



Bombo, tradición y vanguardia

Gastón Bozzano

En algún cuarto de las distintas casas que habitó Juancho Perone (Rosario, 1958, percusionista) hubo siempre, pendiendo de alguna de las paredes, reproducciones de grabados de Escher, el artista holandés que emprendió la quimera de representar en el plano construcciones imposibles, explorar el infinito y combinar dibujos que, transformados gradualmente, mostraran una u otra figura, según el punto de vista del observador.

Ahora, muchos años después de haber tomado un bombo por primera vez, Perone reflexiona sobre su idea de edificar una percusión que en su seno esconda caminos y compases diferentes. "De la rítmica siempre me fascinó eso de superponer una cosa sobre otra. Como un cuadro de Escher que ofrece una imagen doble, y en el cual vos, si querés, te concentrás en algo y ves una figura, pero si te concentrás en otra cosa, ves otra. Es un solo dibujo, pero que muestra varios... Podría definir lo que intento con la percusión como una especie de cubismo que invita a otra forma de observación: desarmar algo para volver a armarlo y para que se pueda observar de otra forma. Algo que uno ve de una manera si se acerca, es otra cosa cuando se aleja. Me fascina eso como juego, y para mí eso está asociado mucho con lo visual", dice Perone.

Tanto ir de una casa a otra con los cuadros de Escher bajo el brazo, Perone encuentra hoy (tras veinticinco años de trabajo profesional y más de treinta discos grabados), que esas reproducciones del holandés no han sido ni más ni menos que el crucifijo que iluminó su arte y el símbolo de sus intenciones. De tanto mirarlas quizás, halló ahí un motivo y una razón para emprenderla en serio con su fábrica de ilusiones.

Perone viene de grabar en vivo el 23 de junio pasado el que será su primer CD solista, en un memorable concierto en el Teatro Príncipe de Asturias del CCPE/AECI junto a Carlos Aguirre (piano), Eduardo Spinassi (piano), Lilián Saba (piano), Raúl Carnota (guitarra y voz), Marcelo Stenta (guitarra), Enrique Bevacqua (guitarra) y Myriam Cubelos (voz).

De esto y de sus proyectos solistas, su visión del folclore, la tensión entre tradición y vanguardia, los clásicos de su discoteca, habló Juancho Perone con *Transatlántico*.

—¿Qué es el folclore?

—No soy un estudioso del folclore. Siempre tomé del folclore, exclusivamente, la parte musical, o, mejor dicho, la raíz folclórica de

la música. En los libros de música hay un porcentaje altísimo de descripción de cómo se viste el gaucha o de qué color son los ponchos de las diferentes zonas; sin embargo, las referencias a la música son muy chiquitas. Y cuando llega el turno de hablar de eso, de la chacarera por ejemplo, uno ve que se escribieron apenas dos renglones y se cambió de tema. Es decir: no hay un desarrollo amplio del asunto, necesario para todo aquel que quiera acercarse a estudiar la música folclórica. Hay muy poco escrito.

—Pero mucho tocado...

—Sí, mucho hay tocado... Lo que pasa que la palabra folclore es una palabra discutida hasta por el Chango Fariás Gómez. Yo prefiero hablar de música criolla o de música argentina, incluyendo al tango, también, como la expresión de una zona. El tango forma parte del folclore argentino, es el folclore de la región dominante y por eso tiene ese rango. Pero para mi visión, el tango tiene el mismo rango de importancia que la vidala o la tonada cuyana. No se puede pensar que el tango es un cincuenta por ciento de la música de aquí y el otro cincuenta, en términos de importancia, es a repartirse entre el resto de los ritmos del país.

—En su libro *Efecto Beethoven*, Diego Fischerman dice que la asociación del folclore al fenómeno rural es una operación interesada.

—Bueno, creo que también es un fenómeno rural y por eso se lo separa del tango. Lo que pasa que para el centralismo porteño el resto del país es rural, aunque haya ciudades. El asunto es que a los que quieren definir al folclore como una cosa estanca, demarcada, se les hace cada vez más difícil la tarea.

