

**Fusión e innovación en la música de proyección folclórica:
sobre el estilo de Eduardo Lagos**

Juliana Guerrero

Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos

En este trabajo se aborda la obra del músico y compositor argentino Eduardo Lagos, referente de la música de proyección folclórica. El análisis de algunas de sus composiciones más emblemáticas y el estudio del contexto en el que se produjo dicho fenómeno, permite develar el carácter innovador de su estilo, la fusión del folclore con el jazz y la singularidad que tuvo su práctica musical en la que se destaca una especial particularidad lúdica.

Palabras clave: Buenos Aires, Década de 1960, “La bacha”, “La oncena”

Fusion and Innovation in “*Música de Proyección Folclórica*”: On the Style of Eduardo Lagos

In this paper the work of the Argentinian musician and composer Eduardo Lagos is examined. The analysis of some of his most emblematic music and the study of the context where he produced his music, allow us to reveal the ground-breaking character of his style, the fusion between folk music and jazz, and the peculiarity of his musical practice where a distinctive playful feature is outlined.

Keywords: Buenos Aires, 1960s, “La bacha”, “La oncena”

Introducción¹

Durante la década de 1960, el folclore argentino atravesaba un momento de pleno auge y se produjo lo que se ha denominado el “boom del folclore”. En ese ámbito emergieron otras músicas que criticaron el arraigo de aquel en la idea de tradición, denunciaron manipulaciones de la industria y propusieron una “modernización” a través de cambios e innovaciones. Surgió, entonces, aquello que se denominó “música de proyección folclórica”. En algunos trabajos previos² he caracterizado este fenómeno por las transmutaciones y fusiones de géneros musicales, la libertad con la que los músicos modificaron las formas de los géneros populares y, a la vez, los desligaron de la danza. Otra característica importante fue el desarrollo tecnológico que incidió en los procedimientos de grabación y en la instrumentación. Además de los cambios que promovieron en el lenguaje musical, los grupos que indagaron en la música de proyección folklórica buscaron escenarios nuevos y audiencias alternativas, y, en algunos casos, establecieron compromisos políticos explícitos.

En ese ámbito Eduardo Lagos fue considerado por sus propios pares, cultores y periodistas especializados, el “padre de la música de proyección folclórica argentina”. A propósito de ello, en este trabajo propongo profundizar el análisis de la obra de Lagos, con el fin de identificar rasgos genéricos y estilísticos en algunos ejemplos de sus obras editadas comercialmente. De esa manera pretendo argumentar que las innovaciones en la música de Lagos son rasgos de estilo determinados por una búsqueda estética innovadora, la fusión de géneros musicales y el contexto histórico en el que se produjo el fenómeno.

Pequeña semblanza

El pianista y compositor Eduardo Lagos nació en 1929 y falleció en 2009 en Buenos Aires, Argentina. De manera temprana, comenzó su formación en música con

1. Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el Tercer Congreso de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para América Latina y el Caribe (ARLAC/IMS). Universidade Católica de Santos, Santos (Brasil), 1 al 5 de agosto de 2017.

2. Juliana Guerrero: “La emergencia de la ‘música de proyección folclórica’ en el debate sobre el estilo musical”, *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* 22 (2015): 55-75; “La ‘música de proyección folclórica’ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 11/2 (2016): 185-199; “Las Folkloreishons de Lagos: un aporte para la encrucijada del jazz en América Latina”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana “Visiones de América, sonoridades de América”* y *IX Coloquio Internacional de Musicología* (La Habana, Cuba, 2016), en prensa.

Juan Carlos Paz, quien era amigo de la familia y más tarde, durante un breve período, estudió con Iván Cosentino y Mimí Cirigliano. Luego no recibió más enseñanza formal de la música.

Fue médico oftalmólogo de profesión, de allí que le gustaba decir que “la medicina era su mujer y la música, su amante”.³ Aunque trabajara en su consultorio oftalmológico, además de su actividad como pianista amateur, se dedicó también a otras tareas del mundo musical: fue director artístico de Radio Belgrano (1967-1970) y Radio el Mundo (1971), asesor de dirección en Radio Municipal (1983-1985) y crítico musical en el diario *La Prensa* y las revistas *Gente*, *Atlántida* y *Folklore* (1966-1971).

A fines de la década de 1950 armó un trío junto a Juan Goñi y Raúl Seeber en el que usaban los seudónimos de Juárez, Quiroga y Ríos para presentarse en la radio. Así, los padres de Lagos no supieron que él hacía presentaciones radiales en lugar de estudiar medicina exclusivamente. Lagos realizó tempranamente giras internacionales: la primera con un conjunto de Lalo Schifrin (1954), luego con el grupo folclórico Los Arroyeños (1969), con Jaime Torres y otros músicos del norte del país en las décadas de 1980 y 1990. Grabó diez discos a lo largo de su carrera,⁴ en los que reunió composiciones propias y versiones de obras folclóricas de otros autores. En una de las últimas entrevistas, le preguntaron por su condición de compositor y él respondió que había solo “tres canciones que podrían darle ese título”:⁵ “La bacha” (compuesta en 1949), “La oncena” (de 1956) y “Cuando los gauchos vienen bailando” (su última composición de 1996).

