

BOLICHE DE TANGO

PIANA, ¿cómo es la milonga?



ERNESTO GRAFMAN
79

Sebastián Piana es de esos hombres que de por sí convocan la referencia a la historia del tango: es parte de ella. Y no son palabras ni es cuestión solamente de edad. Próximo a cumplir 76 años —es porteño desde el 26 de noviembre de 1903— no se ha alejado del barrio y ya sea en su casa de José María Moreno al 800 o en su lugar de trabajo en SADAIC, un fervor contagioso por los temas que han sido y son —con el piano— el eje de su vida se comunica a quienes se le acercan. Conocida su historia de músico y compositor precoz y consecuente, no menos importante que hablar de que tenía 19 al componer "Sobre el pucho", que hizo inmediatamente "Silbando" con su amigo Cátulo, que acompañó a Manzi en "Viejo Ciego" y "El pescante" antes del treinta, que inmortalizó "Tinta Roja", que reinventó la milonga porteña con "Milonga sentimental", "Milonga triste" o "Betinoti"; no menos importante, sin duda, y menos redundante, es indagar no en su historia sino en sus opiniones. Porque Piana no vive de recuerdos. Crea, obra, juzga y conceptualiza dentro del devenir de nuestra música popular. Innovador atrevido, suele ser rígido cuando considera que las formas de origen popular pierden sustentación. Equilibrado pero tajante, su defensa de la cadencia tanguera —ese sabor porteño que tiene su obra y la de los grandes— lo lleva a discrepar con gran parte de las tendencias renovadoras abiertas a fines del '40. Por eso el reportaje a Piana cobra un interés particular en ciertos aspectos básicos: la pertinencia de la evolución, los límites de las formas populares, la falsa opción por las formas "superiores". Es el mayor elogio a un maestro: con Piana no hemos hecho una nota evocativa.

PIANA, ¿cómo es la milonga?



—Se habla mucho de la década del '40 pero en materia de tango, desde el punto de vista de la composición, ya estaba todo hecho. Vino, sí, la renovación de los conjuntos instrumentales; hasta entonces había orquestas como las de Firpo, Fresedo, Maffia, Zerrillo y se hablan consolidado los cantores y cancionistas desde mediados del veinte al cuarenta, de modo que hubo tremenda efervescencia durante esos años en el tango canción. Luego vuelve el tango instrumental, se amplían las radios, los clubes llenan sus bailes, viene la renovación instrumental, aparecen nuevas orquestas y entonces la gente se confunde un poco al calificar ese momento; pero ya estaba todo hecho en materia de tango.

—¿Y cuándo comienza el proceso dislocador de esa forma plena? ¿Cuál es el último momento de equilibrio?

—Cuando aparece la intención de músicos, compositores y letristas con una preparación aparentemente superior —habría que verlo— y pretenden incorporar todo eso adquirido afuera, en el tango. Siempre fulmos, desgraciadamente, un país de reflejo y en la música también. Instrumentistas que han estudiado algo más de composición o contrapunto, que creyeron que salvar al tango residía en sacarlo de lo que fue siempre su éxito: lo popular. Y lo popular tiene sus límites, como toda música, y es distinta de la de cámara o la sinfónica. Lo importante y difícil es hacer música popular con dignidad e inspiración; los renovadores querían hacer lo suyo sin parecerse a lo anterior, sin repetir lo de otros. Y en el tango, hay que ser aquello sin hacer aquello, sin repetir ni irse del género...

—En ese proceso, ¿cómo ve el papel de Artola, Galván y los arregladores del '40?

—Pienso que ahí empezó la desviación. Si bien hicieron cosas muy buenas y no llegaron a extremos, los que siguieron en esa línea deberían haber parado. Ya antes del '40 había cosas que se oían muy bien —Maffia, algo de Firpo y sobre todo Fresedo, que creo que fue uno que jamás se dejó marear por los arregladores— con menos pretensiones y con inquietud parecida.

—¿Y cómo interpreta Ud. la evolución de un músico como Pugliese, desde versiones como "Recuerdo" o "NN" hasta "Gallo ciego" y "La mari-

posa"? ¿Hay en Pugliese ese desvío? Sigue teniendo, en todos los momentos, un sabor porteño inconfundible y auténtico...

—En el caso de Pugliese da la sensación de que se trata de una cosa forzada, calculada, la idea de conformar a los que saben y conocen el tango verdadero y a la gente nueva. Además, es toda la gente que lo ha rodeado en distintos momentos la que ha impulsado esos cambios: Plaza, Penón... En los solos aparece el tanguero que conocemos pero desde el comienzo en los arreglos se empieza por marcar los tiempos débiles y fuertes cambiados, alterando el sentido rítmico natural del tango.

—¿Y D'Arienzo?

—D'Arienzo tal vez acentuó ciertos rasgos rítmicos, tocó más rápido, pero siempre consiguió el apoyo popular.

—Pero en el '50, en contraposición a la corriente innovadora, lo suyo se convierte casi en una caricatura rítmica de su propio estilo...

—Tal vez enfatizó la manera de tocar un poco obligado por las circunstancias y las tendencias que lo rodeaban. Pero no hay que olvidarse que D'Arienzo de algún modo salvó el tango en la crisis del '31, cuando se hablaba del tango sinfónico, el tango fantasía de Canaro... El volvió a las fuentes y recuperó al público. Porque el tango tuvo numerosas crisis.

—E innovadores en todas las épocas.



cas.. Porque era más fácil poner un saxo o una trompeta en una orquesta de tangos en el veinte que ahora ¿no es así?

—Sí, desde luego. Hasta el mismo Canaro incluyó una trompeta.

—Y no lo acusaron de desnaturalizar el tango...

—Es que era secundario porque no se atentaba contra la función. Era una cuestión de color: el solo, en lugar de hacerlo un bandoneón, podía hacerlo un cello, un oboe, un saxo. Yo siempre sostuve que la única innovación posible para el tango está en la incorporación de timbres nuevos, porque el timbre es color y habitualmente se trabaja solo con tres: violín, bandoneón y piano.

