

SERGIO PUJOL

GATO Barbieri

**UN SONIDO PARA EL
TERCER MUNDO**



 **Planeta**

Sergio Pujol

Gato Barbieri

UN SONIDO PARA EL TERCER MUNDO

Prólogo

Biografía de un sonido

Pocas figuras de nuestro Olimpo de adolescencia generaron tanto hechizo como la de Leandro Gato Barbieri, ese saxofonista argentino de chambergo de fieltro negro y anteojos impenetrables que parecía invocar en sus arrebatadas interpretaciones los espíritus del Tercer Mundo. El halo de misterio que emanaba de aquel hombre sin edad, de atildada elegancia y con el rostro siempre escondido, no tenía parangón. La corriente de aire que recorría el cuerpo de su instrumento producía una tormenta de sonido. Era el vengador enmascarado de América Latina armado de un saxo tenor.

Lo conocimos primero en fotografías, luego en los créditos de una película prohibida –gran insumo para nuestra imaginación erótica– y finalmente en sus discos. Estos sonaban diferentes a todo lo que habíamos escuchado hasta ese momento. Allí vibraba una especie de llanto devenido grito. Ese sonido se prolongaba en un fraseo claro y contundente, a menudo agotador, siempre diferente a los galimatías con los que la mayoría de los músicos de jazz moderno ponía a prueba nuestra capacidad de comprensión de la música. Gato, en cambio, te conmovía de entrada. No había nada que entender en su música; solo había que escucharla y sumergirse en ella. Podía emocionarte o dejarte afuera, según cuales fueran las expectativas o las ganas de cada oyente.

La suya era una música instrumental lírica, con forma de canto, aun cuando en su vuelo ese canto parecía desprenderse

completamente del marco armónico desde el que había partido. Aquello era una combinación atemorizante, y al mismo tiempo de enorme calidez, de la sensualidad típica del saxo tenor tocado con maestría con un clamor de liberación que, a la manera de los aerófonos ancestrales, se iba abriendo paso en medio de una selva de percusión. No había allí limpieza ni orden, al menos a simple vista (o a simple escucha). “Me gusta el desorden, pero partiendo de algunos puntos de apoyo, muy pocos, pero imprescindibles para mí”, explicaba Gato en una entrevista de 1973. “Casi siempre que grito con el saxo es porque hace falta. Y hago muy conscientes las rupturas. Hay otros que rompen muy bien, pero de otra manera”.

Desorden, grito, ruptura: del saxo brotaba una fanfarria de revolución. En el *avant-garde* jazzístico, la idea de un jazz de izquierda no era nueva. En los Estados Unidos de mediados de la década de 1960, los grandes creadores afroamericanos del free jazz habían apoyado con actitud combativa el movimiento de Derechos Civiles, y más tarde, tras los asesinatos de Martin Luther King y Malcolm X, habían radicalizado su discurso. Por su parte, en 1969, después de tocar algunos años junto a Don Cherry, Gato había sumado su sonido a la Liberation Music Orchestra conducida por el contrabajista Charlie Haden y la pianista y compositora Carla Bley. Este ensamble de ideas socialistas forjó un singular álbum debut con melodías republicanas de la Guerra Civil española, un tema dedicado a Che Guevara y una composición satirizando la Convención Demócrata de 1968, entre otras referencias políticas. Mientras tanto, el gobierno estadounidense no cesaba de bombardear Vietnam y Camboya.

Atento a ese movimiento de politización del jazz, Gato logró orientar su compromiso más allá de los conflictos propios de los afroamericanos. Fue entonces que abandonó el free más duro y orientó la campana de su tenor en dirección al sur. Según contó en varias entrevistas, su invención latinoamericanista se produjo tras largas charlas con el realizador brasileño Glauber Rocha, autor de los filmes **Deus e o Diabo na Terra do Sol** y **Antonio Das Mortes**. Tanto en el seminal **The Third World** de 1969 como en la secuencia de bellísimos discos que le sucedió (**Bolivia, El Pampero, Fenix, Under Fire, Yesterdays, Chapter One: Latin America, Chapter Two: Hasta siempre** y **Chapter Three: Viva**

Emiliano Zapata), Gato hizo realidad el mayor deseo artístico de toda su carrera, tal como lo expresó a comienzos de los años 70: “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”.