El percusionista Juancho Perone acaba de grabar en el Teatro Príncipe de Asturias del Parque de España su primer disco solista, después de 25 años de trayectoria. Ser fiel a la herencia del folclore es conocerla, dice, aunque después se "rompa el molde".

Mi discoteca

Tempranamente, la discoteca de Perone fue heterogénea. "Por suerte tuve una muy buena formación, y diversa. Tengo un hermano que me hizo escuchar a Bill Evans y a Monk y a Jenny Tristano cuando sólo tenía quince años. Por otro, un tío al que le gustaba el folclore y que me hacía escuchar a los Hermanos Ábalos y a Los Trovadores de entonces. Tuve la suerte de disfrutar simultáneamente de todas esas músicas".

Ahora repasa cuáles son los discos a los que apela, casi siempre, en cualquier momento del día: "Siempre vuelvo a caer en algunas cosas del Cuchi Leguizamón y del Dúo Salteño, en Elis Regina, en Gismonti. Steely Dan me provoca una alegría inmensa, es una de las músicas que me produce felicidad instantánea, como una droga que funciona conmigo. Sigo escuchando Oregon como el primer día. Algo del trío de Cumbo-González-Vitale. El Grupo Vocal Argentino, Los Huanchahuá, los Hermanos Ábalos. Ahora he vuelto a escuchar cosas del rock sinfónico. Me puse a ver videos de King Crimson y de Zappa, con el beneficio del YouTube".

—¿Te interesa el jazz?

—Me interesó mucho durante un tiempo. Ahora me cansa un poco pero no dejo de reconocer que es una muy buena gimnasia. Puedo seguir escuchando incansablemente a Monk, a Evans. Puedo escuchar a Monk al lado de una zamba del Cuchi o una fuga de Bach. Son clásicos.

Porque, de hecho, hasta las regiones folclóricas casi ya no existen como tales, desde el momento en que (Jorge) Fandermole puede componer una chacarera o una tonada, y un tipo en Cuyo puede tocar una canción litoraleña. Entonces esas barreras tan marcadas de regionalismo ya no van. Es cierto que cada uno conserva una característica, pero esa característica es más estilística que de género. Me parece, sí, que el músico del Litoral, por ejemplo, está influenciado por

el paisaje. Y bueno, si a eso le queremos llamar lo rural del folclore, creo que es cierto. Pero nada más que por eso. El Negro (Carlos) Aguirre compone como compone porque vive cerca del río y porque le presta atención a eso. Entonces su arte está marcado no simplemente porque él viva en ese lugar, sino porque él le está prestando una atención determinada a ese entorno. Es como si el tipo leyera una música que hay en el paisaje.



- 1 Juancho Perone
- 2 Carlos Aguirre, Lilián Saba y Eduardo Spinassi
- 3 Raúl Carnota
- 4 Enrique Bevacqua
- 5 Myriam Cubelos
- 6 Marcelo Stenta



Fotos: Willy Donzelli

—Recién hablabas de las regiones, y muchas veces se desconocen las influencias de una región sobre otra, una especie de influencia intra folclórica.

—Claro que sí. Cuando el Negro Aguirre, ex profeso, se pone a hacer su proyecto con guitarras, se propone escuchar música cuyana, porque en Cuyo es donde más se ha desarrollado la música de raíz folclórica con guitarras. Y entonces su primer disco parece un disco cuyano porque está pensando con ese concepto. Pero no está copiando, sino que él mismo se interesó por esa música y se pone él como meta tratar de sonar y armar los temas con esa concepción cuyana de las guitarras, con las voces superpuestas, con casi una ausencia de rasguído, con los acordes como resultantes de la suma de las voces individuales de cada guitarra... O sea: hay un concepto artístico previo del tipo para hacer eso, y, sobre todo, un gran trabajo.

—En tanto una cosa dinámica y siempre abierta a los cambios, ¿puede ser entonces el folclore la tradición?