—¿Sus experiencias personales como director de conjuntos tienen que ver con esa preocupación?

—Sí. En el '39 formé la orquesta típica candombe: dos pianos, dos contrabajos, dos bandoneones, violines, guitarra, cuatro voces femeninas que cantaban sin letra, dos solistas —una chica y un muchacho— y tres tambores. Duró tres meses; no hubo apoyo y nos sabotearon las actuaciones posibles —hice un solo baile— por los intereses creados. Años después, en el '58, formé un sexteto vocal mixto con el que hacíamos tangos y milongas, en un tipo de conjunto que no he vuelto a ver. Tampoco duró mucho pese al entusiasmo de la gente.

—Quiero decir que en ese aspecto ha sido siempre un buscador de nuevas formas.

—Sí, pese a que viví en el tango y escribí tangos, siempre he estado un poco al margen del ambiente habitual, por mi formación o por mis actividades como docente.

—También, cuando compuso, reinventó un género, la milonga porteña...

—En ese momento, cuando Manzi me propone en el '30 hacer una milonga para Rosita Quiroga, no existía la milonga porteña. Estaban las formas cultas de músicos como Julián Aguirre o Alberto Williams por un lado y la

popular de los payadores y cantores del suburbio o del campo que, melódicamente, no eran más que un propósito para acompañar tiradas de muchos versos. Siempre décimas. Yo no podía caer en eso y, tomando elementos cultos pero sin olvidarme de lo popular, le di la estructura de un tango, con introducción, primera y segunda parte, saliendo de la melodía única y monocorde. Con el mismo procedimiento hicimos sucesivas obras: "Milonga sentimental", que fue la primera, "Milonga del 900", "Don Juan Manuel" —de tema y ambientación rosista—, "Milonga triste" —la más libre, pensada para un cantor como Néstor Feria—, "Betinoti", de forma más cercana a la payadoresca por su clima pero siempre porteña.

—¿Usted aligera la milonga pampeana?

—No, al menos no en la medida en que luego, con obras como "La puñalada" o "Taquito militar", se llegó al ritmo de galop. "Milonga sentimental" es más ligera que la pampeana, pero yo me propuse mantener intacto el ritmo simplista como si fuera un guitarrero y sin especulaciones armónicas: tono y dominante.

—¿Y la milonga candombe?

—Nace en el '40 con Manzi también cuando hacemos "Pena mulata". Yo le pedí a Manzi que me hiciera una primera parte onomatopéyica, que tuviera esa cosa negra que está en la base rítmica del tango y la milonga. Hizo una especie de sonsonte rítmico y yo lo musiqué enseguida. Para la segunda trabajamos al revés: su letra no me parecía muy en relación y trabajé por las mías y él puso la letra nueva sobre lo que yo había escrito. El nombre del ritmo refleja la conjunción de las dos formas. Después hicimos "Papá Baltazar".

—¿El candombe era un ritmo vigente en Buenos Aires en ese momento en que ustedes componen?

—No. Solamente entre la comunidad de los negros, y en menor medida que en Montevideo o en Brasil; además, nunca me interesó hacer documentalismo. Siempre trabajé libremente, aunque basándome, pero sin caer ni intentar reconstrucciones. En ese sentido, el candombe porteño es distinto del uruguayo y mucho más aún del brasileño: es menos dinámico y batuquero, más elegante.

—Lo de ustedes tuvo secuelas en otros compositores o intérpretes: pienso en "Azabache", de Expósito con Francini y Stamponi, en Castillo...

—Eso ya es más batuquero, se acerca más al candombe, a la cosa puramente rítmica, y se aleja de la milonga.

—Y la milonga de tono festivo, lufarda, costumbrista, como las del repertorio habitual de Vidal o Rivero, ¿de dónde viene?

—Es una mezcla de la milonga a la manera de los payadores en lo rítmico uniforme pero con una letra y un sentido más puramente tanguero, en el estilo de tangos como "Margot"



o "Mano a mano": una retahíla de versos sobre un ritmo isócrono. En la manera, tiene algo de compadrita que la aleja de la milonga original y tiene un desarrollo rítmico e instrumental menor que la que hicimos nosotros.

—¿Ha seguido componiendo milongas?

—Sí. La última que hice con Manzi es una cosa muy lograda. El estaba enfermo y me pasó la letra por teléfono. Se llama "Canción para la niña muerta". Además, están todas las que hicimos para la película "El último payador", desde un punto de vista deliberadamente payadoresco. Tanto es así que aunque eran originales nuestras se las atribuyeron a Betinoti... Después, en los últimos años, he hecho cosas muy lindas con León Benarós, una serie de temas basados en los pregones porteños que constituyen una verdadera historia del negro en el Río de la Plata a través de los personajes típicos. Hemos hecho, inclusive un espectáculo con orquesta y coro de voces femeninas. La última composición también ha sido con Benarós y está aún inédita: "Guitarra de Echeverría"; es probable que lo grave Nelly Omar.

—¿Cómo ve la situación del tango actual?

—Existe un afán de innovación y originalidad impostada, que olvida que la originalidad no se busca sino que es espontánea y fluye naturalmente cuando existe. Se olvida que cada género tiene sus límites dentro de los cuales se debe mover o romperse: cuando no da más no se lo debe forzar, no hay que drogarlo para sostenerlo; hay que dejarlo, o se mantiene o desaparece. Y el tango canción es eso: una canción y, como tal, música que se canta y dice, esencialmente accesible a la comprensión y absorción popular. En ese sentido, son las letras las que pueden y deben renovarse pero sin rebuscamientos; la música, no. Hay una estructura dentro de la cual cada uno puede mostrar su individualidad y originalidad, si la tiene.