Nacido en Rosario en tiempo de la gran mishiadura y radiado luego con su hermano Rubén en la Buenos Aires de “típica y jazz”, partió de la Argentina rumbo a Europa en el invierno de 1962. Siendo ya una celebridad, sus antiguos compañeros no se cansaban de contar historias porteñas del joven rosarino al que, en virtud de su capacidad para deslizarse ágilmente por las calles nocturnas de Buenos Aires, habían apodado “Gato”. Ellos contaban cómo Leandro levantaba su perfil, naturalmente bajo, cada vez que soplabá su instrumento, y entonces los músicos a su alrededor se volvían pequeños, y a veces hasta dejaban de tocar para escucharlo solo a él. En la gran orquesta de Lalo Schiffrin había sido un solista descollante; en ese tiempo, su instrumento era el saxo alto. Más tarde se había pasado al registro tenor, después de embelesarse con los discos de Sonny Rollins y John Coltrane.

Sus coetáneos hablaban de Gato con admiración, pero también con cierto dejo de añoranza. Algunos, incluso, con desilusión. Decían que el viaje lo había cambiado definitivamente. El viaje y su promotora, Michelle, la joven italiana amiga de Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci que, tras abducirlo de la Buenos Aires de los clubes nocturnos Jamaica y Mogador, lo había llevado a Italia primero y, desde allí, lo había incitado a mudarse a la ciudad de Nueva York definitivamente. Desde aquel momento, su fama internacional había sido algo imposible de ignorar, difícil de exagerar, sobre todo después de que Bertolucci le ofreciera componer la banda sonora de **Último tango en París**.

Esa era la narrativa sintetizada de aquel músico misterioso que pisaba la Argentina muy de vez en cuando y que, a la distancia, mediado por los discos y las noticias del jet set que solían incluirlo, galvanizaba nuestra atención de adolescentes de la década del 70. ¿Quién no había oído hablar de Gato Barbieri? Era un ícono, una leyenda, otro gran argentino que había triunfado en el exterior (esa parte de la narrativa era celebrada por todos). Como Julio Cortázar una generación anterior, Gato se había alejado de

Buenos Aires y de América Latina para volver a ellas convertido en obra.

En Estados Unidos, algunos lo llamaban “el Coltrane de América Latina”, un apodo que jamás podía disgustarle. Pero ninguna influencia, ni aun la de su ídolo, terminaban de explicarlo por completo. En su singularidad había también rasgos de extravagancia que se extendían a su *performance* en escena. Era lo que Rubén Darío llamó “un raro”. O quizá un hípster sudamericano que había roto el molde. Pero un hípster exitoso, un raro codiciado. En su libro **Men**, el fotógrafo de las estrellas Francesco Scavullo lo fotografió a la par de Mick Jagger, Truman Capote y Norman Mailer, entre otros.

“En aquellos tiempos, a causa de la gente de jazz, no se me consideraba un músico de jazz”, le explicaría Gato al historiador Ashley Kahn. “No se me consideraba latino tampoco. Así que estaba aquí, en el medio”. Ningún otro jazzero argentino fue tan consciente como él de lo complejo que podía ser “estar en el medio” en una sociedad que cataloga compulsivamente según categorías preestablecidas por el mercado. Por supuesto, para quienes escuchábamos “música progresiva” y empezábamos a asomarnos al fantástico híbrido del jazz-rock (luego llamado fusión), la música de Gato resultaba irresistible. Si hubiera sido un músico de jazz “puro”, tal vez no le habríamos prestado demasiada atención. Y para rockero, estaba algo pasado de años. Sus mezclas de free jazz con ritmos e instrumentos sudamericanos eran tan poderosamente originales que parecían ser el grado cero de una nueva época musical, en un momento en que América Latina estaba de moda, por decirlo de alguna manera. Si amábamos a los escritores del *boom* latinoamericano, ¿cómo no amar la música de Gato Barbieri? Esa música parecía resolver de modo potente la tensión entre lo local y lo universal, entre la tradición y la modernidad.

