

ESTUDIOS

Tercer Mundo en clave de jazz. Notas para una biografía musical de Leandro “Gato” Barbieri *Third World in jazz key. Notes for a musical biography of Leandro “Gato” Barbieri*

por

Sergio Pujol

CONICET, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
sepujol@yahoo.com.ar

Los músicos de jazz contemporáneos dispuestos a mirar más allá de la tradición del jazz, encontrarán un significante completamente nuevo en la innovadora conversación musical entre la música de jazz y los géneros nativos latinoamericanos (principalmente de Argentina), iniciada por el compositor y saxofonista Leandro “Gato” Barbieri (1932-2016). Era un músico ampliamente aclamado desde hacía mucho tiempo en la escena europea del *free jazz*, cuando tomó un giro cultural decisivo. Su elección política coincidió con la aparición de los movimientos de derechos civiles, y un nuevo espíritu revolucionario que surgió en América Latina durante 1969-1975. El título de esta narración concerniente al músico de jazz argentino más exitoso del mundo es “el giro musical tercermundista”.

Palabras clave: Barbieri, jazz, revolución, América Latina, música, 60/70.

Contemporary jazz musicians willing to look further away from the tradition of jazz, will find a whole new signifier in the groundbreaking musical conversation between Jazz music and Latin American native genres (mainly from Argentina), started by composer and saxophonist Leandro “Gato” Barbieri (1932-2016). He was a long-time widely acclaimed musician in the European free-jazz style scene by the time he took a decisive cultural turn. His political choice coincided with the onset of civil right movements and a new revolutionary spirit that was rising in Latin America during 1969-1975. The working title of this account about the world’s most successful Argentine-born jazz musician is “The Third World Music Turn”.

Keywords: Barbieri, jazz, revolution, Latin America, music, 60’s/70’s.

El saxofonista Leandro “Gato” Barbieri (nacido en Rosario, Argentina, el 28 de noviembre de 1932, y fallecido en Nueva York, Estados Unidos, el 2 de abril de 2016) no fue el único músico argentino que supo conquistar un lugar en las ligas mayores del jazz. Sin embargo, a la hora de medir aportes artísticos e improntas personales (es sabido que la estética del jazz se funda, en gran medida, en la individuación del intérprete devenido en compositor espontáneo), Barbieri destaca tan notablemente, que termina siendo un poco arduo el ejercicio de encontrarle pares.

Sucede que, en rigor, no los tiene. Su originalidad no solo reside en la expresividad de su sonido abrasivo y en la manera con la que amalgamó una amplia gama de folclores latinoamericanos con la improvisación “libre” y modal de los años sesenta y setenta; en

Revista Musical Chilena, Año LXXIV, enero-junio, 2020, N° 233, pp. 13-27

Fecha de recepción: 15-09-2019. Fecha de aceptación: 24-05-2020

realidad, la gran proeza de “Gato” fue la de haber sabido construir(se) un espacio singular (y, en alguna medida, solitario) en el universo del jazz contemporáneo. Con su música, el sintagma *Tercer Mundo* ingresó en el horizonte lingüístico de la música de improvisación. A veces lindando peligrosamente con la caricatura, la imagen del saxofonista con sombrero y anteojos negros, que no dejaba de soplar locamente su saxo tenor, se fue constituyendo en uno de los íconos más frecuentados de la música popular contemporánea.

Su sobrenombre, en el que se han querido ver aspectos de su personalidad (escurrizado, parco, sagaz, etc.), luce como marca registrada de un estilo¹. ¿Qué otro músico argentino de la segunda mitad del siglo XX hizo algo semejante? Sin alejarnos de los creadores de su generación, inmediatamente pensamos en el compositor, director y pianista Lalo Schifrin (n. 1932), poseedor de un prestigio internacional incuestionable. Barbieri fue saxofonista tenor en su orquesta, allá por mediados de la década de 1950, cuando en la ciudad de Buenos Aires rivalizaban una música popular moderna (el jazz de los citados y el tango nuevo de Astor Piazzolla) con ciertas tradiciones folclóricas y populares muy convocantes y, al menos en apariencia, impermeables a toda modernización estética. Poco más tarde, al igual que “Gato”, Schifrin desplegó una importante carrera en el exterior. Como pianista y compositor de Dizzy Gillespie, supo dejar, a comienzos de la década de 1960, notorias marcas en el campo del arreglo orquestal jazzístico, y en materia compositiva no caben dudas de que su obra *Gillespiana* es un hito en la historia del *latin jazz*. Pero Schifrin nunca fue un *jazzman* de tiempo completo. Él mismo lo reconoció en más de una entrevista: “El tema de (la serie televisiva) *Misión Imposible* me ha permitido hacer jazz. Es más, cuando hago conciertos me piden como bis ese tema. Me posibilitó hacer muchas otras cosas” (Inzillo y Marchetti 1996: 35).

También el jazz posibilitó que “Gato” Barbieri hiciera “otras cosas”: el tema principal del filme *El último tango en París* lo ayudó económicamente y extendió su fama más allá de los círculos jazzísticos². Sin embargo, “Gato” mantuvo una identidad cultural centrada en el jazz, si bien resignificando categorías y sumando una conciencia política hasta entonces inexistente en la práctica de la música afroamericana fuera de Estados Unidos. “Yo hago música, música tocada por un músico de jazz”, explicaba en 1971. “Dándole colores nuevos a ciertas cosas, tratando de dar un poco más de vida al folclore” (“Blues para gato y orquesta” 1971: 72). Incluso en sus reiterados clivajes a territorios musicales un tanto adocenados (su paso del sello Impulse! a los más comerciales A&M y Columbia tendió a incidir negativamente en su capacidad innovadora y disruptiva), “Gato” siguió siendo parte sustantiva de la cultura del jazz.

Queremos preguntarnos en estas páginas lo que para Barbieri ha significado pertenecer a ese “mundo”, el del jazz, proviniendo él del Tercer Mundo. Cómo evolucionó su música (si acaso corresponde ese verbo), con el paso de los años; de qué componentes de tradición afroamericana y de otras procedencias se forjó su estilo; cómo se relacionó (si es que efectivamente lo hizo) con la escena del *latin jazz* y qué tipo de transformaciones produjeron en su música los discursos de radicalización ideológica de los años sesenta y setenta.

Argentino, latino, sudamericano, expatriado, tercermundista... Tal vez hoy no resulte tan singular esta yuxtaposición de gentilicios y etiquetas, toda vez que el jazz brota de distintos sitios y se habituó a dialogar más horizontalmente que antes con otras lenguas y

¹ *Gato* fue la base de inspiración para el personaje *Zoot* en la serie televisiva *The Muppets Show* (1976-1981).