En otros aspectos, es negativa la insistencia con las viejas figuras, que no permiten el paso de muchísimos jóvenes con aptitudes. Lo mismo pasa con el repertorio y su falta de renovación, los intereses creados que hacen que infinita cantidad de obra quede sin difusión y el contacto autor-compositor con el artista no sea fluido como en épocas de apogeo. Además, hay una cuestión de modalidad interpretativa —que abarca tanto al bandoneonista como al cantor y los bailarines— una actitud que podríamos llamar trágica que conspira contra la imagen del tango. En fin, que como música popular que es y ha sido, su porvenir está en no abandonar las fuentes que lo conectaron con el pueblo, lo hicieron comprensible, silbable, sencillo y de alta dignidad artística. Las especulaciones temáticas que pretenden dignificarlo o "salvarlo" lo alejan de ese camino.

EL TANGO es siempre una historia

por
Esteban
Decoral
Toselli



EQUILIBRIO.

El tango es una historia que comenzó hace un siglo y se sigue escribiendo día a día. Seguramente en la década de la cual ya estamos en los umbrales se continuará la tarea. Supongo y anhelo que pueden llegar a ser muchas y brillantes las páginas a incorporar a la historia del tango en el decenio '80, pues la situación que vive hoy nuestro ritmo binario es mucho menos gris que en los inicios de los periodos '60 y '70. Ojo, que dije "menos gris" y no "buena", para que nadie entienda que quise decir "brillante". Porque en estos momentos se impone ser sumamente equilibrado en los juicios para no caer en lo que no pasa de ser cháchara infundamentada sobre que "la década del '80 será una reedición de la del '40", etc. etc., y también para evitar sumarse a los eternos negativos que desde comienzos de siglo vienen anunciando la inevitable muerte del tango.

Evidentemente —piénselo, por favor— la cosa no es ni tan pelada ni tan peluda: nuestro folklore urbano va entrando en crisis al promediar los años '50 por razones varias que pueden ser motivo de una futura nota y desde aquel momento se debatió sin encontrar salidas —que, por otra parte, casi no buscaba— hasta hace siete u ocho años en que el tremendo vigor de esta música tan argentina, hecho carne en el permanente martillar de algunos fieles de distintas actividades, edades, conceptos y objetivos, hace generalizar la idea de que "crisis" no es "muerte" si se saben buscar los correctivos a las causas originantes... y, casi sin que se advierta demasiado, la empresa se pone en marcha. Claro que aún se está lejos del desemboque feliz... Pero éste, sin dudas, está mucho, muchísimo más cerca de lo que estuvo —por ejemplo— durante el total de los años sesenta.

Es fácil darse cuenta que analizar a fondo las entretelas de tan compleja y dilatada situación requiere bastante más que "gustar del tango" o... "vivir del tango". Exige examinar cuidadosamente cada hecho ocurrido y sus consecuencias; evaluar todo acontecimiento que se programe y su posible resultado; no considerar a nuestro folklore urbano como una isla sino encuadrarlo dentro de la vida total del país, incluyendo aun lo que éste recibe del mundo con incidencia en los ámbitos de los medios de comunicación, del negocio musical y de la cultura en general; además, conocer profundamente el tema teniendo conciencia de que aquello que no se sabe debe ser investigado... aunque sea fatigante.

Desde luego que es mucho más sencillo subirse al caballo del optimismo sin por qué y pregonar el advenimiento de una nueva década del '40; presumir horas de gloria, con el tango readueñado de todos los tablados del país y de todos los espacios radiales y de todos los puestos privilegiados en las escalas de ventas de discos y de todos los todos... Es simple también intentar en televisión el regreso de un éxito radial del '40 con una inasostenible ronda de orquestas fantasma, de las cuales sólo pueden exceptuarse cuatro o cinco de existencia real y trabajo continuo. A esta altura, vale la pena recordar que tan sencillo —o más— es decir que estamos viviendo los últimos días del tango y quedarse a ver el cortejo que no pasará, con la pose tiesa del que ha ganado el procerato de la nada...

Y hay aún algunas otras cuantas cosas que son más fáciles de hacer que estudiar, trabajar, orientar. Fáciles y enturbadoras del panorama. Por ejemplo, hacerle una nota a Piazzolla y producir la apertura del grifo de su poderoso verbo. O bien, echarle a Piazzolla el fardo de todas las culpas...

En la próxima nota entraré de lleno a exponer un punto de vista con relación a la situación real del tango hoy día, y por ende, en su proyección hacia los ya cercanos años '80.

Antes de echar el párrafo final quiero decir que tengo gran fe en que el tango siga su marcha ascendente y pueda dejar atrás al fin su largo período crítico durante el próximo decenio; lo aclaro porque, a lo mejor, alguno encuentra en esta nota un trasfondo pesimista y no creo que sea justo. Ocurre que el Ud. observa a un hombre especialmente adiestrado para ello, cuando camina sobre el clásico alambre tensado a distancia del suelo, advertirá que la tarea le resulta siempre dificultosa; es decir, que afronta los problemas que presenta, inevitablemente y en cualquier orden, mantener el equilibrio...

OTRA EN EL TORTONI

Los miércoles de octubre, a las 19.30, la bodega del Café Tortoni —Avenida de Mayo 819— alberga una nueva manifestación de música argentina: Héctor Emié presenta "Historia del canto nacional". El elenco está integrado por Osvaldo Ribó, Oscar del Cerro, Héctor Morano, Eduardo Fratta, Héctor Blotta y Norma Ferrer. Acompañan a los intérpretes el piano de Ricardo Martínez y la guitarra de Luis Rizzo. El historiador y erudito tanguero encuentra un nuevo canal para convertir en música la evocación y el dato olvidado.

POROTOS

Uno se anota la "Tana" Rinaldi y los músicos que la acompañaron en el recital de ATC "Susana canta con los maestros". Más allá de los gustos personales, hubo equilibrio, mesura, respeto por el público sin que faltara el fervor. Nivel, que le digan.