Gato era un *boom* en sí mismo, una explosión sonora individual capaz de encender las mechas de los músicos que lo rodeaban, cualquiera fuera la procedencia estilística de estos. Eso podía suceder con el pianista Lonnie Liston Smith, pero también con el arpista Amadeo Monges; con el contrabajista Ron Carter y con el baterista brasileño Portinho; con el trompetista Enrico Rava

y con el percusionista Domingo Cura; con el pianista sudafricano Dollar Brand (Abdulah Ibrahim) y con el mago del birimbao Naná Vasconcelos. La lista de músicos con los que Gato había tocado cuando lo descubrimos era interminable, un continente sonoro pródigo en ritmos, timbres y formas. Aún faltaban varios años para que se forjara la dudosa denominación *world music* y Gato ya la practicaba, a su manera.

El “*boom Barbieri*” rompía el sonido con sobreagudos increíbles, sobre bases rítmicas de milonga, carnavalito, samba carioca, bolero, cha cha chá, y son caribeño. En una de las críticas negativas que recibió su experimento de jazz tercermundista, el periodista argentino Napoleón Cabrera definió aquella música como un “folclore en licuadora”. Sin ser totalmente desacertada, aquella calificación irónica dejaba de lado la fuerza contestataria de un músico argentino de jazz que se había atrevido a salirse de la senda, abandonando el lenguaje del bebop primero y de la improvisación libre más tarde, para interpelar una realidad sociocultural a la que durante muchos años le había dado la espalda. Gato había logrado salir del atolladero político que significaba ser un músico sudamericano blanco tratando de hacerse un lugar en una cultura musical dominada por norteamericanos afrodescendientes. Si se lo pensaba un poco, lo que había logrado era formidable.

A partir del disco **Caliente!**, producido por el sagaz Herb Alpert, Gato emprendió un derrotero menos arriesgado y comercialmente más exitoso. Pronto el gran público lo amó en “Europa”, el tema de Carlos Santana que él supo tocar mejor que el propio Santana. Hubo entonces una nueva migración de público, pero nosotros nunca dejamos de escucharlo, ni de quererlo, incluso en sus momentos menos felices, cuando los críticos más severos describían su presente como el de un lamentable naufragio musical. Aquellos discos creados bajo el sino latinoamericanista siguieron estando siempre a mano, como esos libros que en cada relectura nos revelan algo diferente. Que Gato nunca haya abandonado del todo aquellos “capítulos” regionales –en sus presentaciones en vivo siempre estuvieron presentes, al margen de las novedades discográficas que pudiera ofrecer– indica que él también pensaba que aquella había sido su mejor época.

Gato fue un coloso del saxo tenor en un tiempo en el que todo músico de jazz que no proviniera de los Estados Unidos era visto con condescendiente desdén, como si se tratara de un esforzado hablante de una lengua extranjera, uno de esos aplicados estudiantes de los institutos de inglés esparcidos por el mundo. En 1974, en una entrevista que Robert Palmer le hizo para la revista **Down Beat**, Gato declaró: “Yo tengo el *feeling* del jazz para tocar, eso es parte –no la única– de la música de hago. Creo ser un músico de jazz. Pero ser músico de jazz y argentino es una cosa muy complicada”.

