes del nuevo movimiento de teatro independiente.

²⁴ En 1958 había participado también en la música de la película *El Jefe*, de Fernando Ayala, compuesta por Lalo Schiffrin.

²⁵ En la Galería del Este fundó la boutique Etc., con la idea de “vender los diversos objetos y prendas que surgían de la gente del Di Tella, desde las plataformas y suéteres de Dalila, diseños de Pablo y Delia, gargantillas de cuero pintadas en tonos de rojo y turquesa por Juan Oreste Gatti, los vestidos con barracanes de Mary Tapia” (Página 12, 2007).

²⁶ El Sadem abrió un registro de colaboradores que tenían trabajo en grabaciones, canales, y teatros para que aportaran en la caja del sindicato y así solventar la diaria de los huelguistas. Algunas de los aportes más abultados fueron los de Palito Ortega y Sandro. Esto contribuyó al cierre posterior de los piringundines.

²⁷ “Hasta que un día alguien envió a un vigilante para terminar de una vez por todas con nuestras orgías musicales”, contó Borraro. El Mono Villegas lo hizo pasar, le explicó de qué se trataba, y al cabo de tres horas, cuando los músicos enfundaban sus instrumentos, el policía preguntó: “¿cuándo es la próxima?”. (Borraro, 2006: 92).

²⁸ Ver, al respecto, “No hay lugares”: la búsqueda de un espacio artístico para el jazz en Buenos Aires (Corti, 2006).

²⁹ Por citar un dato de la industria cultural de la época en relación a la actual, Eudeba editó en 1966 diez millones de ejemplares, un 22 por ciento de la totalidad de unidades impresas en el país en 1995, y un 30 por ciento del volumen producido en 2002, año más crítico de la última crisis económica.

³⁰ Partiparon treinta músicos entre los que se encontraban, entre los más reconocidos de entonces y la actualidad, Américo Bellotto, Gustavo Bergalli, “Chivo” Borraro, Donna Carol, Fernando Gelbard, Pocho Lapouble, Jorge y Oscar López Ruiz, Santiago Giacobbe, Alfredo Remus, Enrique Roizner, entre otros.

³¹ “Todo empezó en 1966”, dijo López Ruiz con motivo de la reedición del disco. “En el curso de uno de los habituales golpes de estado algo cambió, y la violencia que había sido contenida por tanto tiempo explotó. El hecho se inscribió para siempre en nuestra historia como *El Cordobazo*. La *Bronca* de una sociedad que perdió su libertad y aún peor, la dignidad de sus propias vidas y trabajo, es lo que traté de reflejar en este disco”. “Hoy, esa *Bronca* está todavía presente aún a través de veinte años de democracia y libertad. La importancia de la dignidad social y el trabajo nunca fue tenida en cuenta; la inmensa deuda que tenemos en relación a estas dos cosas nunca fue pagada o reconocida”.