Otro, para el regreso del interminable Edmundo Rivero a "su" Viejo Almacén y a "sus" turistas. Tiempo récord y restauración inmejorable. Sólo que uno desearía más público porteño en las noches de Balcarce y la ensanchada independencia.



El Rincón

Lo de Varela-Piazzolla no merece más comentario que la inclusión en este simbólico rincón. Porque una cosa es polemizar y otra caer en la bajeza de la agresión y la alusión que sólo sirven para descalificar a quien la utiliza. No digamos que le hace mal al tango porque sería darle importancia. Les hace mal a ellos.

Pedacito de TANGO

SE VIENE EL OCHENTA

Charlando con Rubén Juárez un mes y pico atrás nos mostró su esperanza en el disco que había terminado: repertorio de estos últimos años, autores de la nueva generación, algunos estrenos absolutos. Ahora, el disco —Rubén Juárez del ochenta— ya está. En Odeón le tienen mucha fe a "Porteñeza rea", de Daniel Piazzolla y Ferrer, y a "Tiempo de tranvías", de los Garelio. Nuevos-nuevos.

VIENE PESADA

Tal cual. Según datos recogidos en Microfón, ya está todo listo para que se materialice la reunión de la orquesta de Héctor Varela y la voz —nada menos— de Tita Merello. Y no es todo: se asegura que el disco verá juntos también al ocasionalmente tanguero Cacho Castaña y don Héctor. "Cosas verdaderas, Sancho..."

EL DIA DEL ARCO

Llegó por fin el momento en que el Conjunto de Arcos de Antonio Agri llegue otra vez al disco. Para diciembre será la aparición del segundo y esperado LP en que, como en la entrega anterior, el violonista rosarino, hará música sin fronteras de género y no faltarán los tangos: "Uno", "Mimi Pinsón" y varios más. En este caso, de alto nivel será algo más que el título de la placa de CBS. Será una descripción adecuada.

SIEMPRE GARDEL

El Morocho es siempre tema. Se anuncia la aparición, para estos días, de Gardel es Buenos Aires, con el sello Odeón. Se trata de doce temas referidos a la ciudad no recogidos en las habituales colecciones, una suerte de homenaje a la ciudad que es sinónimo de tango.

Por otra parte, Las canciones de Gardel se llama la selección que CBS presenta en la voz de Julio Sosa. Lo más logrado del oriental dentro de un repertorio que transitó con originalidad y sin complejos.

PUEBLES, DE MODA

Don Osvaldo es siempre noticia. Porque "inunda" donde actúa, por su presentación en el festival gratuito que el 12 de octubre se realizó en el Teatro de las Provincias de la calle Córdoba, junto a un grupo de valiosos intérpretes, o porque su próximo disco promete maravillas. A los amigos —tal el título de la obra de Pontler que le da nombre— reúne grabaciones instrumentales del '46 —"La Cachilá"— en adelante. Se adelantan versiones largamente esperadas como "Marrón y azul", "La bordona" y "Chiqué".



PASES Y TRANSFERENCIAS

Firmó Roberto Grell con Microfón para una próxima grabación y Alfredo De Angella acaba de vincularse a Music Hall. Por otra parte, el colorado de Bánfield aparece en la lista de novedades de Odeón: Con alma de tango se llama el LP y recoge temas con Martel, Larroca y Dante.

DEL CIELO CAYO UNA ESTRELLA...

—Y se llama Agustín Magaldi. Tal el título de la placa que, con material reunido y compaginado por Alberto Castillón, recoge versiones de "La cumparsita", "Arriando", "Te odio" y los fox-trot "Os beso la mano, madame" y "Una noche en Venecia", entre otros. La gente de Music Hall está orgullosa de este rescate de discos 78 por primera vez reunidos. Para los fanas de Magaldi.

FUELLES DEL '50

La reedición de Lo que vendrá, grabado por Piazzolla en el '57 con la voz en algunos temas de Jorge Sobral es, junto al instrumental Troilo en estéreo, que recoge versiones antológicas de "Orlando Goñi", "Chiqué", "Pablo" y otros, algo de lo mejor en las reediciones del mes de Music Hall. Dos discos plenos, sin rellenos.

SIGUE EL CHIQUI CON TODO

El último tercio del año ha sido fundamental en la carrera de Chiqui Pereyra, una voz ya definida; el segundo LP hace poco presentado, la actuación continuada en La Ciudad —de donde no lo dejan ir— y en el Tabarís. "Siga el curso", Chiqui...



ESPECTACULOS
SAPUKAY

SAN MARTIN 1456 - Planta Baja "F"
Tel. 47-992
Rosario - (SANTA FE)

ANDRES CANETE
EDGAR ESTIGARRIBIA
OSCAR RIOS
MIGUEL ZALAZAR FERNANDEZ
PININO GUTIERREZ
EL CONJUNTO
DE TARRAGO ROS

APODERADA:
MARIA ANGELA
LESCANO

EXPOSITO, Y ALGUNOS LUGARES COMUNES FERRER

Hace unos meses, tras los datos para una descaminada nota sobre el imperdonable y transitado tema del tango y la juventud, anclamos en una mesa con Homero Expósito y Horacio Ferrer. De esa charla quedaron algunas cosas no orgánicas pero sí sabrosas, ricas y sin empaque doctrinario: agudeza, humor, una fe radical en el género popular que los define. No son respuestas, son estocadas a la tontería...

"EL TANGO NO TIENE VIGENCIA ACTUAL; ES PASADO"

Homero: La vigencia tiene que ver con la universalidad. Y la universalidad es lo que transcurre a través del tiempo y no va en contra de la índole humana. O sea que, sin repetirse —dado que el medio no es el mismo— se sucede permanentemente. Por eso son clásicos autores que escribieron antes de Cristo, después y ahora. Cuando un tipo te habla sobre la índole del individuo, la condición

humana, pasa el tiempo y no lo podés mover, ese tipo es universal. Cervantes escribe en el diálogo entre Babieca y Rocinante: "Metafísico estás" —dice Babieca—; "Es que no como" —contesta Rocinante. Eso tiene vigencia hoy, cuando la metafísica sigue siendo el estar ajeno a la física y al no morfar... Es así. Y hay tangos en que se dan esos universales; otros, son pasatistas.