Del mismo modo que a Astor Piazzolla, con quien Gato tuvo una álgida disputa en torno a la banda sonora del filme de Bertolucci, lo sabíamos un excomulgado del tango, intuíamos que ese saxofonista que tocaba volcando su cuerpo hacia atrás, como si la correntada que provocaba su propio aliento amenazara con desprenderlo para siempre del suelo, era también un apóstata. Que en su repertorio sonaran, como mantras de un mapa político expoliado, temas de nuestro folclore (“Luna tucumana”, “Juana Azurduy”, “Merceditas” o “Milonga triste”) y tangos de Gardel y de Piazzolla era algo emocionante. También había en sus discos música de Brasil y de Bolivia. Y podíamos encontrar temas de Marvin Gaye o Stevie Wonder. Gato nos invitaba a volar con la imaginación lejos del nativismo asfixiante, el conservadurismo del tango y el jazz perezoso que copiaba discos.

Su saxo huraño y a la vez cálido, agresivo y entrañable, gritaba aquellas melodías a los cuatro vientos para mostrar que no solo con *standards* o canciones afroamericanas se podía tener ciudadanía jazzística. Con su poética, la expresión “Tercer Mundo”, que hasta entonces solo conocíamos del lenguaje geopolítico, emergió como un faro en el horizonte de la música de improvisación.

Primavera de 1996. Estoy a punto de resignarme a colgar el teléfono cuando, del otro lado de la línea, escucho un “Aló...”. La voz del emisor suena extrañamente cosmopolita, como imagino debería sonar el esperanto si se hubiera impuesto su uso. Mi pulso se acelera: voy a entrevistar a Gato Barbieri para el diario

Página 12. Me lo ha pedido Juan Forn, director del flamante suplemento “Radar”. Me siento honrado por la misión que me han encomendado. A Barbieri lo vengo escuchando desde mis quince años, más o menos. Desde el disco **Chapter Two: Hasta siempre**, para más precisión. Con el tiempo me fui interiorizando de su trayectoria. Lo seguí con bastante atención. Una curiosidad en torno a su música imponente y a su figura escurridiza fue creciendo en mí. En 1992, en **Jazz al sur**, le dediqué un par de páginas. Para la tapa de la reedición 2003 de aquel libro, elegí una fotografía de Barbieri tomada por Jorge Lardone. Ahora me aferro a esas líneas magras que incluí en mi historia general de jazz en la Argentina para afrontar un reportaje que, me lo han advertido, no será fácil.

Gato está a punto de salir en dirección a Blue Note, el club de jazz de Nueva York donde se presenta los miércoles y domingos a la hora del vermouth. Al principio intenta zafar de la nota aduciendo aquel impostergable compromiso (“Tengo que probar sonido, ¿viste?”), pero cede enseguida. Es amable y distante al mismo tiempo. Mientras responde las preguntas, parece estar en otra dimensión. La frondosa historia de su vida de músico no asoma en sus palabras. De aquel febril derrotero apenas queda un resplandor. Insistiré durante casi media hora reclamándole una memoria que ya no tiene, o que prefiere no compartir del todo. Está en su derecho, la llamada lo tomó por sorpresa y no necesita ni de esta ni de ninguna otra nota periodística. Su música habla por él. Siempre fue así.

Lo noto cansado, triste por la muerte reciente de Michelle (por momentos la nombra en tiempo presente) y seguramente debilitado por la operación de triple *by pass* que unos meses atrás le salvó la vida. Entonces me pregunto de dónde sacará fuerza este hombre cuando en un par de horas deba enfrentar a una de las audiencias de jazz más exigentes del mundo. De su hablar alestargado (yo no sabía entonces que era o había sido tartamudo) emergen, aisladamente, algunas definiciones interesantes sobre su música, sobre su queridísimo Don Cherry, sobre su técnica instrumental (“Mi sonido nace de una boquilla muy cerrada y una caña muy blanda”) y sobre cine, su otra pasión. Dice atesorar una colección de cuatro mil videos con películas de todos los tiempos,

pero desde que murió Michelle ya casi no las mira. Piensa que su música no sería lo que es sin las imágenes que, a lo largo de la vida, le brindó la experiencia de cinéfilo. Finalmente se despide con elegancia. Se va a tocar, como lo viene haciendo desde los dieciséis o diecisiete años. Me quedo con la emoción de haber hablado con él, pero también con la certeza de que no logré una buena entrevista.