² *Last tango in Paris* fue una producción ítalo-francesa dirigida por Bernardo Bertolucci y protagonizada por Marlon Brando y María Schneider. Su estreno mundial se realizó en 1972, pero los avatares de la censura en Argentina impidieron que el filme pudiera verse sin cortes antes de la recuperación democrática de 1983.

tradiciones. Pero ¿cómo fue que un joven argentino de la década de 1950, admirador del primer John Coltrane y completamente ajeno al tango y al folclor, “ascendió” a la escena del jazz europeo para luego dar a luz, a partir de sus simpatías con las izquierdas revolucionarias, a una música poderosamente mestiza, en la que pueden reconocerse tanto las líneas de fuerza de la improvisación jazzística como una variada gama de temas, timbres y ritmos latinoamericanos? Parafraseando el título de uno de sus discos de *free jazz* (*In search of the mystery*), podríamos decir que, a partir de un ensayo de biografía artística, nos proponemos indagar en el “misterio” de Leandro “Gato” Barbieri.

DE ROSARIO A EUROPA

Poco antes de cumplir los dieciocho años, Leandro se mudó, con su hermano Rubén, a la ciudad de Buenos Aires. Sus años en Rosario lo habían provisto de un conocimiento musical básico (lectoescritura en la escuela de Artes y Oficios Infancia Desvalida y una mínima familiaridad con el clarinete), el suficiente para intentar transitar por el camino de la profesionalización musical. Del clarinete pasó pronto al saxo alto, mientras tomaba algunas clases de composición con el músico vanguardista Juan Carlos Paz. Por aquellos años, la mayor influencia en “Gato” la ejercía Rubén, ya entonces un trompetista de valía. A su lado, mientras recorría noche tras noche el circuito de bailes sociales y cabarets porteños, “Gato” asimiló las esporádicas noticias que del jazz moderno llegaban a Buenos Aires, una ciudad convertida en escenario de polarizaciones políticas y culturales y, a la vez, caldo de cultivo de lo que en los años sesenta sería un impulso modernizador importante, acaso único en el continente.

Primero en el grupo Jazz Casablanca y luego en la orquesta de Lalo Schifrin, “Gato” supo capitalizar el paso del saxo alto al tenor, al fragor de sus nuevos modelos: Sonny Rollins y John Coltrane. Aparentemente, el detonante de ese pasaje fue una noche de *jam session* en la que alguien pidió que sonara un saxo tenor en lugar del alto. “Gato” se ofreció para cubrir esa ausencia. Obviamente, en el futuro seguiría admirando a Charlie Parker y Lee Konitz, pero más serenamente. Su participación en el audio de *El perseguidor*, filme de 1962 basado en el cuento homónimo de Julio Cortázar, documenta su interés por la música del padre del bebop. En definitiva, la creciente “tenorización” del jazz moderno a lo largo de la década de 1950 lo ayudó a reafirmar su relación con el que sería el instrumento de su vida. A diferencia de muchos saxofonistas que alternan los registros tenor y soprano, o con menos frecuencia tenor y alto, “Gato” selló con el tenor un pacto irrevocable. En algunos conciertos bien recordados (especialmente el del Aula Magna de la Facultad de Medicina de 1960) y en varias e incontables *jam-sessions* en las boites Le Roi y Jamaica, su firma sonora se volvió idiosincrásica³.

A contramano de la dirección que seguía el gusto musical mayoritario de Argentina, la indiferencia de “Gato” hacia el tango y el folclor de las provincias era algo ostensible, si bien compartido por varios de sus compañeros. Exceptuando las músicas de Osvaldo Pugliese y

³ No abundan los registros fonográficos de aquel tiempo. El disco *Menorana*, de la Agrupación Nuevo Jazz, contiene grabaciones de 1960. También es interesante *B.A. Jazz by Jorge López Ruiz* (elepé Vik-LX-1030) y el mencionado concierto en Aula Magna de Medicina, originalmente editado en LP como *Jazzmanía All Stars* (Disc-Jockey 14.026). El disco fue grabado el 27 de mayo de 1960, en el marco del Tercer Congreso Nacional de Jazz organizado por el crítico Walter Thiers. Otro interesante documento del estilo de “Gato” antes de su viaje a Italia lo constituye la banda sonora de *El Perseguidor*, compuesta por Rubén Barbieri. La misma se encuentra en el CD de Rubén Barbieri *Radio auditions & El perseguidor* (Meloepa Discos CDM 172).

de Astor Piazzolla (a este último, muchos aficionados al tango no lo consideraban siquiera parte integrante del género porteño), nada externo al jazz parecía figurar en el campo perceptivo del joven Barbieri. Inclusive dentro del jazz, su rango de preferencias era un tanto acotado. La irrupción del bebop, que en Buenos Aires chocó con el fundamentalismo del Hot Club, lo había seducido completamente. “Gato” frecuentaba el Bop Club de Buenos Aires, y en 1960 su nombre figuró entre los fundadores de la Agrupación Nuevo Jazz. Estas filiações lo alejaron por completo de los primeros estilos del jazz, justo en un momento en que el dixieland disfrutaba de un breve *revival*.

Fines de la década de 1950 y comienzos de los sesenta fueron años de profundas innovaciones en el jazz. Fue así como las primeras informaciones acerca del cuarteto sin piano de Ornette Coleman y los frenéticos combos del pianista Cecil Taylor llegaron a oídos de “Gato” por la época en que John Coltrane abandonaba el quinteto de Miles Davis y, al frente de su propio cuarteto, iniciaba un camino exploratorio que lo llevaría, en apenas dos años, a los confines del *free jazz* o, como se lo llamó entonces, *new thing* (Giddins y De Veaux 2009: 448)⁴.

¿Qué de nuevo había en esa “cosa nueva”? Por lo pronto, una consciente desobediencia de la mayoría de las reglas (especialmente las de la armonía funcional) con las que hasta entonces se venían tocando los diversos estilos del jazz. En concreto, el *free* se llevaba por delante los temas y restringía la pulsación regular mientras exploraba las posibilidades de la polirritmia y se desentendía del swing como cualidad inherente a la rítmica del jazz. También extendía, como nunca, las posibilidades “técnicas” de los instrumentos: *clusters* en el piano, chirridos sobreagudos en el saxo y la trompeta, golpes sobre el encordado del contrabajo, entre otros efectos. Si en su momento el bebop había resultado un giro intelectualista respecto del viejo swing, la nueva generación redobla la apuesta. ¿Acaso el *free* no parecía aplicar algunos de los procedimientos sonoros de la música académica contemporánea?

Sin embargo, no todo era mirar hacia adelante. La recuperación de la improvisación colectiva era un guiño a la festividad dionisiaca del viejo estilo New Orleans, si bien a la polifonía consonante de aquel, el *free* le superponía una heterofonía imprevisible, en la que convivían intervalos escolásticos con una interválica completamente disonante, llegando a dar, por momentos, la impresión de una desafinación o de una falla técnica a la hora de ejecutar instrumentos transpositores⁵. En estos aspectos, el nuevo jazz, que acababa de abrir un frente *avant-garde* en una música de raíz popular, conectaba el áspero blues rural con la sofisticación contemporánea. Se buscaba expresividad e intensidad, sacudiendo al oyente acostumbrado al sonido afelpado de la bossa nova (la otra gran noticia de la primera mitad de los años sesenta) y, lo que era más importante para el joven Barbieri, liberarse del eje de la cultura occidental para explorar otros legados, otras geografías, si bien al principio con un trazo inequívocamente *negro*.