Dos obras significativas: “La bacha” y “La oncena”

Los diez discos comerciales grabados por Lagos reúnen setenta y cinco obras, de las cuales dieciocho son de su autoría. En los registros de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) aparecen, además, otras seis obras de Lagos de las que no se conservan grabaciones comerciales del propio autor.⁶ Varias de sus composiciones responden a géneros folclóricos, tales como chacarera, bailecito,

3. Entrevista a su nieta, Vicky Lagos, el 10/07/2017.

4. Véase discografía. De los diez discos, seis (*Así nos gusta*, *Tono y dominante*, *Pianissimo*, *Dialecto*, *Chaypi* y *Spicy*) fueron grabados en estudio, tres (*Folkloreishons 1*, *Folkloreishons 2* y *Folkloreishons 3*) son recopilaciones de grabaciones dispersas emitidas por radio o en espectáculos en vivo, y uno (*ATC contemporánea*) es una copia de seis obras incluidas en el disco *Así nos gusta*.

5. “El otro lado del folclore. Entrevista con Eduardo Lagos”, *Clarín* 17/02/2006, disponible en: https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/lado-folclore_0_HyhXbIy0tg.html (consulta 1/06/2018).

6. <http://www.sadaic.org.ar> (consulta 1/08/2017).

zamba, huella, vidala chayera, cueca. Otras, en cambio, parecen alejarse de las formas más estandarizadas, como son los casos de “a la manera de las polcas”, “vals zambeado”, “falsa chayera” y “cosa rioplatense”. Sin lugar a dudas, estas últimas se distancian de los géneros folclóricos tradicionales vinculados a las danzas de coreografía fija. A continuación propongo examinar en detalle dos obras emblemáticas de su producción —“La bacha” y “La oncena”—, con el fin de dilucidar algunas características de su estilo.

Aparentemente, “La bacha” es la obra más antigua de Lagos, escrita en 1949, cuando tenía veinte años, aunque sólo se conservan tres grabaciones por el propio músico mucho más recientes (1969, c.1980 y 1998). De la escucha de estas grabaciones es posible advertir que son tres versiones con marcadas diferencias. Las tres tienen instrumentaciones distintas. La más antigua, pertenece al disco *Así nos gusta* (1969) y está ejecutada con piano, guitarras, contrabajo, batería y percusión. La segunda, forma parte del disco *Folkloreishons 1* (2005), se trata de una presentación en vivo grabada durante la década de 1980 y está ejecutada con piano solo, y, finalmente, la última versión del disco *Spicy* (1998), posee un formato de trío, típico del jazz, compuesto por piano, bajo y batería.

En los tres casos, la melodía está a cargo del piano aunque en la grabación de *Así nos gusta* se destaca la percusión con motivos rítmicos que complementan la finalización de las frases con un pulso muy marcado, oponiéndose a las síncopas de la melodía. El resto de la instrumentación tiene una función de acompañamiento. La versión en vivo no sólo es la que tiene mayor libertad en las improvisaciones que ofrece Lagos cuando las frases debieran repetirse, sino también, en la cual el toque es mucho más percusivo que en *Así nos gusta*. Por último, a la manera del jazz, la batería en el disco *Spicy*, mantiene la marcación del pulso durante toda la obra con el uso de *hi hat* y platillos.

En el *booklet* al disco *Fokloreishons 1*, Lagos afirma que se trata de un “aire de cueca. . . con diferentes acentos rítmicos y mayor vivacidad”. El mismo compositor cuenta que “su nombre remite al apodo de una amiga, quien recurría a la picardía de las cuecas para emplear malas palabras”. Esa picardía del género es la que Lagos —como se verá a continuación— atribuye a la libertad armónica que le confirió a la obra.

“La bacha” está compuesta sobre la forma de la cueca. Esta puede esquematizarse con el siguiente esquema que se repite:

Cuadro 1: Esquema de la forma de cueca

	<i>Introd.</i>	A				A			B		
Frases		a	a	b	b	a	b	b	c	d	e
Compases	Variable	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

La introducción varía de 12 a 16 compases dependiendo de la versión y cada una de las partes mantiene la forma estándar de la cueca.⁷ La secuencia *aabb-abb-cde* no es la más frecuente en las cuecas argentinas pero está dentro de las variantes del género. De esta manera, Lagos respeta la forma de la cueca aun cuando se toma libertades melódicas, sobre todo en la versión de piano solo, en la que ofrece variaciones en las repeticiones de “a” y “b”, empleando *rubato* y agregando y quitando notas. Como un rasgo característico del género,⁸ “La bacha” está ejecutada en una pulsación rápida con “repiques” de semicorcheas.