Ferrer: Me niego a plantear la cuestión en términos de juventud, vigencia y difusión. Si aceptamos como vigente, moderna y enriquecedora de la juventud una obra que trata del medioevo sueco como "La fuente de la doncella" o "El séptimo sello", ¿cómo no vamos a considerar enriquecedoras y vigentes obras escritas hace treinta años acá! Eso está fuera de discusión. El aspecto de la mayor o menor difusión, los temas económicos o meramente fiduciarios de ventas equivocan el camino. Cuando hablamos de tango hablamos de arte y debemos hacerlo con criterios artísticos derivados de nuestra vida y experiencia, no con los de una agencia de publicidad.

Para ser más explícito: cuando aparecen Los Beatles a comienzos del '60, basándose en antiguas canciones presbiterianas inglesas, y se van a buscar a la India elementos, esmaltes y barnices con qué trabajar su originalidad, no se tiene en cuenta, al trazar la comparación con lo que el tango da, que en el tango mismo está lo oriental, el "fatum" oriental que viene por el camino del Mediterráneo, el pilar fundamental de la cultura humana. El tango es milenario. Tiene afinidades milenarias aunque el origen sea Buenos Aires. Nosotros no hemos tenido que ir a buscar raíces porque ya las tenemos puestas... Todo el verso romance que hay en los tangos y en las milongas es oriental, y no sólo el verso sino la actitud meditativa ante la vida. La charla nues-

tra de café viene de España por la morería, como el caballo, la guitarra, la empanada, el trapo que se ponen los



palsanos bajo el chambergo y van, junto con la poesía y el modo o la manera nuestra —como decía Cátulo para no ser pedante y hablar de filosofía— de vivir. Todo, todo eso está en el mismo viento. Así que nosotros no necesitamos hacer la peregrinación a La Meca; tenemos La Meca en casa. Intuitivamente la tenemos. Eso, ¿es moderno?, ¿es antiguo?, ¿es futuro...? Yo creo que son esencias de la condición humana. Y en esto traigo a colación una frase de Ernesto Sábato: "Yo no soy hombre de mi tiempo; soy hombre de mi tiempo". Por eso me parece una miseria plantearle al tango problemas de vigencia en términos de dos o tres años cuando estamos hablando de cosas que ya nos venían en la intuición y la jerarquía de los payadores. Hablaban algunos de cosas cotidianas, pero otros hablaban de Dios y de la teología, del demonio, el bien y el mal... que no son conceptos que atañen a 1898 ó 1979; son permanencias de la condición humana.

"EL PROBLEMA ES QUE NO SE BAILA MAS"

Expósito: El tango se baila con letra... Primera cuestión. Ahí se arma el lío. En cambio, el beat lo bailás sin letra. Cuando bailás un tango y la letra sube a los labios acompañando el ritmo la melodía y el contacto con la mujer, el idioma que escuchás no es ajeno a tus ventajas, a tus errores, a tus defectos. Cuando bailás un tango no estás haciendo otra cosa sino eso, plenamente. Además, hay que ver las diferentes culturas y las épocas: nosotros estábamos obligados a un conjunto de disciplinas y obligaciones cuando éramos chicos que hoy se han dejado un poco de lado. Antes los pibes tenían que empezar a bailar tango para bailar lo recién con los pantalones largos, mientras ahora los más chiquitos ya bailan beat. Entonces, es más diversión bailar beat que pensar tango. Ahí está: es más importante la despreocupación. Y el tango es preocupación; no puede bailarse sin letra.

Ferrer: Creo que la clave está en que el tango es una música para la multitud pero desmultiplicada en la soledad de cada pareja. El cantor canta para cada uno. Es una cosa confidencial, para mediatez y mediavoz. El tango al rayo del sol es como el saludo de un sordomudo con muñones que ni siquiera tiene a quién saludar. Requiere un clima y unos declibes adecuados. Hay un consumo festivo del tango en las fiestas populares, en los bailes, pero ese no es el clima habitual. Sin embargo, hay que ser precisos: el tango no es triste; es serio. Tiene todo el teclado del alma humana: la ironía, la sátira, la tragedia, la pituquería pero el alma siempre con el mí menor en clave, que, en el ban-

doneón, el tono que sombrea a todos los demás tonos mayores, incluso a los más alegres, naranjas o amarillos. Por eso es una música nocturna que necesita de determinados climas. No se puede escuchar como música de fondo en una sala de espera de un médico... Necesita ciertas distancias. Siempre digo que como mejor se escucha es a menos de diez metros o a más de diez mil kilómetros.

"LAS LETRAS TIENEN UN LENGUAJE A VECES INCOMPENSIBLE"

Homero: Pero son líos que no leyeron el Martín Fierro. Y entonces la culpa no la tiene el lenguaje nuestro, de los tangueros, ya que una obra como esa, de validez universal, está escrita en idioma dialectal: "Hacete amigo del juez / no le des de qué quejarse, / que siempre es bueno tener / palenque 'ande ir a rascarse". Es igual que en "Pobre palca": "Pobre mina que ha tenido / a la gente enamorada / y supo con la mirada / despertar un mejeón; / ya no tiene quién se arrime / con amor a su catrera. / ¡Pobre palca milonguera, / se ha quedado sin corazón!". Y tiene validez para todo tiempo —es la prueba del talento— con el idioma propio del momento y el lugar. Hubo alguna vez una intención en cambiar el lenguaje del tango desde esferas oficiales pero estaban fuera de onda. No se va contra el lenguaje popular.