Articulado a las luchas por los derechos civiles (en la conciencia de los músicos negros de *free jazz*, Malcolm X terminaría por suplantar a Martin Luther King), el *free* expresaba un discurso de reivindicación racial de neto contenido político. ¿Cómo no ver en su combustión

⁴ Otras expresiones de la época: *anti-jazz*, *Black Music*, *new music*, *revolutionary music*, *fire music* y, finalmente, *avant-garde*.

⁵ Eso se observa con claridad en varios registros del cuarteto de Coleman. Por ejemplo, en *Eventually*, del disco de 1959 *The Jazz to come* (Atlantic 78139), saxo y trompeta exponen el tema al unísono, como hacían los combos de bebop, pero con una entonación oscilante, en la que irrumpen semitonos y cuartos de tono. Poco después, en sus discos europeos, justamente al lado de Don Cherry, “Gato” Barbieri aplicará esta clase de textura inestable a sus propias improvisaciones.

sonora alguna relación con la Civil Rights Act de 1964? En definitiva, el *free jazz* era “la reappropriación (y las transformaciones que ella requería) por los negros americanos, músicos y auditorios, de una música que originalmente fue de ellos, y que nació en las condiciones históricas, sociales y culturales (esclavitud, miseria y racismo) a las que fueron sometidos” (Carles y Comolli 2000: 49).

El doble cuarteto con el que en 1960 Ornette Coleman grabó el disco *Free Jazz* marcó, a la manera de un manifiesto estético, el punto álgido de la breve y ardiente historia de un estilo que no solo le contestaba al clasicismo del género (aquel jazz comprendido, *grosso modo*, entre 1920 y 1940), sino también (y este fue quizá el punto más provocativo) al bebop y su secuela modernista: cool jazz, hard bop y *third stream*.

Profundamente conmovido por el giro que estaba dando su género musical favorito, “Gato” entendió que había llegado otro momento de cambio en su vida. Ya no de instrumento: ahora de estilo. Y lo que era más importante, un cambio de residencia. Tal vez no sea este el lugar para analizar cuánto de verdad tenía aquella aseveración vertida por “Gato” y su novia Michelle, de que el mundo del jazz local ya no tenía nada para ofrecerle en términos de desafío artístico⁶. Lo cierto es que, previa estadía de seis meses en Brasil, a fines de 1962 la pareja se dirigió a Roma. Michelle era argentina, pero tenía ciudadanía italiana, y su relación con el mundo del cine europeo (conocía personalmente a Pier Paolo Pasolini y a Michelangelo Antonioni) la empujó a un destino italiano, si bien con reiterados viajes a París y otras ciudades del continente.

En materia de jazz, músicos italianos y franceses fraternizaban con norteamericanos expatriados o de gira por Europa. Así replicaban los europeos la escena *free* estadounidense. “Gato” tuvo entonces ocasión de tocar con Jean Francois Jenny-Clark, Aldo Romano, Giorgio Gaslini, Calo Scott y el sudafricano Dollard Brand, entre otros exponentes de la improvisación libre⁷. En 1968, a instancias del contrabajista Charlie Haden, el argentino participó de la Liberation Orchestra conducida por la pianista y compositora Carla Bley. Como parte de ese ensamble, que fusionaba *free jazz* con himnos y canciones de protesta, “Gato” grabó un par de discos y fue invitado a participar de la Jazz Composers Orchestra del trombonista y compositor austríaco Michael Mantler. Aparecer en los créditos de *Escalator over the hill*, un extraño experimento de ópera-jazz, fue otro aval importante para un músico argentino que ya formaba parte ese “gran mundo” del jazz al que de adolescente había observado con admiración.

Pero el mayor encuentro que “Gato” experimentó a mediados de los años sesenta fue el que lo asoció al cornetista y trompetista Don Cherry, al que conoció en París y con el que grabó, en Nueva York, dos discos seminales del *free jazz*: *Complete Communion* y *Togetherness*. Editados por Blue Note en 1965, estos discos transmiten la poderosa fuerza improvisadora de la que ambos músicos eran capaces de lograr cuando “se dejaban llevar” por el juego sin reglas del *free jazz*. A lo largo de sus casi trece minutos de duración, el tema *Togetherness* atraviesa distintos climas o estados anímicos, desde la repetición en canon de un tema con forma de *spiritual* hasta una improvisación colectiva que parece parodiar un combo de bebop. Como sucede con el cuarteto de Coleman, aquí la ausencia del piano es notoria, pero de ningún modo traumática: el aligeramiento de la textura y la libertad armónica de los solistas perpetuos (podría decirse que Cherry y “Gato” realizan solos durante todo el

⁶ “Michelle recuerda que por entonces ‘Gato’ era el único músico de jazz en Buenos Aires que apreciaba a Miles Davis”. Ver Hentoff 1982: 240.

⁷ Con los primeros dos, en formato de trío de saxo, contrabajo y batería, “Gato” grabó en Milán, en junio de 1967, el disco *Obsession* (Affinity AFF 12). No menos interesante resulta el disco con Dollard Brand, *Confluence* (Arista AL-1003).

disco) mucho le deben a esa ausencia. A su vez, cierto efecto hipnótico del motivo recurrente por donde avanza la música remite al orientalismo que solía campear en algunos músicos enrolados en el *free*. Si bien aún no hay rastros de ritmos latinoamericanos (más allá de alguna ocasional incursión en el compás de 6/8, de ningún modo exclusivo de la zamba argentina), podría decirse que la “dimensión Tercer Mundo” hace su primera entrada en la música de Barbieri. Lo mismo sucedería un par de años más tarde, en las grabaciones con el sudafricano Dollar Brand, posteriormente conocido como Abdullah Ibrahim.

“Gato” Barbieri siempre recordaría a Cherry con afecto y admiración: “Fue una época irrepetible. Cherry era grandísimo... cuando estaba bien de los labios. Tocaba poco, no era un virtuoso y no había estudiado mucho. Pero tres o cuatro notas de su corneta eran flores bellísimas. Con él aprendí mucho” (Pujol 2004: 173). Seguramente ese aprendizaje señalado por “Gato” pasaba por un ejercicio de ascesis de lenguaje, por decirlo de algún modo: el valor de cada nota, del sonido y la expresión particulares (el *tone* del que hablan los *jazzmen* norteamericanos), era una de las lecciones no menores del *free*. Frente al vertiginoso movimiento armónico del bebop y los calculados contrapuntos del *cooljazz*, el *jazz libre* ponía la atención en otros parámetros: el timbre, la textura, la intensidad en la expresión, el grito liberado. En cuanto a los *tempi*, estos se ubicaban dentro de una gama amplísima, aunque solían impresionar más las altas velocidades. En consecuencia, el oyente resultaba notoriamente interpelado por una música cuya dirección en el tiempo de la ejecución era insondable. ¿Podía el nuevo jazz agitar al oyente, sacándolo de su lugar de contemplador pasivo e incitándolo a una praxis social más amplia? Ese parecía ser el propósito de algunos conciertos de *free jazz*. “Ahora que el ruido y el silencio se habían convertido en elementos de importancia (escribe el historiador musical Frank Tirro), el oyente ya no podía quedarse de brazos cruzados” (Tirro 2001: 98).