En lo que se refiere a la armonía, la obra está compuesta en la tonalidad de Do mayor y si bien las frases “a” mantienen la armonía característica de la cueca, sus acordes poseen la séptima que no es un rasgo común en este tipo de obras. Por su parte, las frases “b” y “e” se desarrollan sobre un movimiento armónico propio del jazz de intercambio modal, en el que se desciende el VII grado del acorde y sobre él se plantea un círculo de quintas (I VIIdes – IIIdes VI des – II des V – I). Además, prácticamente la totalidad de la obra posee un ritmo armónico de dos acordes por compás que tampoco es típico de la cueca.

“La bacha” responde a la forma característica de la cueca pero propone libertades de orden armónico, tanto en lo que se refiere a su ritmo (dos acordes por compás), como en la secuencia de acordes propia de otro género, el jazz. Además, las versiones en los dos discos en estudio remiten a una instrumentación propia de este último género, que se distancia de la instrumentación habitual del folclore argentino. Estas innovaciones fueron propias del estilo compositivo de Lagos, y sobre todo, como se explicará más adelante, de las características del contexto en el que se ejecutaban estas músicas.

En cuanto a “La oncena”, si bien fue compuesta en 1956, solo se conservan seis registros comerciales grabados por el propio Lagos varios años después (1969, 1977, 1986, c. 1980, 1990, 1993). Existe, además, una grabación previa a las mencionadas del

7. Para un estudio en profundidad sobre el género “cueca” véase Octavio Sánchez: *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*, tesis de maestría (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004), inédita.

8. María del Carmen Aguilar: *Folklore para armar* (Buenos Aires: Edición de autor, 2007).

año 1967 que está incluida en el disco *Para cantarle a mi gente* de Mercedes Sosa. Lamentablemente no se ha podido comprobar si es Lagos quien está a cargo del piano, aunque las fuentes consultadas le atribuyen la ejecución —por la interpretación y porque en esa época era difícil encontrar un pianista en Buenos Aires que pudiera ejecutar esa obra—.

“La oncena” es una chacarera trunca, es decir, en las estrofas presenta una alternancia entre el 6/8 y el 3/4 sobre la que se construye el ritmo del canto de una manera particular: se organizan tres células sobre dos compases, de las cuales la segunda sincopada, y la tercera, apoyada en el segundo tiempo del 3/4.⁹

Años después de que Lagos compusiera la obra, Juan Goñi decidió ponerle el siguiente texto:

La nieve baja del cerro,
blanqueando de espuma el río
y el río se va a la nube,
libre como el canto mío.

No quieran ponerme moldes
para cantarle a la tierra.
Yo canto con toda el alma,
pero canto a mi manera.

Me gusta la voz del viento,
que siempre canta distinto,
aunque parezca lo mismo...

Me anda faltando una nota
pa' llegar a la docena
por eso mi chacarera
se va llamando “la oncena”.

9. Aguilar: *Folklore para armar*, 24.

No me importa que no escuchen,
 si no quieren escucharme;
 mi cantar lo aprende el viento,
 alguien habrá de heredarme.

No quiero quedarme quieto,
 junto a la vida que anda;
 sobre el agua que se estanca,
 se va la noche estrellada.

Cada cual diga su copla.
 No me gusta andar caminos,
 que otros hayan recorrido...

Me anda faltando una nota
 pa' llegar a la docena
 por eso mi chacarera
 se va llamando "la oncena".

Recordemos que la forma de la chacarera sigue el siguiente esquema que se repite:

Cuadro 2: Esquema de la forma de chacarera

	<i>Introducción</i>	<i>A</i>	<i>Interludio</i>	<i>A</i>	<i>Interludio</i>	<i>A</i>	<i>A</i>
Texto		Estrofa		Estrofa		Estrofa	Estribillo
Compases	Variable	8	8	8	8	8	8

A diferencia de lo que ocurre con "La bacha", en esta chacarera no se respeta siempre la forma y se toman libertades más evidentes en varios de sus parámetros.

En primer lugar, se evidencian variaciones muy marcadas en las introducciones —tanto al comienzo de la obra, como en la introducción que se repite en la segunda parte de la chacarera—. Estas variaciones se diferencian ya sea en la extensión de cada ejecución así como también en el modo que tiene de componerla. Si comparamos algunas de las introducciones, se advierten distintos recursos de composición, tales como improvisación en los segmentos que anteceden a las estrofas —introducción e interludios—, ejecuciones con ritmo libre, etcétera.