—Hay que sacarle la mochila de mala palabra al término tradición. Pues se lo asocia a lo arcaico, a lo rígido, incluso directamente a conceptos fascistas, derechistas y reaccionarios. La tradición no es eso. Es la herencia que vos traés. Hay que ver qué hacés vos con eso, qué le agregás, qué podés aportar. Pero siempre teniendo en cuenta que eso te lo pasó alguien que estaba antes. Ya que estamos hablando del Negro Aguirre, que es un excelente músico de la actualidad, comprometido con su hoy, sigamos con él como ejemplo: él no nace de gajo; él existe porque antes existieron y existen Eduardo Lagos, el Cuchi Leguizamón, un montón de gente que, antes, venía trayendo la tradición. ¿Y el Negro qué hace? Toma esa herencia, la tiene en sus manos mientras le toque hacer música y la pasará al que le sigue, ya transformada.

—¿Y a qué debe ser fiel entonces un músico cuando toca folclore?

—Es complicado eso. Creo que ser fiel a la herencia es, básicamente, conocerla. Esa es la única fidelidad que hay que tener. Después, si vos querés romper el molde, estás en tu derecho, siempre y cuando sepas qué es lo que estás rompiendo. Generalmente las vanguardias, en todas las músicas del mundo, lo que hacen es romper estructuras que están perimidas, o muy repetidas, a las cuales conocen muy bien. Aquí a veces hay músicos que acceden al folclore desde el jazz o desde la música clásica y creen que tienen un saber que los

autoriza a modificar o beneficiar algo que no conocen. Y eso es peligroso, porque pareciera entonces que ciertas músicas dan un nivel de saber que autoriza a abordar otras y mejorarlas. Me parece que la única fidelidad posible es, también, la honestidad. O sea: no buscar renovar nada. Uno debe ser coherente con lo que siente. Nada más. Vuelvo entonces al caso del Negro Aguirre, un tipo que puede rever algo, puede renovarlo todo, pero sabe qué es lo que está modificando. También podría citar a Lilian Saba, a Juan Quintero, a Fandermole, al Cuchi Leguizamón en su momento, al Dúo Salteño, o a Falú-Dávalos.

—Toda gente con una buena formación académica...

—Sí, por supuesto. ¿Alguien alguna vez se preguntó cómo hizo lo que hizo el Cuchi Leguizamón? El Cuchi estaba tan influenciado por un coplero como por (Claude) Debussy, quizás en un cincuenta por ciento. O por otros músicos de jazz, que a su vez también estaban influenciados por Debussy. Quiero decir que, a esta altura de la evolución de la cultura del mundo, negar ese tipo de aporte es casi un suicidio. Sería meterse en una cápsula y empezar a morir.

—¿Cómo reaccionás frente a ciertas exposiciones del folclore en los festivales, con grupos que simplifican y con una fórmula exitosa levantan a miles de espectadores en los estadios?

—No comparto estéticamente eso, por supuesto. Pero básicamente lo que no comparto es la mirada que tienen esos músicos sobre nuestra música. Asociar como sinónimo de éxito de una música el llenado de un estadio y que la gente esté saltando, es una idea impuesta, me parece, por otras músicas. Que el rock funcione de esa manera no quiere decir que una expresión de la música argentina deba funcionar del mismo modo para ser exitosa. Había un concepto de Tucho Spinassi, que no sé si era de él, pero él lo repetía, que era algo así: "Hay que diferenciar entre la música popular y la música de difusión masiva. Que un disco venda millones y esté todo el día en la televisión y en la radio, no significa que sea popular. Es de difusión masiva, y está muchas veces impuesto por algo". Entonces, que algo sea popular, no quiere decir que deba llenar estadios de miles de personas saltando. No es el objetivo.

—Contame cuáles son los percusionistas que te marcaron como bombisto.

—Una clave de la infancia es Domingo Cura. El tipo hacía regrabaciones y cosas de una densidad particular. Si bien ahora lo

escucho y no me gusta, reconozco que él le dio un lugar a la percusión que nunca antes había tenido en la música folclórica. Luego, fuertísimo, el Chango Farías Gómez, que tocó como nadie la percusión, y Rodolfo Sánchez, en su trabajo con Raúl Carnota. Aunque tengo más influencias de otros. Tengo tanto de Bill Bruford como del Chango Farías Gómez.

—¿Qué es lo que te fascina de la rítmica?