“Gato” extrajo de todo esto varias lecciones. “Cuando grito con el saxofón, es porque la música exige grito” (Hentoff 1982: 245). Pero especialmente una tal vez insospechada: la importancia de la melodía. Desde luego, el *free* no era “melódico” en el sentido corriente del término. En sus versiones más extremas, solía incluso prescindir completamente de los temas. Pero la linealidad de voces liberadas de toda atadura armónica fue algo que llamó la atención. Al fin y al cabo, Ornette Coleman, epítome del improvisador más “libre” que se pueda encontrar, figura también entre los grandes compositores de jazz contemporáneo, y un tema como *Lonely woman* apuesta todo a la melodía. Los discos tercermundistas y latinoamericanos de “Gato” serían grandes explosiones de ritmos nativos desatadas por la melodía desbocada de un saxo tenor. “Se trata de la melodía (explicó Barbieri) eso es lo más importante, es lo que más amo y ha estado siempre en todas las músicas que he hecho” (Fischerman 2011: 54).

“¡EL PODER DEL PUEBLO ES MÁS FUERTE!”

“Gato” Barbieri nunca ocultó lo mucho que Glauber Rocha tuvo que ver en el despertar de su conciencia latinoamericana. El realizador brasileño, figura clave en el cine político de los años sesenta, era amigo de Michelle Barbieri. Cuando en 1962 la pareja decidió emigrar a Italia, ella insistió para que antes recalaran unos meses en Brasil, con el propósito de que “Gato” pudiera conversar con Rocha. El director ya era bastante conocido como integrante principal del movimiento Cinema Novo. Acababa de estrenar *Barrabento* y estaba trabajando en el guion del que tal vez hoy sea su filme más recordado, *Deus e o Diabo na Terra do sol*.

Si bien la influencia del cineasta en el músico tardó algunos años en cobrar visibilidad, no cabe duda de que aquella larga amistad, solo interrumpida por la muerte

de Rocha en 1981, contribuyó más que cualquier lectura o acontecimiento de la época (Revolución Cubana, mayo francés, guerra de Vietnam, descolonización, Cordobazo, Revolución Cultural China, etc.) a la concienciación política de “Gato” y al consiguiente giro que su música pegó en 1969: “Glauber Rocha me hizo entender que yo, como subdesarrollado, tenía los mismos problemas, pero que tenía mis propias raíces musicales” (Fischerman 2011: 54).

A fines de ese año, el disco *The Third World* (grabado por Barbieri en Nueva York y editado por el sello Flying Dutchman), presentó el tema *Antonio Das Mortes*, una extensa paráfrasis acerca de un motivo de samba brasileño inspirado en el personaje central del filme de Rocha *O Dragao da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Si el Barbieri de principio de los años sesenta se había involucrado en el cine por su admiración hacia Charlie Parker, y en cierto modo también hacia Julio Cortázar⁸, el vínculo intertextual entre su nuevo disco y el cine de denuncia de Rocha se convertía así en el vértice de las tres líneas que parecían marcar en simultáneo su vida: el jazz “libre”, el cine como forma narrativa predilecta del siglo XX y la situación político-social del continente latinoamericano.

El personaje *Antonio Das Mortes*, que ya había aparecido en el filme anterior de Rocha, muta de conservador a revolucionario, no sin antes perseguir sin cuartel a los *cangaceiros*, guerrilleros del *sertao* que luchaban por una distribución más justa de la tierra. El jefe de los insurrectos había muerto gritando “¡El poder del pueblo es más fuerte!”, frase que “Gato” repite en el disco. Este axioma, que podría compararse con “Para el pueblo lo que es del pueblo” y otros similares de la época, tenía su genealogía en una larga tradición de textos y cantos revolucionarios. Barbieri ya había tomado contacto con algunos de ellos (los de la guerra Civil Española, o el tema *Song for Che*) en los discos de Carla Bley y Charlie Haden. Pero ahora el desafío era mucho mayor, ya que la enunciación provenía de un argentino, finalmente un latinoamericano, identificado con el jazz, género musical nacido en la gran potencia imperialista.

¿Cómo hacer del Tercer Mundo un material jazzísticamente pertinente? ¿Acaso era posible hacer con la cantera musical del continente lo que Charles Mingus había concretado con el blues y los spirituals? En cuanto a las comparaciones, “Gato” tenía a mano, por empatía generacional, a dos titanes herederos de Coltrane: los saxofonistas tenores Albert Ayler y Pharoah Sanders. Sin embargo, ninguno de ellos había grabado un disco tan original como *The Third World*. Por primera vez, “Gato” notó que existían por lo menos dos maneras diferentes de tocar jazz: sumándose a una tradición cuyo centro discursivo irradiaba desde un país y una comunidad determinados (Estados Unidos y los afroamericanos), o imaginando otras historias, otros posibles territorios desde donde hablar una lengua de jazz mestizada.

El álbum comienza con un tríptico argentino: *A. Introducción B. Canción del llamero* (Quiroga) y *C. Tango* (Piazzolla). Sigue con *Zelao* y el ya comentado *Antonio Das Mortes*, para cerrar con la *Bachiana Brasileira número 5* de Heitor Villa-Lobos empalmadas con *Haleo and the wild rose*, una canción de Dollar Brand basada en un motivo folclórico sudafricano. Aparentemente, la variedad de materiales temáticos buscaba reproducir el imaginario de un ancho mundo, el Tercer Mundo, aunque ya se percibía en “Gato” cierta preferencia (o

⁸ En 1973, a instancias del mánager y periodista Nano Herrera, Leandro Barbieri, Julio Cortázar y Glauber Rocha compartieron una reunión amistosa en un departamento de Buenos Aires. Conversaron acerca de los proyectos artísticos en los que cada uno estaba inmerso en ese momento. “Gato” contó con gran satisfacción lo exitosa que había sido su presentación en el festival de Montreux, con músicos argentinos. Menos locuaz que sus interlocutores, el músico no ocultó la gran admiración que sentía por el escritor y el cineasta.

facilidad, en todo caso) por los ritmos brasileños. En todos los *tracks*, pero especialmente en el primero, se partía de un motivo muy simple, de origen folclórico, y se lo intensificaba mediante un juego extremo con la dinámica y la textura. Aun apegado al modo de trabajo de su etapa *free*, Barbieri convocó para la ocasión a músicos de la escena internacional muy acreditados: Charlie Haden en contrabajo, Beaver Harris en batería, Richard Landrum en percusión, Roswell Rudd en trombón y Lonnie L. Smith Jr. en piano.