En segundo lugar, en los siete registros se advierte, además, que Lagos introduce algunos elementos que no son propios del género. Por un lado, en lo que se refiere a la armonía, a lo largo del tema se reitera el acorde de oncena (algunas veces justa, otras aumentada), que no es típico de este género folclórico y que le da nombre a la obra. La secuencia armónica señalada para la estrofa es la siguiente: VI⁷⁺ – VI⁷⁺ – II^{des}¹¹ – II¹¹ – iv – V⁷ – I. Además, la melodía sobre la que está compuesta la chacarera incluye once sonidos de la escala y sólo faltaría el fa#. Los saltos melódicos en una armonía atípica para el género, provocaron que Mercedes Sosa se refiriera públicamente a la dificultad que le exigía la obra en un memorable espectáculo en el estadio Luna Park, en 1984, en el que invitó a Lagos a ejecutar la obra juntos. Su comentario, en medio de la interpretación fue: “¡Qué difícil es esto!, ¡muy difícil, Eduardo...!”.¹⁰

En tercer lugar, otra característica llamativa de esta chacarera es que la tercera y la sexta estrofas no tienen cuarto verso y se completan, entonces, de manera instrumental para conservar la forma del género. Además, a propósito del acorde de oncena, que la hace única y distinta al canon del género, la letra del estribillo hace referencia a esta particularidad y dice:

Me anda faltando una nota
 pa' llegar a la docena
 por eso mi chacarera
 se va llamando La oncena.

Por último, esa libertad de las introducciones antes mencionada, también se verifica en una ejecución improvisada en toda la obra. No hay ninguna estrofa ni interludio que sean iguales entre sí. Son tan importantes las improvisaciones ofrecidas, que en alguna de las grabaciones, como es el caso del que pertenece al disco *Dialecto*, la segmentación se torna dificultosa y luego de la segunda introducción, pareciera ser que solo se presenta un “A” y el “estribillo”, por lo que la forma de la chacarera no está presentada de manera completa.

A continuación se presenta un gráfico comparativo de las siete ejecuciones grabadas por Lagos (figura 1) en el que es posible visibilizar cómo es que, casualmente,

10 . Mercedes Sosa, Recital en el estadio Luna Park, 1984. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vGsdwivkBZg> (consulta: 20/7/2017).

conforme fueron pasando los años, la interpretación de “La onцена” tuvo mayor extensión y existieron distintos tipos de variaciones.