—De la rítmica siempre me fascinaron las cuestiones ocultas, eso de superponer una cosa sobre otra. Como un cuadro de Escher que ofrece una imagen doble, y en el cual vos, si querés, te concentrás en algo y ves una figura, pero si te concentrás en otra cosa, ves otra. Es un solo dibujo, pero que muestra varios. Es una trama donde se mezclan dos perspectivas o dos figuras. O también podríamos decir que hay varios planos: uno arriba y otro abajo. En lo rítmico también pasan cosas de ese tipo: vos podés enmascarar un compás con el bombo trabajando en un compás determinado, en tanto el triángulo aparece haciendo un ostinato en otro diferente, más grande o más chico. Entonces si te concentrás en el primer compás, en el que está tocando el bombo, viajás a un lado, y si te concentrás en el segundo, el del triángulo, vas a otro. Como en aquellas películas de Buñuel en las cuales se

plantea una historia con un tipo y la cámara está ahí, pero de repente entra otra persona a preguntar algo en esa escena y luego, cuando se va, la cámara también se va con él, y ahí se empieza a narrar otra historia.

—¿Y cómo y cuándo se te ocurrió empezar a hacer eso?

—Una maestra de audioperceptiva, en la escuela, me hizo escuchar una vez a Dave Brubeck y también ahí, tempranamente, escuché esas mezclas que me fascinaron. Había compases trabados y mezclados. O cosas superpuestas. Y te diría que inmediatamente que me puse a tocar comencé a realizar esas mezclas. En los primeros trabajos con Liliana Herrero, en sus primeros discos, hay mucho de eso. Hay varios pulsos simultáneos dentro de un mismo tema. No se trata de una polirritmia, sino de una especie de cubismo, de otra forma de observación, de percepción: desarmar algo para volver a armarlo y para que se pueda observar de otra manera. Me fascina eso como juego, y para mí eso está asociado mucho, como dije antes, con lo visual. ≈

Gastón Bozzano es músico y licenciado en Comunicación Social de la UNR. Es el coordinador general del Centro Cultural Parque de España de Rosario.

Mi tríptico personal

Juancho Perone acaba de realizar un viejo sueño: grabar un disco solista, en dúo, con músicos con los cuales ha tenido siempre mucho feeling, luego de treinta trabajos grabados en colaboración con mucha otra gente:

Juan Baglietto, Liliana Herrero, Jorge Fandermole, Lucho González, Adrián Abonizio, Leo Masliah, Carlos Casazza, Ethel Koffman, Rubén Goldín, entre otros.

—¿Por qué un disco solista ahora y por qué con estos músicos?

—Es un disco en el cual yo pongo la cabeza, elijo los temas y los músicos con los que quiero tocar. Este disco es uno de los tres que tengo pensado hacer. El dúo es una formación que permite una comunicación que no me da otro tipo de formato, es una relación directa con el otro; si nos encontramos sé con quién me estoy encontrando y si me pierdo sé con quién me tengo que encontrar.

—¿Y cuáles son los otros dos discos que tenés en mente?

—Me gusta mucho arreglar, entonces tengo ganas de hacer un disco íntegramente arreglado por mí y ahí sí invitar músicos y, fundamentalmente, cantantes. El tercer disco, sobre el que tengo que resolver cuestiones burocráticas, es armar pistas de acompañamiento con músicas de otra gente. Sería, para mí, como un blanqueo de mi historia. Yo me la pasé robándole, sanamente, a Oregon, a los grupos del rock sinfónico, a Piazzolla, a Bobby McFerryn, a Corea, a un montón de gente. Siempre me pasó que mientras escuchaba esas músicas, estaba en verdad escuchando otras detrás. Me pasaba, por ejemplo, estar escuchando Oregon y escuchar una vidala detrás de eso. Y un día, con el advenimiento de la informática a mi vida, empecé a ver que podía hacer un trabajo del tipo del doctor Frankenstein, recortando miembros de otros para construir algo nuevo. Ahora bien: trato de que no se transforme en un laburo de laboratorio sino de que conserve lo dramático. Que sea respetuoso. Acompañar la "Vidala para mi sombra" con un acompañamiento de Oregon es respetuoso porque lo que está diciendo Ralph Towner es muy similar a lo que estaba pensando Yupanqui cuando hizo el tema. Dramáticamente andan por el mismo lado.