Las críticas a *The Third World* fueron buenas, aunque no faltó la incompreensión. La revista *Down Beat* calificó el disco con tres estrellas (sobre cinco); a su crítico Alan Heineman le gustó, si bien reconoció preferir las anteriores grabaciones de “Gato” con Don Cherry (Heineman 1970: 15). Que las notas de contratapa del disco hayan estado a cargo del prestigioso Nat Hentoff fue un gran aval. Hentoff, que combinaba su trabajo de crítico musical con el de periodista especializado en Derechos Civiles, no perdió la ocasión de recordar que Barbieri había nacido en Rosario, “la ciudad del Che”. Producto de una larga (e inusualmente profunda) entrevista con el músico, el texto de Hentoff le contaba al oyente norteamericano y europeo de dónde venía “Gato” y cuál había sido su periplo musical hasta ese momento. Luego repetiría el panegírico en *Bolivia*, el tercer disco de “Gato” para Flying Dutchman (el segundo fue *Under the fire*), agradeciéndole al productor Bob Thiele *for exposing “Gato” to the world*⁹.

Quizá no sea del todo cierto que ese disco presentó en sociedad a “Gato”, pero para muchos oyentes norteamericanos (y seguramente también europeos) *The Third World* y su descendencia significaron poco menos que una revelación. En 1971, frente al auditorio del festival de Montreux, el saxo tenor más “latino” del momento revalidó los méritos del disco, dando a su vez origen a otro registro, esta vez en vivo: *El Pampero*. Y enseguida, ya en estudio, *Fénix*. Barbieri no descansaba.

Una música de raíces folclóricas, un estilo interpretativo vanguardista y un título de contundencia política: ¿no estaba ahí, al alcance del gran público, una respuesta factible a la pregunta por el futuro del jazz? Ciertamente, la osadía de articular jazz al Tercer Mundo, o de “ver” el Tercer Mundo con ojos jazzísticos, merece algún comentario. Adjudicada por igual al economista Alfred Sauvy y al estadista Charles De Gaulle, la expresión “Tercer Mundo” se popularizó al compás del proceso de descolonización en Asia y África. El retroceso de los imperios europeos fue una de las principales consecuencias del final de la Segunda Guerra Mundial. Pero la liberación nacional de las antiguas colonias no fue el producto “natural” del progreso de la historia. Generalmente teñida de sangre (la guerra de independencia de Argelia había conmovido profundamente a la sociedad francesa), la descolonización aceleró su ritmo en los años sesenta (una década “africana”, desde ese punto de vista), en el marco de la Guerra Fría entre el bloque capitalista liderado por los Estados Unidos y el sector comunista conducido por la URSS.

Tercer Mundo, entonces, remitía a la “tercera posición” pregonada por Tito en Yugoslavia y Perón en Argentina. No obstante, en un contexto internacional muy dinámico, ahora signado por el paradigma del desarrollo y la tensión Norte/Sur, la denominación se había cargado de un significado algo diferente. En cualquier caso, ser “del Tercer Mundo” implicaba una determinada condición social y económica. Condición vinculada a los índices de desarrollo humano de las regiones más pauperizadas y densamente pobladas del planeta, pero asimismo acreedora de un cierto optimismo, de una expectativa de cambio que encontraba respaldo en los más diversos (y en ocasiones contradictorios) ámbitos: las Naciones Unidas (“los años sesenta serán los del desarrollo”, habían pronosticado), el modelo revolucionario cubano (especialmente alentado por Ernesto “Che” Guevara poco

⁹ *Bolivia*, Flying Dutchman FD-10158.

antes de su muerte en Bolivia¹⁰), la Cepal y la teoría de la dependencia, el movimiento de rebelión de los sacerdotes “del Tercer Mundo” contra el conservadurismo de la Iglesia, el maoísmo y su defensa de los nacionalismos populares, etcétera.

No es difícil entender la veloz analogía que “Gato”, más artista que militante político, estableció entre la situación de opresión de los afroamericanos en los Estados Unidos y las relaciones asimétricas entre países centrales y países periféricos o dependientes. En uno y otro caso, los años sesenta y setenta marcaron una bisagra histórica. Quizá no quede del todo claro el grado de izquierdismo implícito en ese Tercer Mundo, ya que buena parte de la izquierda internacional, aun con sus fraccionamientos y diferencias internas, se sentía más o mejor representada por el “Segundo Mundo” o bloque comunista, que por los brotes nacionalistas, en su mayoría de sesgo militarista, que proliferaron a lo largo del mundo extraeuropeo. De cualquier manera, el tercermundismo como corriente política y cultural tenía, en principio, un sentido liberador, de eso no cabían dudas. Como sintetiza Eric Hobsbawm, “Los países del Tercer Mundo eran dependientes, todos tenían gobiernos que querían desarrollo, y ninguno creía, después de la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, que el mercado mundial del capitalismo (o sea, la doctrina de la ventaja comparativa de los economistas) o la libre iniciativa de la empresa privada doméstica se los iba a proporcionar” (Hobsbawm 1995: 359).

Por todo ello, *The Third World* se editó en el momento más oportuno, aunque conviene recordar que su mensaje artístico resultó novedoso e irreductible a las categorías estilísticas conocidas. ¿Free jazz fuera del gueto negro? ¿Avant garde fuera de Europa? ¿“Folclores del mundo”, sin guardianes de la tradición? ¿Jazz latino sin cubanos ni puertorriqueños? Sin duda, “Gato” se había inspirado en sus héroes del jazz, pero llevando a su máxima expresión aquel aserto de que el género improvisado es más un modo de hacer música que un contenido. Ahora los guerrilleros del *sertao*, y con ellos los expoliados del mundo entero, tenían un saxo tenor que improvisaba en su nombre, con algunas de sus palabras, en su propia temperatura rítmica.

AMÉRICA LATINA EN CAPÍTULOOS

El éxito de *Last tango in Paris* (*Último tango en París*), filme para el que “Gato” Barbieri compuso cincuenta minutos de música, sorprendió al saxofonista en medio de su programa estético tercermundista. Eran dos hechos sin demasiada conexión entre sí, más allá de la obvia connotación latina del tango entendido como danza popular. En efecto, en el filme de Bernardo Bertolucci, estrenado en 1972, los personajes de Marlon Brando y María Schneider se arrastran por un salón de baile (no puede decirse que estén realmente bailando) al ritmo aletargado de la composición de “Gato”, con arreglos de Oliver Nelson. El encargo del director italiano puso de mal humor a Astor Piazzolla, quien creía ser el compositor más idóneo para la película. Polemizando con “Gato”, Astor aseguró que el *score* de *Último tango...* le hacía recordar la música de Glenn Miller. La respuesta no se hizo esperar: “Piazzolla es un músico desconocido en Europa”, contraatacó “Gato”¹¹.

El episodio, que gozó de abundante prensa, situó a Barbieri en un nivel de reconocimiento público al que un músico de jazz difícilmente tenía acceso. Sin embargo, más allá de

¹⁰ Como es fácil suponer, el disco *Bolivia* fue concebido, al menos desde su título, como homenaje al guerrillero abatido en 1967.