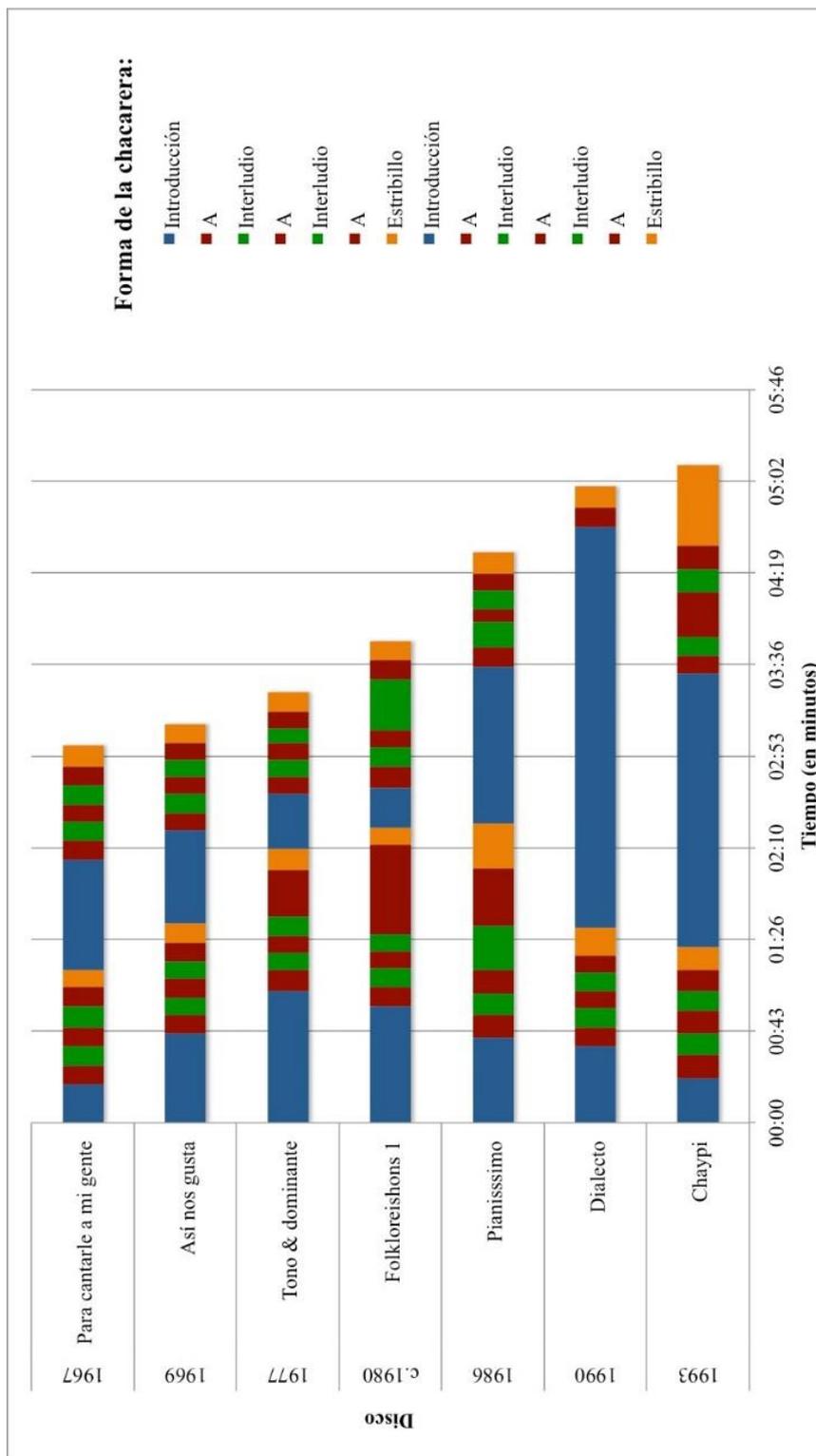


Figura 1: Esquema formal de los siete registros de “La onцена” grabados por E. Lagos

Como se dijo, el primero de los registros, es el grabado por Mercedes Sosa y el único en el que aparece la letra, el resto son instrumentales. El registro grabado por Mercedes Sosa y el del disco *Así no gusta*, son, tal vez, los que poseen una forma más simétrica. Si bien la segunda introducción es más extensa que la primera, las estrofas, los interludios y los estribillos respetan los ocho compases de duración. A partir de la ejecución en *Tono & dominante* diez años después, los arreglos fueron ganando en improvisación, y en algunos casos, tan solo insinuando los motivos melódico-rítmicos de la estrofa o el interludio pero sin exponerlos de manera completa.

Asimismo, al igual que en el caso de “La bacha”, las instrumentaciones de las ejecuciones también son todas distintas y dependen de la formación con la que Lagos decidió grabar: piano, guitarra, bombo y voz (1967); piano, guitarra, contrabajo y percusión (1969); piano, guitarra, bajo eléctrico, flauta, batería y percusión (1977 [2008]); piano solo (c. 1980 [2005]); piano a cuatro manos y contrabajo (1986); piano, bajo y batería (1990) y piano, guitarra, charango, quena, siku y percusión (1993). Así, cada una de las versiones dio como resultado una Oncena distinta.

Ahora bien, este modo particular de composición e interpretación, se puede verificar también en el empleo de otros recursos, que no son propios del folklore y sí característicos del jazz, que fueron identificados por Enrique Strega en las obras del disco *Folkloreishons 3*. Entre ellos se pueden citar: armonías con diversos grados de tensión y relativo poco reposo, uso de armonía modal,¹¹ intercalación de compases de 5 tiempos,¹² uso de síncopas y disonancias,¹³ melodías insinuadas,¹⁴ desarrollo de variaciones sobre un tema,¹⁵ escalas hexatónicas de tono entero propias de la música impresionista¹⁶ y modificación de la forma propia de la danza para privilegiar la capacidad musical.¹⁷

El folclore en la década de 1960

La historia del folclore musical en la Argentina está asociada, en parte, al proceso migratorio interno que se gestó a mediados del siglo XX, atribuido con el nombre de

11. Eduardo Lagos: “Romance del que anda lejos”, en *Folkloreishons 3*, disco compacto (Buenos Aires: Melopea, 2007).

12. Eduardo Lagos: “Falta de incertidumbre”, en *Folkloreishons 3*.

13. Eduardo Lagos: “La juguetona, La vieja y La humilde”, en *Folkloreishons 3*.

14. Eduardo Lagos: “La telesita”, en *Folkloreishons 3*, 2007 y “La oncena”, *Folkloreishons 1*, disco compacto (Buenos Aires: Melopea, 2005).

15. Eduardo Lagos: “La López Pereyra”, en *Folkloreishons 3*.

16. Eduardo Lagos: “Con amuras a estribor”, en *Folkloreishons 3*.

17. Eduardo Lagos: “El bailecito”, en *Folkloreishons 3*.

“tercera fundación de Buenos Aires”, por el poeta Abelardo Vázquez.¹⁸ En este sentido, Ariel Gravano afirma:

A partir de la década del cuarenta, entonces, observamos un ascenso paulatino del cultivo de nuestra cultura popular de raíz folklórica, sea por el fomento oficial a las tareas de *salvataje y difusión*, sea por la constitución de un “mercado” apetente de *su* música provinciana; el hecho es que lo que ha de ser el “boom” del “folklore” de los años sesenta comienza a cimentarse lentamente en esta época, durante la “tercera fundación de Buenos Aires”.¹⁹

Si en la década de 1950 empezaron a aparecer en escena músicos como Los Hermanos Ábalos, Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Los Fronterizos y Eduardo Falú, fue a principios de la siguiente que ellos se presentaron de manera asidua y para un público creciente en Buenos Aires. Ello produjo el fenómeno que se conoció con el nombre de “boom del folklore”: “Como si de improviso la ‘clase’ *media* se hubiera sacudido del letargo, comienza a imponerse *por sí* nuestra música de origen provinciano en reuniones y lugares de entretenimiento porteños”.²⁰