Mientras escribía esta biografía, pensaba que así, reconstruyendo su vida e intentando entender su música y el lugar que esta ocupa en la historia del jazz y de la cultura del siglo XX, estaba mejorando aquel extraño reportaje. Que finalmente, al cabo de una investigación de casi cuatro años, había encontrado las verdaderas respuestas que aquel atardecer Gato no quiso o no pudo brindarme. Desde luego, en toda biografía empática habita un deseo de justicia poética, de mostrarles a los lectores que el biografiado en cuestión, por más conocido y afamado que sea, fue mucho más de lo que se cree. En el caso de una figura tan internacional como la de Gato –simplemente recuerden que llegó a inspirar a un personaje de la serie **Los Muppets** al mismo tiempo que fue número de cierre de festivales en los que tocaba gente de la talla de Sonny Rollins y Keith Jarrett–, este deseo parecía inalcanzable, o fatuo.

Sin embargo, lo que se recordaba de Gato Barbieri era una línea de tiempo simplificada, un puñado de anécdotas y unos pocos discos. Y la música de **Último tango en París**, por supuesto. Con esto no quiero decir que no hubiera algunos buenos abordajes críticos a su música (en la sección Fuentes encontrarán artículos que dan cuenta del aporte artístico de Gato), pero el clisé del saxofonista apasionado que grita con su saxo sin sacarse jamás el sombrero terminaba imponiéndose por encima de cualquier otra consideración. Bastó que me tomara el trabajo de traspasar la frontera entre la información de gaceta –esa que se actualizó el 2 de abril de 2016, tras conocerse la noticia de su muerte– y la consulta de fuentes más rigurosas para que se abriera frente a mí un tema de una notable complejidad. En síntesis, me di cuenta de que tenía entre manos no una vida sino varias. Dicho esto, debo reconocer que me resultó difícil escapar del lugar común de las muchas vidas felinas (juro que conté siete vidas de Barbieri); a fin

de cuentas, ¿por qué negar que Barbieri fue Gato verdaderamente, con todas las resonancias y simbologías que ello supone?

Al mismo tiempo que descubría la extensión de la materia que iba a abordar –sesenta y cinco años de práctica de la música, si no cuento mal–, me enfrenté a un problema de estructura, similar al que había tenido que resolver en la biografía de Oscar Alemán. En ambos casos, si bien a escalas de reconocimiento diferentes, lo más interesante había sucedido en la primera mitad de la vida (Gato vivió ochenta y tres años, y alcanzó su punto de creatividad más alto a los cuarenta y dos, en 1974, para empezar entonces un declive progresivo, si bien interrumpido con algunos momentos de sorprendente recuperación). Pero para eso sirven las biografías, justamente. Para ver con lupa aquello que la correntada mediática tapó, o que la memoria colectiva –en el caso de Gato, incluso su propia memoria personal– hizo a un lado.

Por ejemplo, no creo que un *connoisseur* musical deba ignorar la versión del himno tradicional “Auld Lang Syne” del tardío **Che Corazón** o la transformación de “Bolero” de Ravel en un clima de carnaval moderno con el que Gato cierra el disco **Trópico**, por no hablar de las relecturas de “I Want You” de Marvin Gaye, “María Domingas” de Jorge Ben y “Odara” de Caetano Veloso. Todo esto y algo más nos perdemos de disfrutar si clausuramos la vida musical de Gato en 1975. Hay veces en las que escapar del canon implica sumergirse en lo que muchos prejuzgan como descartable y efímero. En ese sentido, Gato fue un artista pop después de haber sido un vanguardista del jazz. El músico pop argentino más conocido en todo el mundo.