¹¹ Nunca quedó claro si Bertolucci prefirió a Barbieri por razones económicas (Piazzolla pedía mucho dinero por el trabajo) o si en cambio buscaba un sonido más “neutro”, menos relacionado con el imaginario de Buenos Aires. Véase Azzi y Collier 2000: 125-126.

su radicación definitiva en la ciudad de Nueva York y el ingreso al sello Impulse!, *Último tango en París* no torció el rumbo que el saxofonista le había impreso a su música. Podría decirse, en todo caso, que la popularidad y la seguridad económica derivados de aquel trabajo le brindaron mayor libertad para elegir qué música grabar, con qué músicos hacerlo y en qué condiciones de producción. Que en la serie de discos conocida como *chapters* “Gato” haya podido contar con los servicios de músicos argentinos y brasileños —que en muchos casos grabaron *in situ* una música cuyos ritmos conocían mejor que cualquier norteamericano—, fue señal del respaldo que recibió de su nueva casa discográfica.

En Impulse! John Coltrane había grabado sus mejores discos. Era un sello identificado con el *avant-garde* del jazz. Al saberse buscado por Impulse!, “Gato” no pudo ocultar su alegría. En apenas diez años había recorrido un largo camino, y ahora se aprestaba a grabar en la marca de su maestro. El 17 de abril de 1973, “Gato” y un seleccionado de músicos argentinos comenzaron en Buenos Aires el registro de *Chapter One. Latin America*, con producción de Ed Michel. Este viajó especialmente a Buenos Aires para supervisar las sesiones. Michelle Barbieri desempeñó un papel importante, a manera de una productora artística encargada de localizar a instrumentistas “no jazzísticos”: Antonio Pantoja (quena, siku y erque), Amadeo Monges (arpa paraguaya), Domingo Cura (bombo legüero), Raúl Mercado (quena) y Quelo Palacios (guitarra criolla). Para el tango *Nunca más*, compuesto por “Gato”, se sumaron el bandoneonista Dino Saluzzi y el pianista Osvaldo Berlingeri. El resto del plantel estaba compuesto por avezados *jazzmen* locales, como el baterista Pocho Lapouble, el guitarrista Ricardo Lew, el bajista Adalberto Cevasco, el contrabajista Horacio Fumero y los percusionistas Jorge Padín y Enrique “Zurdo” Roizner.

La segunda parada fue Río de Janeiro, para grabar la parte “carioca” del proyecto. Con ese propósito, “Gato” buscó percusionistas de las *scolas do samba*, pues no quería saber nada de músicos de bossa nova. Dominaron entonces los instrumentos de cuerda y de percusión autóctonos: cavaquinho, cuica, agogô, etc. Obviamente, la ausencia de una *brass* norteamericana y de los teclados era algo perfectamente premeditado. No cabían dudas de que, ya desde su propia formación instrumental, *Chapter One* era un disco diferente. El arpa guaraní, por ejemplo, estaba en re menor, y Barbieri debió tocar *India* exclusivamente en esa escala, un poco a la manera de *So what* de Miles Davis. Un sonido tan “étnico” en un disco de jazz no era algo común por aquellos años. Apuntó Ed Michel, que a comienzos de los años setenta, “la idea de ‘músicas del mundo’ no era algo evidente. La motivación de Barbieri era la de ser un catalizador que hace realidad la combinación de la cultura sudamericana y la sensibilidad jazzística posterior a Coltrane” (Kahn 2006: 251).

Las buenas ventas convencieron a la *major ABC*, empresa asociada a Impulse!, de que valía la pena trasladar esa suerte de orquesta sudamericana de jazz étnico a Los Ángeles, para proseguir la saga con *Chapter two. Hasta siempre*. El nuevo disco no trajo grandes novedades, era claramente una continuación del anterior. Se vendió tan exitosamente con el “capítulo primero” (en Argentina incluso un poco más) y la versión de *Juana Azurduy*, del ciclo de canciones *Mujeres argentinas* de Ariel Ramírez, Félix Luna y Mercedes Sosa, se difundió largamente. Al comienzo de la grabación se oye la voz de “Gato” enumerando algunos países de la región, mientras la quena, el siku y la guitarra apuntalan el *vamp* sobre el que, algunos compases más adelante, el saxo presentará el tema. Desde el punto de vista formal, se trata de una *Juana Azurduy* extendida, pero fiel a sus dos partes y a la melodía original, salvo unas pocas notas cambiadas y los contracantos con los que el músico solía crear los ecos de su propia voz instrumental. El pasaje modulante que enhebra las dos partes está interpretado en un *tempo rubato* muy sugestivo. Hacia el final, un solo de bombo a cargo del notable Domingo Cura funciona como fondo para que la voz de “Gato” recite, enigmáticamente, “Latinoamérica, hasta siempre...”.

Pero aquello no fue una despedida. No todavía. En *Chapter three: ¡Viva Emiliano Zapata!*, la sonoridad sudamericana fue reemplazada por estilos afrocubanos. ABC contrató al arreglador Chico O'Farrill, una gloria del *latin jazz*, para que al frente de una *big band* de 19 músicos, con la *brass* y las congas sonando en la justa "clave" del son cubano, el proyecto latinoamericanista del argentino llegara hasta el Caribe. Según Luc Delannoy, este fue el mejor disco de "Gato" de la etapa *Impulse!* Se trata de una aseveración discutible; en todo caso, puede afirmarse que, en este disco –el más a tono con el tipo de fusión latina que se conocía en Estados Unidos–, "Gato" debió salir de su *modus operandi* habitual para trabajar con un arreglador de fuste, que finalmente lo introdujo, al menos por un momento, en el territorio del jazz afrocubano. Escribió Delannoy: "Con *Capítulo III: ¡Viva Emiliano Zapata!* O'Farrill literalmente cubanizó a Barbieri, de la primera a la última nota. Así, el tema argentino *Milonga triste* se convierte en una habanera, *Lluvia azul* en una mini-suite afrocubana en la que se luce el flautista Seldon Powell, y *¡Viva Emiliano Zapata!* se desarrolla en una sucesión de endiablados montunos tocados por el pianista colombiano Eddie Martínez. Después de este disco, la música de 'Gato' tendrá menos enjundia" (Delannoy 2001: 369).

Entre 1969 y 1975, el repertorio de folclor "de autor" ocupó un lugar relevante en el ciclo tercermundista de "Gato". Prácticamente todos los discos del ciclo, que se cerró con un "capítulo cuatro", grabado en vivo en New York en 1975, contuvieron uno o más temas del canon folclórico argentino y latinoamericano: el chamamé *Merceditas* (del disco *Bolivia*), la zamba *Yo le canto a la luna* (de *Under Fire*, sobre *Luna Tucumana* de Atahualpa Yupanqui), la guaranía *India* (de *Chapter One: Latin American*), el triunfo *Juana Azurduy* (de *Chapter II: Hasta siempre*), la milonga tanguera *Milonga triste* (de *Chapter III: ¡Viva Emiliano Zapata!*) y el samba *Bahía* (de *Chapter Four: Alive in New York*).