El auge del folklore se diseminó, principalmente, a través de los medios masivos: “Las principales radios abren sus programaciones y en sus horarios centrales aparecen ciclos dedicados exclusivamente a la música y la poesía ‘folklóricas’. . . . La televisión no es ajena a la corriente”²¹ y con ello da lugar al surgimiento de las estrellas: “el ‘folklore’ se ha nutrido en su mayoría de las provincias. Aquí en Buenos Aires, encontró la rampa de lanzamiento que lo proyectó al plano nacional con mucha más fuerza de la que traía; pero su *f fuente* no dejó de estar nunca en su lugar de origen”.²²

La circulación de músicos provenientes del interior, el surgimiento de espacios de actuación y la difusión de esta música en medios masivos generaron una nueva escena musical que se mantuvo prácticamente durante un lustro. A partir de 1965, se produjo un proceso de consolidación de ese auge comenzado dos décadas atrás.²³ A principios de 1960 y como alternativas a este “boom del folklore”, surgieron algunas manifestaciones, una de las cuales tuvo como protagonista a Eduardo Lagos.

18. Ariel Gravano: *El silencio y la porfía* (Buenos Aires: Corregidor, 1985), 87.

19. *Ibid.*, 90.

20. *Ibid.*, 120.

21. *Ibid.*, 120-121.

22. *Ibid.*, 121.

23. *Ibid.*, 140.

Folkloreishons

Uno de los rasgos distintivos de Lagos como intérprete fue su escasa participación en los circuitos públicos existentes de la época, tales como peñas o clubes. En cambio, promovió durante varios años reuniones en su casa con músicos que se dedicaban tanto al jazz como a otras músicas populares. Según se ha podido reconstruir a partir de varias entrevistas,²⁴ a principios de la década de 1960, el departamento de Lagos en el que también funcionaba su consultorio, ubicado en la calle Paraguay de la ciudad de Buenos Aires, fue el lugar elegido por quienes querían hacer música a cualquier hora de la noche durante la semana. Esas tertulias contaron con la presencia de músicos del exterior, como fueron Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi o el grupo mexicano Los Tres Ases. Fue así que se crearon, durante toda esa década, las *Folkloreishons*. Este es el nombre que el armonicista Hugo Díaz le dio a las reuniones de músicos que tenían lugar en la casa de Lagos.

De esta manera, eran ellos mismos su propia audiencia además de algún amigo o conocido que también fuera invitado para la ocasión. La circulación de esta música quedó así restringida. Tampoco se trató de una música que circulara a través de grabaciones comerciales, si bien Lagos tuvo una gran afición por grabar lo que sucedía en su casa recurriendo a las tecnologías que cada década ofrecía. Como se ha visto, existen solo diez discos, algunos de los cuales son grabaciones radiales, registros de espectáculos en vivo y repetición de registros.

Si se tiene presente que “La bacha” fue compuesta en 1949 y “La oncena” en 1956, fue recién dos décadas más tarde, en 1969, cuando se editó el disco *Así nos gusta* y aparecieron, entonces, los primeros registros comerciales de esas obras. En dicha grabación, los músicos intentaron reproducir aquello que habían hecho de manera privada desde comienzos de la década de 1960. Según cuenta Lagos en la contratapa:

este disco ha sido para nosotros un excelente motivo de diversión. Sí. Puedo asegurarle que nos hemos divertido mucho haciendo este disco. Las sesiones de grabación tenían el sabor de una de esas tantas noches en que nos reuníamos en casa, nosotros, los que nos gusta así, para tocar hasta ampollarnos, sin pensar si salía bien

24. Entrevistas realizadas a Antonio Villar (06/03/2013), José Luis Castiñeira de Dios (24/02/2014), Vicky Lagos (10/07/2017) y Chico Novarro (16/02/2018). Entrevista a Enrique “Quique” Strega (Julio de 2016, realizada por Claudio Korembli, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6gyByzRHK6Q> (consulta: 20/7/2017).

o mal, por el simple gusto de improvisar. Era lo que Hugo Díaz llamaba “folkloessions”, en remedo de las jam sessions, y pronunciaba “folkloreishons”, en fonética elemental anglo-santiagueña.²⁵

Estas reuniones privadas se caracterizaron no sólo por lenguaje musical innovador sino también por concebir la práctica musical como un juego. Además de su seudónimo de Ríos en el trío con Goñi y Seeber, en algún momento también Lagos decidió presentarse como Fuentes. Los términos relacionados con el agua, no sólo se debían a su apellido, sino también a su gran afición por el mundo náutico, hobby que mantuvo por muchos años y que se comprueba además, en el título de su obra “Con amuras a estribor”, que decidió ponerle a esta “chacarera náutica” en el momento en que fue a registrarla con otro nombre y el empleado se lo impidió porque con el título original ya había una obra de otro autor.