Ferrer: Dejémoslos de jorobar con el idioma... Si los chicos entienden o consumen canciones en inglés, ¿cómo no van a entender un lenguaje que está flotando y que se entiende hasta por una especie de percepción extrasensorial, extratemporal! Si hablamos —por ejemplo— de grandes poetas y amigos vivientes y vigentes como Cadicamo y García Jiménez, que escriben con corrección gramatical absoluta y en un tono comprensible al pueblo y vigente luego de 40 años, ¿qué ocurre con ellos? Usan un lenguaje que se les va quedando, que no es el de nuestro tiempo en Buenos Aires, que abarca muchas facetas e inventivas diarias de la personalidad de la ciudad... Pero, ¿por qué establecer cortinas metálicas en determinado tiempo, como si no se oyera el lenguaje que se habló anteayer o no se presintiera el de pasado mañana? Además, el tango es una totalidad de Buenos Aires; es porque Buenos Aires fue, y será mientras Buenos Aires sea. Y del mismo modo que a nadie se le puede ocurrir que en cinco años dejásemos de hablar el idioma que hablamos —semoviente, con metamorfosis— a nadie se le puede ocurrir que el tango desaparezca de Buenos Aires.

13º

Festival Nacional del Folklore

Exclusivamente para aficionados

25 de enero al 3 de febrero de

CANTO
DANZAS

INSTRUMENTACION

RECITADOS

Solicite informes a:
CLUB DE LEONES DE GENERAL PINTO

Casilla de Correo N° 49
6050 - Gral. Pinto (B.A.)

BOLICHE DE TANGO



Señores...
EL
POLACO

—¿De dónde salió el estilo, Polaco?

—Prácticamente nació conmigo. Lo que pasa es que las orquestaciones no me dejaban hacer lo mío. Por ejemplo, el director marcaba en un lugar un pianísimo o un fuerte y yo lo sentía al revés, hasta que cuando fui solista las orquestaciones las hice como yo sentía que debían ir. Fíjese que los que me quieren imitar dicen: "Qué noche llena deee has-tío yyyy de fffrío" y yo no lo hago así. Las inflexiones hay que hacerlas en determinados lugares, no en cualquier parte.

Señoresss...

EL POLACO

—¿Cómo se lo puede definir técnicamente? ¿Es fraseo cortado?

—No es fraseo cortado. Es fraseo una fracción adelante.

—¿Cómo es eso?

—Es cuando usted va delante de la orquesta y tiene más aire y tiempo para esperarla. Si usted frasea atrás, tiene que correr a la orquesta. Y es mucho más difícil frasear adelante. El que inventó la modalidad y el mejor fraseador adelante que he escuchado fue el Gallego Floreal Ruiz.

—La manera de Floreal y la suya...

—Nada que ver. El era un decidor tremendo pero lo mío es otra cosa, sin ser mejor, por supuesto. Lo mío es cantar las comas, los puntos, los silencios, que también se cantan. Y no tiene nada que ver la dicción con la forma de decir: conozco gente que tiene muy buena dicción pero no dice nada.

—Eso se vincula con la idea de imitación y de enfatizar donde no corresponde...

—Claro. Creen que lo que yo hago lo meto en todos lados y no es así. Eso vale sólo en ciertos lugares y sólo en éstos. Por ejemplo, escuche ahí...

—el Otro Polaco "chamuya" con Troilo desde el disco que nos acompaña: "Vamos, vení de nuevo a las doce"—. ¿Va? Ahí uno le está hablando a una persona, pone énfasis en el pedido, en una palabra pero no siempre le va a estar hablando así.

—Usted no ha trabajado mucho con tangos cuadrados, ¿no? Me refiero a temas como los de Celedonia, de largos versos regulares en estrofas de cuatro.

—No hay tangos cuadrados. Inclusive éstos, como "Margot" o "Mano a Mano", con una métrica que llevaría a cantarlos regularmente, cuando los grabé no los hice cuadrados.

—Tuvo problemas o reproches de algún autor o músico porque desvirtuaba la obra con su versión?

—Nunca, al contrario. ¿Por qué?, si yo canto todas las notas. Todas.

—¿Sintió que durante los años '60 hubo quien se acercó al tango y descubrió ciertos temas a partir de sus versiones?

—Sin pedantería, hubo gente que me dijo que al escuchar mi versión de algún tango recién se dio cuenta de lo que quería decir. Me llenó de satisfacción pero eso es un pipopo y como pipopo lo tomo... Porque yo los he entendido por otros cantores.

—Lo que pasa es que hay tangos con determinada densidad poética en la letra que, con un fraseo rítmico, se pierde.

—No. Es que entre los cantores hay cantantes, "chansoniers" y "diseurs". El "chansonier" es el estribillista a la manera del treinta; cantores "diseurs" son Floreal, Rivero, Rufino, Podestá, yo...; después está el cantante; el tano Marino es un cantante de setecientos mil kilates; Casal, otro cantante fabuloso; hoy, los hermanos Marcel. Ellos van arriba como aviones. En cambio nosotros estamos más en el chamuyo...

—¿Gardel?

—Las hacía todas. No tenía registro de voz. Iba tanto abajo como un sol como arriba fuera del pentagrama. Dios le dijo: "Vaya y muéstrele a la gente cómo se canta". Cuando se habla de cantores, Gardel está al margen.

—¿Para cantar tangos hay que tener determinada edad?

—Mentira, mi viejo. Es como el fútbol: si no servís de chico, no aprendés más. Cuando se dice de un cantor "hay que esperarle" ya no va. El que es bueno canta bien de entrada. Ahí tenés el caso de Rubén Juárez, que cantó bien de salida nomás. O Guillermo Fernández, o Filippi o el Chiqui Pereyra. Después se van puliendo, ganando seguridad. Pero la cosa está en el comienzo, como en el fútbol. El que nació patadura...

Además, hay otra cosa. Aunque hay modalidades comunes entre los cantores, cada uno debe tener la suya y eso se ve enseguida. Si usted prende la radio y escucha un tango dirá: éste es Rufino, éste es Rivero, o Mari-



no o Vargas o Goyeneche. El problema es cuando usted se pregunta: "¿Y ésta quién es?". Porque se parece a uno, tiene algo de otro... Si usted no se identificó, no sirve.