En algún sentido, "Gato" exploró estas composiciones populares como si fueran los *standards* del Tercer Mundo (o de su sección latinoamericana), pero sin borrarle sus huellas distintivas. Más bien, quiso que no hubiera dudas acerca de lo que estaba haciendo con un material conocido. Por momentos enfatizó sus trazos, otras veces los diluyó en la vigorosa heterofonía de instrumentos nativos, pero nunca los perdió de vista ni los escondió. A muchas de esas melodías las había escuchado en la infancia, o durante esa primera juventud de fanatismo jazzístico. Tal vez las había escuchado con desdén o indiferencia, sin sospechar entonces que regresarían como *leit motiv* de ese Tercer Mundo del que alguna vez había escapado, para finalmente volver reconciliado.

¿Qué elementos o cualidades del jazz creía tener "Gato" para sumar al mundo sonoro de su redescubierta América Latina? Indudablemente, la fuerza rítmica del jazz, con sus huellas en buena parte de la música popular "negra" del siglo XX, era un signo sonoro de atracción irresistible. Por un lado, la utilización de una organología "no jazzística", en convivencia con el saxo tenor, acaso el instrumento más icónico de la música norteamericana, le había permitido a "Gato" extrapolar signos sonoros más allá de sus sentidos históricos: por ejemplo, un bombo legüero "soleando" como si fuera un instrumento de jazz. Pero, en sentido inverso, el jazz les aportaba a las músicas tradicionales de América Latina un vigor rítmico sin igual, sacándolas por un momento de su marco etnográfico. "Nuestra música folclórica es de origen indio, y yo la siento demasiado liviana desde el punto de vista rítmico", reconocía "Gato" en 1973. "Por eso quiero una cosa más pesada. Y me parece válido, porque aquí también hubo exterminio de indios. Desde el punto de vista musical, me interesa radicalizar el sonido, reivindicarlo como una manera de expresión actual. (...) Quiero que la música hable de lo que pasa en Sudamérica"¹².

¹² Véase *La Opinión*, Buenos Aires (20 de marzo de 1973), p. 18.

CONCIENCIA ERRANTE DE LOS AÑOS SETENTA

No obstante considerarlo su disco favorito, y a Herb Alpert “el mejor productor que tuve” (Fischerman 2011: 56), “Gato” empezó con *Caliente* (1976) un período más comercial, de algún modo escéptico respecto de las expectativas de cambio político y social que su música había albergado a principio de los setenta. La seguidilla de álbumes para el sello A&M (*Ruby Ruby*, *Trópico*, *Euphoria*, etc.) y su posterior contrato con Columbia/Sony lo consolidaron en el sector menos agitado del mercado de la música. Supo acercarse a la salsa, al rock y al pop (su interpretación de *Europa* de Carlos Santana no careció de encanto), mientras tomaba distancia, al fragor de los tiempos, de sus años entre el *free* y el Tercer Mundo. Solo su disco *Para los amigos* (1981) pareció revivir sus mejores momentos, pero efímeramente. La década de los años noventa fue especialmente dura para “Gato”. Problemas cardíacos y la muerte de su adorada Michelle, en 1995, lo aislaron del mundo de la música. En 1991 volvió a tocar en Buenos Aires, después de dieciocho años de ausencia. Le preguntó a un periodista si la camiseta de Newell’s Old Boys, el cuadro de fútbol de sus amores, seguía siendo mitad roja y mitad negra. Sí, claro, le respondieron. “Okey. Eso quiere decir que no está todo perdido. Puedo volver. Gracias. Gracias” (Coire 1991: 3).

Con la participación del tecladista y arreglador Philippe Saisee, en 1997 volvió a grabar (*Qué pasa*) y a presentarse en festivales de jazz. Una contratación en el club Blue Note se extendería en el tiempo; un club exigente, poco afecto a retrospectivas, en la ciudad mercurial del jazz mundial: ¿no bastan estas informaciones para constatar que aún no había llegado el retiro para “Gato” Barbieri? Sin embargo, del músico ya se escribía en tiempo pasado. En su muy laudatoria reseña del CD doble *Latino América* (un compilado de GRP Records que en 1997 reunió los primeros dos *chapters* del ciclo en Impulse!) Bill Shoemaker apuntaba: “Barbieri contribuyó tanto a la globalización del jazz como a su articulación al Tercer Mundo” (Shoemaker 1997: 40).

En 2000, el cineasta español Fernando Trueba lo convocó para el filme documental *Calle 54*, una visión bastante exhaustiva del presente del *latin jazz*. Una vez más, Barbieri volvía a entrar en la órbita de la escena latina, así como genéricamente se la conoce en la nomenclatura jazzística. Ahora estaba al lado (o cerca, que no es lo mismo) de estrellas del arte afrocaribeño de la talla de Paquito D’Rivera, Chucho Valdés y Jerry González, entre otros. Sin embargo, el argentino marcó la diferencia al elegir para la ocasión un material más “tercermundista” que “latino”, siempre en el marco semántico del jazz: *Introducción, Llamerito y Tango/Bolivia*. Con alguna ironía, Nat Chediak, autor del texto del cuadernillo del CD de la banda sonora del filme, anotó: “Aunque lleva años inmerso en el pop, basta con sacudirle un poco la memoria para que se manifieste como la conciencia errante de los años 70, el último de los militantes del Tercer Mundo con piso en la avenida Central Park South de Nueva York” (Chediak 2000: 3).

Pero no era del todo justa la apreciación referida al alejamiento de “Gato” de su “conciencia errante” de los años setenta. Si bien el carácter de su discografía post-Impulse! parecía darle la razón, en el terreno de la interpretación en vivo “Gato” nunca había dejado de apelar al núcleo duro de su música, aquellas creaciones del período 1969-1975. Ese divorcio entre una música grabada de veloz inserción comercial y una música en vivo de mayor compromiso estético es otro de los tantos rasgos que singularizan a Barbieri en el campo del jazz contemporáneo. Una posible explicación a esta dicotomía tal vez pueda hallarse en la naturaleza rebelde de su arte, ya imposible de ser comercializado como en aquellos años de utopías revolucionarias y vanguardias artísticas. Como sea, es “en vivo” donde sigue sonando, como un vector de memoria, el sincretismo jazzístico que hizo de Barbieri una referencia impar en la historia de las músicas de improvisación.