Sobre el modo de hacer música Lagos explicó en su primer disco:

Tuvimos la suerte de poder mantener ese espíritu en el estudio. Íbamos con ganas de tocar, y nos quedábamos buscando un lugar donde seguirla, al terminar. Por momentos, la improvisación parecía ensayada. . . . Ocurre que vibramos en la misma longitud de onda y, entonces, la compenetración resulta una consecuencia natural.²⁶

Hacer música puede ser un juego

Además, él mismo contaba que uno de los referentes del folclore, Adolfo Ábalos, le decía cariñosamente: “¡Ay, Laguitos, qué atrevido!” a propósito de su modo de ejecutar el piano.²⁷ Esta manera lúdica de hacer música tuvo también algunos rasgos humorísticos. De algunas de sus obras señaló, por ejemplo, que su versión de “El bailecito” de Andrés Chazarreta era “apto para todo público”,²⁸ con lo que se refería a un respeto de la forma para que se pudiera bailar. Para explicar la relación entre el título de una de sus obras y el género elegido, varios años más tarde reveló: “Aunque tiene conservada la estructura original de la danza ‘huella’ no lo es estricta y

25. Eduardo Lagos, contratapa del disco *Así nos gusta*, 1969.

26. *Ibid.*

27. “El otro lado del folclore” y Lagos: *Folkloreishons 3*.

28. Eduardo Lagos; Jorge González y Pocho Lapouble: *Spicy*, disco compacto (Buenos Aires: Testigo, 1998).

coreográficamente, por lo que la llamé ‘La banquina’ ”.²⁹ Esta actitud risueña aparecía en muchos momentos, como cuando presentaba en público la zamba “Mi Sañogasta”, de Oscar Valle, como “Miss Sañogasta”.³⁰ El humor que buscaba en los juegos de palabras, también está presentes en alguno de los títulos de sus discos. Tal es el caso del disco grabado con el charanguista Jaime Torres, *Chaypi*, en cuyo *booklet* aclara: “La palabra CHAYPI quiere decir en quichua: AHÍ, pero en este caso son las dos primeras letras de charango y piano, unidas por la conjunción y”.³¹

Su amiga, la cantante Eladia Blázquez, lo definía como un “genio improvisador, jugando permanentemente al borde de la gracia”.³² Otro de sus amigos, partícipe de esas reuniones, el músico Chico Novarro, asegura que “hacía las cosas desde el corazón y para los amigos”.³³ Por último, más específicamente, sobre su manera de ejecutar uno de los géneros folclóricos, Enrique Strega, otro pianista que estuvo presente en esas reuniones, relata: “como es costumbre en el Negro [Lagos], siempre en las introducciones de los temas de chacarera luce su humor alterando los ritmos, las melodías, las armonías”.³⁴

Esto es justamente lo que ocurrió en las *Folkloreishons* de Lagos: primó el placer y la diversión, la creación colectiva se desarrolló sobre la base de una negociación y la dinámica grupal generada permitió una manera peculiar de creación colectiva. En concomitancia con aquello señalado por Alfred Schutz, quien entiende a la música “como modelo del proceso de afinación mutua que es la única base de cualquier comunicación”,³⁵ esa situación lúdica y desestructurada que se plantea en una *jam session*, le permite a los músicos coordinar el tiempo interno en el que se desarrolla el evento musical, así como también sincronizar el tiempo exterior que presupone la relación cara a cara.

En palabras del propio Lagos, con suma modestia, al final de su carrera él reconoció: “Nunca quise hacer carrera de compositor ni de intérprete. Mi objetivo principal fue divertirme”.³⁶

29. Lagos: *Folkloreishons 1*.

30. Enrique Strega en Lagos: *Folkloreishons 3*.

31. Jaime Torres y Eduardo Lagos: *Chaypi, booklet* al CD (Buenos Aires: Polygram, 1993).

32. *Ibid.*

33. Entrevista personal, 2018.

34. Enrique Strega en Lagos: *Folkloreishons 3*.

35. Robert Faulkner y Howard Becker: *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 275.

36. “El otro lado del folclore”.