Una biografía de Gato Barbieri puede leerse como el relato de una épica personal sorprendente, pero también como la historia de una identidad en construcción capaz de superar la dialéctica entre lo local y lo universal. Tampoco sobre esto tenía yo demasiada idea cuando lo entrevisté. Es probable que la abundancia de fusiones y maridajes ocurridos en América Latina en las últimas décadas nos impida percibir con justeza la intrepidez con la que Gato le imprimió al jazz una inflexión de alcance continental.

Como en todo balance biográfico, cabe preguntarnos aquí qué dejó Gato Barbieri como legado imperecedero. Por lo pronto, sus años “free” junto a Don Cherry fueron musicalmente brillantes. Los discos que la dupla grabó entre 1965 y 1967 –especialmente **Symphony for Improvisers**– son obras valiosas en la senda vanguardista abierta por el saxofonista Ornette Coleman. Sin embargo, si Gato hubiera terminado allí su carrera, o incluso si hubiera seguido tocando según aquel criterio “libre” o “abierto”, hoy sería un músico secreto, el dato exquisito de los coleccionistas de discos.

Lo que Gato puso en marcha en 1969, en cambio, fue una articulación entre el jazz y determinados folclores latinoamericanos de incuestionable originalidad. La invención fue pródiga en más de un sentido. Por un lado, mostró que era posible fusionar el último ismo del jazz con tradiciones locales, algo que la bossa nova ya había hecho en Brasil unos años antes, pero de un modo más restrictivo y sin el sentido político que Gato le imprimió a su experimento tercermundista. “Puede que aquello fuera vanguardia sin ser free jazz”, observó Gato años más tarde.

Por otra parte, el estilo de Gato contribuyó a ampliar el significado de lo latino en la música de improvisación, otrora hegemónico por el llamado latin jazz de ascendencia afrocaribeña. Si bien él mismo terminó aceptando formar parte de la familia “latina” –un pariente algo díscolo, que rara vez asistía a las reuniones familiares–, la irreductible singularidad de su obra fue ampliamente reconocida. En la edición de agosto de 2019, la revista **Rolling Stone** incluyó el disco **El Pampero** entre los diez álbumes de jazz más notables de la década de 1970, sin distinción de subgénero ni encasillamientos “étnicos”.

Puestos en perspectiva histórica, discos como **Bolivia**, **Fenix** o **Chapter One: Latin America** no solo funcionaron bien en la escena internacional del jazz-rock y la fusión de los años 70: también cabe considerarlos precursores de búsquedas que hoy caracterizan un sector importante de la creación jazzística en países latinoamericanos. Más aún, podríamos decir que la música de Gato afirmó la idea de América Latina como gran insumo rítmico y melódico dotado de una determinada identidad político-cultural, más allá de la enorme diversidad que existe

bajo la denominación. Sin desconocer la importancia que para un músico de jazz de cualquier parte del mundo sigue teniendo la producción estadounidense, resulta evidente que ya no existe, al menos con la autoridad de otros tiempos, un centro cultural que determine qué cosa es jazz y qué cosa no lo es. En todo caso, la pregunta ha ido perdiendo fuerza en beneficio de hibridaciones libres y cambiantes.

El 19 de noviembre de 2015 Gato fue distinguido con un Grammy a la Excelencia Musical. Fue el segundo Grammy de su vida (el primero lo recibió por la música de **Último tango en París**). La fundamentación del premio dio en el blanco al destacar que el músico había abarcado virtualmente todo el territorio del jazz, con un estilo rebelde y al mismo tiempo accesible. Todo esto es pura verdad: tocó desde bebop hasta smooth jazz; fue rebelde al inventar un modo diferente de hacer jazz, y supo llegar a un público masivo cuando la mayoría de los *jazzmen* de su generación tocaban para minorías integradas por gente de su misma edad. En ese sentido, Gato fue nuestro Miles Davis.