—En su caso la identidad la da el estilo, porque en cuanto al repertorio es muy amplio en su gusto tanguero...

—En ese LP son todos temas hechos: "Preparate pa'l domingo", "Araca, la cana", "Carillón de la Merced", "El encopas"... Es que la gente compra títulos; si ven por un lado "Mano a mano" y por otro "Nuestro Buenos Aires", el disco que hice con el Gordo Troilo cuando nos volvimos a juntar para grabar y que son todos temas nuevos de Pontier y Silva, no hay duda de que van a elegir lo conocido. Ahora, si yo me pongo a hacer comparaciones entre los temas nuevos y los viejos, que Dios me perdone pero tienen mucha más calidad los tangos de antes que los de ahora.

—¿Y cuando hablamos de temas de Expósito del '50 que usted desempolvó y dio prácticamente a conocer? ¿Qué son? ¿Nuevos o viejos?

—Son temas de una calidad de la gran siete: "Afiches", "Maquillaje"... Esos dos nada más, porque el resto era conocido, como "Naranja en flor".

—¿Y "Chau, no va más"?

—También, en cuanto a repercusión, fue tremendo y la gente me lo pide; como "Afiches", otro tango fabuloso.

—Coincidimos. Sin embargo, no se escucha.

—Es que no lo pasan. Además, está el problema de que ciertos tangos no se pueden hacer en las actuaciones personales. Los temas que grabé con Attilio Stamponi, por ejemplo, es casi imposible que los pueda hacer con el trío con el que canto habitualmente. El caso de los que nombramos de Expósito o "Garras" o "Soy un arlequín" o "Pampero". Acabo de grabar "Casarón de tejas" con Pontier con un arreglo en que me costó encontrarle la vuelta para poder entrar...

—¿Y cómo se siente el Polaco cuando tiene ese tipo de acompañamientos y arreglos como los de Attilio, por ejemplo?

—Fabuloso, viejo. Me gusta mucho eso. Yo grabé con Piazzolla y hay que grabar con esa gente; son monstruos. Ellos le hacen un acorde japonés y hay que entrar ahí. ¿Y sabe por qué es la minoría de venta? Porque la gente no quiere pensar, está en la fácil...

—¿Qué significó "Balada para un loco"?

—Fue un golazo, una aplanadora, iba con "Chiquilín de Bachín", pero se vendió por la Balada. En Mar del Plata se vendían unos muñequitos que representaban a un tipo con medio melón en la cabeza, las rayas pintadas en la piel, había un semáforo con tres luces celestes y un cartelito que decía: Goyeneche. Eso vendían. Fue un sacudón que movió todo, la Balada.



—Y era una cosa nueva...

—A Ferrer no lo entiende nadie —bah, pocos lo entienden— y a mí me gusta Ferrer. A Piazzolla dicen que no lo entienden... ¿Y cómo yo lo entiendo? Y me gusta, me encanta Piazzolla. ¿Por qué voy a decir otra cosa si es así? Repito que me gusta un metafórico tremendo como es Ferrer, me gusta una señora sin metáforas como es Eladia Blázquez, me gusta la calidad y la línea melódica de Chico Novarro, pero ahí paro de contar... Ah, sí: Cacho Castaña. Ese también es buenísimo, un autorazo. Lo que a veces pasa es que con las cosas nuevas hay problemas de ritmo, ya que no siempre es propiamente tango. Ahora le voy a grabar algo al pibe Trelles, pero lo tengo que adaptar... En cambio, si de lo que vamos a hablar es de tango estrictamente, pienso que seguirán perdurando por los siglos de los siglos Enrique Cadícamo, Alfredo Lepera, José María Contursi, Cátulo o el viejo Enrique Dizeo que ojalá no se nos muera nunca...

—¿Y el Polaco él cómo anda?

—Muy bien. Estuve unos meses parado porque me operaron de las cuerdas vocales. La primera vez que me las tocan, y tenga en cuenta que soy profesional desde los catorce años y ahora tengo cincuenta y tres... No puede ser que un motor no lo rectifiquen nunca. Fue un cambio de aros...

—¿Qué va a cantar esta noche?

—A mí la gente siempre me pide "Malena", "María", "Garúa", "El motivo", "Desencuentro", "La última curda"... Se olvidan que yo tengo muchísimo grabado.

—¿Cuánto ha grabado, realmente?

—Desde el comienzo de mi carrera —el primero fue "La mesa de un café", con Raúl Kaplún, que no salió— con Salgán, con el Gordo y como solista, llevo 82 larga duración.

—¡Ochenta y dos!

—Y no cuento el que acabo de grabar porque todavía no salió a la venta.

—Debe ser récord o poco menos...

—Plenísimo que sí. Ahora buscaré la Tosca o Il Pagliacci, porque ya no queda casi nada por hacer...

LA VERDAD DEL CHAMUYO

Ya es un lugar común decir por ahí que el Polaco Goyeneche "no da más" ¿no es ésa, acaso, la expresión? No coincidimos pero concedemos: ya no es el mismo, es cierto, pero sigue dando. ¿Qué es lo que da el Polaco? (Dar: entregar, ofrecer). Algunas cosas no muy frecuentes en plaza: un buen gusto infalible y una sensibilidad e inteligencia interpretativa indelebles que no tienen necesariamente que ver con el oficio sino con cosas más profundas.

Claro que el respaldo vocal es menor... Bueno pero, con su hermosa voz, su manera jamás se sostuvo en el volumen o en la prolongación de una nota. Quiere decir que el "chamuyo" del Polaco —ese estilo que él precisa conceptualmente con claridad en el reportaje— no es un rebusque del que no puede sino la decantación de una modalidad que jerarquiza la comunicación, la expresión y la fidelidad al espíritu de la letra. Que no es el único camino del cantor tanguero, pero que él demostró era el mejor para determinados —pero muchos— tangos. Quiere decir que soy de los que creen que el Polaco fue siempre buen intérprete —un gran cantor— pero me quedo con el solista y no con la atizada y pareja voz-instrumento de la época de Salgán.