Una práctica musical que trascendió las *folkloreishons*

Sin lugar a dudas, esas reuniones fueron emblemáticas para quienes participaron en ellas y para quienes las revivieron a partir de la grabación del disco *Así nos gusta*. Pero la actividad musical de Lagos continuó en las décadas siguientes, ya con pocas reuniones íntimas, pero trabajando —como se mencionó— como crítico musical, director artístico y asesor de dirección en radio. Además, en las décadas de 1980 y 1990 realizó algunas giras por el exterior. Quince años después de la experiencia de *Así nos gusta*, la improvisación y el juego se repetían en una nueva casa de Lagos, pero ahora sólo con su amigo Oscar Alem. El propio Lagos recuerda aquella experiencia:

El asunto era en mi casa, donde es posible hacer ruido sin espantar vecinos. Como en tantos otros fines de semana, nos reuníamos Cacho Ritro, Oscar Alem y yo, a jugar con la música. Esa tarde Cacho se acababa de ir y Oscar entró a divagar en el piano, sin tema fijo y a mí se me ocurrió la maldad, puse en marcha el grabador y le pedí: “A ver, correte”; se corrió espontáneamente hacia la izquierda del teclado, a mí me dejó los agudos y yo también empalmé, ahora a cuatro manos. . . . Aparecieron más temas, que fuimos recreando en la misma forma, o sea, Oscar identificado con los bajos, la armonía, el acompañamiento y yo cantando las melodías, sin saber nunca de antemano cómo iba a resolver una frase. . . . En un momento dado, decidimos analizar lo que habíamos grabado en esas dos horas de aquel 23 de noviembre de 1983: no parecía tan espantoso, es más, hasta creímos que tenía matices de originalidad dentro del campo de nuestra música popular argentina. No estábamos inventando nada y aún así, nos gustó la idea ^sde grabar un disco.³⁷

Sus vínculos con otros músicos que también se dedicaron a la música de proyección folclórica fueron muy fuertes y de los relatos registrados se evidencian varias amistades que lo recuerdan por su gran capacidad musical. Cuando se reeditó *Tono & dominante* en 2008, el reconocido músico Chango Farías Gómez evocaba —en el *booklet* al disco— la dictadura militar que atravesaba la Argentina en el momento de su grabación y la importancia de Lagos como conductor de la agrupación que lo acompañaba:

Corría el año 1977 y el país transitaba sucesos terriblemente trágicos y lamentablemente comunes en nuestra corta historia como argentinos. A pesar de estos acontecimientos el coraje de un grupo de músicos liderados por el Dr. Eduardo

37. Eduardo Lagos y Oscar Alem: *Pianissimo*, *booklet* al CD (Buenos Aires: Cosentino, 2007 [1986]).

Lagos, el negro Lagos para nosotros, graban música de origen folklórico con una concepción que recién hoy se puede apreciar. Este seleccionado nacional compuesto por Oscar Cardozo Ocampo asumiendo el rol de orquestador, Suárez Paz, Domingo Cura, el alemán Schnaider, el increíble Roberto Di Filippo, . . . todos ellos conducidos por este ser genial y generoso, querido y respetado por sus pares músicos y reconocido por todos nosotros como uno de los eslabones más importantes de nuestra música popular.³⁸

Habiéndose dedicado a la oftalmología de manera profesional, sin lugar a dudas Lagos incorporó, durante varias décadas, el tiempo de otra vida simultánea, que le permitió desarrollarse artísticamente. De esta última, los registros sonoros que se conservan y los recuerdos de sus amigos, músicos y compañeros de ruta, dan cuenta de creaciones que sentaron bases para la conformación no sólo de un repertorio alternativo al folclore masivo, sino también para establecer una práctica musical en la que primó el placer.

A modo de conclusión

Un recorrido por la obra del músico y compositor Eduardo Lagos ha permitido identificar recursos compositivos e interpretativos que dieron lugar a un estilo propio dentro la “música de proyección folclórica”. Sus innovaciones compositivas se destacan por la fusión del folclore y el jazz, especialmente, en el desarrollo del lenguaje armónico y la improvisación manteniendo, en general, las formas de los géneros folclóricos. Además, su interpretación pianística da cuenta de la capacidad de adaptabilidad en distintas formaciones instrumentales, ya sea como músico solista o como parte de tríos u otras agrupaciones mayores.

Su innovación estilística estuvo acompañada por esa manera particular de reunirse a hacer música. Fundamentalmente, Lagos fue poco reconocido en los circuitos comerciales y, en cambio, se instaló como referente entre un grupo pequeño de músicos en el ámbito privado que representaron sus *folkloreishons*. Su música ofreció una propuesta transformadora que, es necesario aclarar, como se dijo al comienzo, no se desarrolló aisladamente. Recordemos que en aquel momento, se acababa de crear el Movimiento del Nuevo Cancionero y existía en Buenos Aires un auge de grupos corales

38. Eduardo Lagos: *Tono & dominante*, booklet al CD (Buenos Aires: Random Records, 2008 [1977]).

y actividad universitaria. Es decir, emergió en la década de 1960, aquella en la que se desencadenó la “ola modernizadora del campo cultural”.³⁹

En este marco, sin duda, la propuesta de Lagos y de quienes lo acompañaron, permitió resignificar las ideas de arraigo y tradición que estaban asociadas al folclore musical argentino, fusionar algunas de las melodías folclóricas antiguas con elementos que provenían del jazz y, finalmente, convertir esa práctica lúdica que parecía un juego de niños, en una de las primeras “músicas de proyección folclórica” argentinas.

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