El trabajo biográfico me permitió también descubrir huellas de Gato menos visibles. Los críticos ingleses Richard Cook y Brian Morton aplican la expresión “síndrome de Rodin” (el artista más conocido por su último trabajo representativo que por sus primeras obras) al explicar los motivos por los cuales muchos fans del jazz aún desconocen lo que Gato hizo antes de alcanzar el éxito masivo. En ese sentido, investigar sus años en Buenos Aires me abrió un panorama sociocultural sumamente atrayente. Aquellos “jóvenes viejos” de aspecto existencialista –tengo en mente la imagen de Sergio Renán “haciendo de” Carter/Parker en la versión fílmica de **El perseguidor**– habían encontrado en el jazz moderno la banda sonora de sus ilusiones. Gato fue el solista favorito de esa generación de músicos, cineastas y actores.

Por otra parte, que recientemente el joven pianista italiano Giovanni Guidi lo haya homenajeado con el excelente álbum **Ojos de Gato** revela la influencia que el argentino ejerció en la escena del jazz italiano a lo largo de los años 60 (el padre de Giovanni fue amigo de Gato). La exploración de “los años italianos” de Gato fue una de las etapas más fascinantes del trabajo que emprendí. Obviamente, yo sabía poco y nada de aquel ítem, salvo el temperano

encuentro de Gato con los jóvenes Rava y D'Andrea, y el hecho de que mi biografiado había descubierto el free jazz estando en Europa. Pero la experiencia italiana, por la que se cruzaron la música y el cine, fue más rica e intensa de lo que la mayoría sabíamos. Espero haber podido reconstruir aquellos días de un modo suficientemente detallado para poder entender qué significó Gato Barbieri en la escena del jazz italiano de los años 60.

En cuanto a su discutido período pop, la continuidad de su sonido en contextos instrumentales en constante cambio fue una especie de hilo de Ariadna con el que pude recorrer las modas y los cambios estéticos de un extenso fin de siglo. Como señalé unos párrafos atrás, Gato también tuvo buenos momentos en sus etapas de menor compromiso político-cultural. Hubiera sido un serio error desechar todos esos años de éxito globalizado, así como sería algo desconcertante escribir una biografía de Louis Armstrong sin incluir los años de “Hello Dolly” y “What a Wonderful World”.

El estilo interpretativo de Gato ha sido una referencia poderosa para innumerables saxofonistas en todo el mundo. Entre sus declarados admiradores ilustres figuran Michael Brecker, Jan Garbarek y Jeff Lederer, todos ellos alejados del latin jazz. Por otra parte, cada vez que escucho al exitoso Kamasi Washington no puedo dejar de pensar en Gato, por más que el saxofonista de Los Ángeles no lo mencione entre sus influencias. Es posible que el hecho de que Gato rehuyera de la vida social en sus últimos años haya hecho que su nombre perdiera algo de fuerza en el momento de repensar la historia del saxofón en la evolución del jazz. Tras el difícil primer lustro de los años 90, Gato pudo rehacer su vida sentimental junto a Laura Ryndak, con la que tuvo un hijo, Christian. Pero sin Michelle, que había organizado su vida de músico durante tantos años, quedó un poco al margen de la agenda del jazz del siglo XXI.

Si acaso, más allá del merecido Grammy y algunas menciones sueltas, la escena del jazz internacional ha decidido, por voluntad o por ignorancia, archivar su legado o dejarlo solo en manos de investigadores y coleccionistas, aquí está este libro para evitar esa sutil forma del olvido que suelen ser los premios dados al final de una vida. Ojalá las páginas que siguen induzcan a los lectores

a escuchar con atención el desbordante lirismo que fue capaz de generar aquel niño rosarino a lo largo de su vida. El niño quiso tener entre sus manos un instrumento de viento para poder así expresarse sin los equívocos de las palabras. ¿Cómo lo logró y cuánto tuvo que hacer y deshacer para lograrlo? De todo eso y algo más trata este libro.

S.A.P.

La Plata, 12 de abril de 2022