La gran novedad de estos últimos años fue la aparición en escena de la melancolía, sentimiento hasta entonces ausente en la poética de “Gato”. Cuando en 2010, para el disco *New York Meeting*, volvió a grabar con algunos de sus viejos compañeros del jazz porteño, alguien pudo pensar que, finalmente, y en sintonía con el agotamiento estilístico de la posmodernidad, le había llegado a “Gato” la hora de mirar hacia atrás, intentando acaso revivir, a la manera de Marcel Proust, aquel “tiempo perdido” en la Buenos Aires de su juventud¹³. Por cierto, un oyente no argentino de este disco no experimentaría ningún *deja vu*. ¿Qué puede tener de viejo o antiguo un disco de “Gato” improvisando sobre *Equinox* de John Coltrane, *Blue in green* de Miles Davis o *Someday my prince will come* de Churchill y Morey?¹⁴. A nadie escapa que hoy fluye en el ambiente un neo hard bop, con el que *New York Meeting* empalma perfectamente. Desde ese punto de vista, hasta podría decirse que “Gato” llegó a estar, al final de su vida, más actualizado que de costumbre. Pero, al margen del interés intrínseco que tiene el disco, no deja de resultar irónico que el más “argentino” de los últimos encuentros de “Gato” (“argentino” porque su sonido remitía a un momento particular de la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires, cuando, efectivamente, Barbieri había vivido y circulado entre nosotros de modo cotidiano) no estuviera desarrollado con formas latinas, sino a base de creaciones de Thelonious Monk, John Coltrane y Miles Davis. Sin embargo, en entrevistas tardías, “Gato” desestimó cualquier especulación acerca de un posible gesto *retro* o *vintage* en su manera de concebir la música. “No tiene nada que ver con los años del club Jamaica”. Y agregó, sin mucha cortesía: “Yo no soy argentino: soy internacional” (Chediak 2000: 3).

Pues, entonces, ¿cuál es el lugar que “Gato” ocupa en ese plano internacional al que, no sin razón, él aseguraba pertenecer? A cincuenta años de la edición de *The Third World*, con la expresión algo envejecida que dio título al disco (no así las condiciones de vida del Tercer Mundo, lamentablemente), la identidad musical por la que “Gato” se ganó un espacio propio en el historial del jazz quizá hoy pueda ser vista como precursora de cierta *world music*, o más precisamente del multiculturalismo que parece determinar algunas de las producciones más originales del jazz del siglo XXI. Al fin y al cabo, si el pianista indio-norteamericano Vijay Iyer expresa, sin renunciar a los sentidos del jazz, la mirada de una familia oriental que emigró a Estados Unidos, ¿por qué no asumir aquella música con la que Barbieri conquistó Nueva York y el mundo en 1969 como un ensayo de mestizaje cultural en ciernes, un auténtico *work in progress* de una subjetividad jazzística descentralizada e independiente de los discursos artísticamente dominantes, incluso del discurso del *latin jazz*?

En la reedición 2009 de *The Third World*, el crítico Alex Dutilleul reparó con agudeza en el frustrado intento de cambiar el mundo mediante la protesta de una música, cuando en realidad lo que “Gato” terminó revolucionando fue el propio jazz, “con el furioso calor del sol latino”¹⁵. Obviamente, el reproche a la ineficacia de la música para “cambiar el mundo” excede ampliamente a un músico y su circunstancia. Pero la observación de que “Gato” revolucionó el jazz de su tiempo no es exagerada. Si por un lado su “identidad internacional” lo alejó de la muy activa nueva generación de músicos argentinos de jazz (a la hora de grabar con argentinos, “Gato” prefirió hacerlo con gente de su generación), por otra

¹³ Con producción de Litto Nebbia, respecto de una idea artística de Néstor Astarita, el disco se grabó en los estudios Twilz Record de New Jersey. Fueron de la partida Néstor Astarita (batería), Carlos Franzetti (piano), David Finck (contrabajo) y “Gato” Barbieri (saxo tenor). (CDMSE 5187).

¹⁴ Vale recordar que no fue esta la primera vez, en su largo periplo internacional, que “Gato” grabó un estándar. Lo hizo en *Yesterdays* de 1974 (Fying Dutchman), donde “latinizó” el tema que da título al disco.

¹⁵ *The Third World*, Sony Music 2009, CD 74321 25758-2.

parte, su biografía artística no puede menos que interesar a quienes se interrogan por un “jazz argentino”, o más ampliamente “sudamericano”.

Es probable que la abundancia de fusiones y maridajes musicales ocurridos en América Latina en los últimos años impida percibir con justeza el tamaño de la osadía con la que Leandro Barbieri le imprimió al jazz una inflexión local, de parámetro continental. Antes de él, el jazz poco y nada sabía del Tercer Mundo, y este solo sabía del jazz entendido como mimesis o interpretación de un contenido surgido en el Primer Mundo. A partir de los mejores discos de Leandro “Gato” Barberi, la historia de la música improvisada dejó de escribirse en un solo idioma.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, PABLO S.

2011 “Yo no soy argentino, soy internacional”, *Clarín*, Buenos Aires (21 de enero).

AZZI, MARÍA SUSANA Y SIMON COLLIER

2000 *Le Grand tango. The life and music of Astor Piazzolla*, Oxford University Press, New York.

CARLES, PHILIPPE Y JEAN-LOUIS COMOLLI

2000 *Free Jazz. Black power*. París: Gallimard.

CHEDIAK, NAT

2000 “Calle 54 y sus alrededores”, Cuadernillo de Calle 54, EMI-Chrysalis M-35.543-2000.

COIRE, LEANDRO

1991 “Barbieri, un saxofonista del tango mundial”. *Clarín*, Buenos Aires (20 de octubre).

DELANNOY, LUC

2001 *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.

DUTILB, ALEX

2009 “Gato Barbieri”, Cuadernillo de *The Third World*, reedición, Sony Music CD 74321 25758-2

FISCHERMAN, DIEGO

2011 “Un día un gato”, *32 Pies*. Rosario: Fundación Puerto de la Música.

GIDDINS, GARY, Y SCOTT DEVEAUX

2009 *Jazz*, W.W. Norton & Company, New York.

HEINEMAN, ALAN

1970 “The Third World”. *Down Beat*, Chicago (15 de octubre), p. 35.

HENTOFF, NAT

1982 *Jazz*. Buenos Aires: Pomaire.

HOBBSAWM, ERIC

1995 *Historia del siglo XX 1914-1991*. Barcelona: Crítica.

INZILLO, CARLOS Y PABLO MARCHETTI

1996 “Lalo Schifrin, *Mission Impossible* me permitió hacer jazz”. *La Maga*, Buenos Aires (11 de septiembre).

KAHN, ASHLEY

2006 *El sello que Coltrane impulsó*. Barcelona: Global Rhythm.

PUJOL, SERGIO

2004 *Jazz al sur: La música negra en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

s/f

1971 “Blues para gato y orquesta”. *Siete Días*, Buenos Aires (5 de abril).

1973a “Gato Barbieri interpreta al Tercer Mundo con un sentimiento angustiado y rebelde”. *La Opinión*, Buenos Aires (5 de enero).

1973b “Entrevista a ‘Gato’ Barbieri”. *La Opinión* (23 de marzo).

SHOEMAKER, BILL

1997 “Gato Barbieri. Latino América”. *Jazz Times*, New York (abril), p. 45.

TIRRO, FRANK

2001 *Historia del jazz moderno*. Barcelona: Ma Non Troppo.