El lo dice: "No es lo mismo venir de un cuarteto y entrar en la orquesta de un monstruo como Troilo que haber cantado antes con un maestro y una orquesta como la de Salgán. Pero como el gordo era más tango que Salgán, se adaptaba más a mi manera de frasear: la orquesta acompañaba al cantor..." Ya fue otra cosa —esa versión de "Un bolche"...— y, luego de quince años de cantor de orquesta sumando los seis con Salgán desde el '49 y los nueve con Pichuco hasta el '64, la aventura del solista que llenó la década de versiones memorables con todos los acompañamientos posibles: Baffa-Berlingieri, Pontier, Los Modernos, Attilio Stamponi, Piazzolla, el mismo Troilo en un antológico "¿Te acordás, Polaco?". Garello, el trío de Baffa-Berlingieri, todos.

Además, hay una cosa: si usted hable diez minutos con Goyeneche percibe inmediatamente la identidad entre el hombre y el estilo. El Polaco habla como canta. Inclusive los tics, esa vacilación que parece buscar la palabra precisa y la intenta decir con los dedos aflora constantemente en el diálogo. Lo mismo en el énfasis en las frases, la marcación, el irse hacia adelante sobre las palabras, avanzar con ellas y ocasionalmente tropezar en el cruce de otra idea y ahí el freno y el arranque impetuoso. Una modalidad cambiante y no confusa, siempre apasionada.

Charlar con él en un bar de madrugada, antes que subiera a cantar sus cuatro o cinco tangos para turistas y tangueros fieles mientras la música del bolche era su propia voz en el disco fue —como suele decirse— una experiencia singular. En principio, no es buena hora para preguntas técnicas o referencias históricas sino para compartir copas y afectos o simplemente quedarse callado y escuchar lo que dice la noche. Sin embargo, se puede.

El Polaco mano a mano y en el inflighting —como se dice en boxeo— está cachuzo pero entero. Muy vivo, en el mejor de los sentidos. Con 53 pirulos y un reciente "cambio de aros" vocales —como lo definió— sigue siendo, y lo será de aquí en más, gran figura. Con él se podría hacer una nota de recuerdos, pintoresca, de cuando fue colectivero, tachero, mecánico y no pensar volver a cantar, del anecdotario infinito con Pichuco... Pero no. Ese dejémoslo para más adelante, para alguna vez, cuando el cantor sea un recuerdo y no esta realidad, cuando la púa gire infinitamente y siga haciendo vivir en su voz a "Malena", a "El cantor de Buenos Aires", el hombre de "Garúa", al que le llama "A Homero", al que se empina "La última curda" por los siglos de los siglos. Amén.

Juan Pasturain

EL TANGO es siempre una historia

por
Esteban
Decorat
Toselli



DICIEMBRE '79

En el encuentro final —aquí en *Folklore*— para la presente década, quiero cumplir con lo prometido en la nota anterior y dar mi punto de vista sobre la situación actual del tango. Veamos, para comenzar, con qué planteles cuenta el folklore urbano de nuestro país para manifestarse y proyectarse.

Orquestas: Pocas, apenas un puñado que lucha por mantener vigente una de las formas clásicas de interpretar el tango. Pero es una lucha sin posibilidad actual de éxito, pues, entre muchos otros problemas difíciles, ese ante tan grato al tanguero que es la orquesta debe afrontar *fundamentalmente* la escasez cada vez más notoria de músicos profesionales. Bueno es decir a esta altura que la aguda crisis que viene afectando al tango desde hace casi cuarto de siglo ha golpeado también —no podía ser de otro modo— al total movimiento musical del país. Las facilidades aparentes que ofrecían otros géneros musicales a nuestros jóvenes los alejaron de la disciplina del estudio; no más pianistas ni violinistas ni bandoneonistas ni nada que exigiera una vida de estudio. Todo el mundo mágico del arte musical pasó a ser antiguo.

Esta situación no afecta únicamente a la orquesta de tangos; también la estable del Teatro Colón y la Sinfónica Nacional conocen las dificultades que representa la lógica renovación generacional de sus elementos. Es decir, que con aquel asunto del "modernismo" algunos hicieron negocio pero al alto precio de trabar en muchos órdenes el desarrollo de la cultura nacional en el ámbito musical.

Queda claro entonces que la orquesta como elemento ideal probado a lo largo de tantas décadas para la ejecución del tango, llega al '80 herida en sus basamentos; aun cuando no existieran otros problemas, tales como el elevado costo que demanda la contratación y el traslado de 12 o más músicos. Por fortuna hoy —aun cuando no están en la vidriera del ruido— son muchos los jóvenes y adolescentes que estudian música y la ejecución de instrumentos clásicos como el violín, el piano y el bandoneón que, poco a poco, van dejando de ser "antiguos".

De esa nueva predisposición, de esa reinaugurada actitud de quienes inexorablemente nos reemplazarán, depende que en el futuro reverdezca el esplendor de la orquesta típica. Mientras tanto, podemos vaticinar sin temor a equivocarnos que la primera mitad de la década del '80 no asistirá a tal resurgimiento.

Pugliese, Varela, Piro, De Angelis, Garelo, Racclatti, Sassone, Los Grandes del Compás, Los Reyes del Compás, D'Amario y Leopoldo Federico son algunos de los pocos que actúan regularmente con orquestas, pues, por ejemplo, Salgán y Pontier entre otros, lo hacen con grupos más reducidos, en tanto que directores y arregladores como Di Paulo o Garralda presentan sus orquestas sólo en grabaciones. Para este medio —el disco— ha vuelto, y lo celebramos, el gran Osvaldo Fresedo.

Queda la esperanza de que directores como Baffa, Colángelo, Marconi o Berlingieri —dedicados hoy a pequeños grupos— puedan formar alineaciones mayores. También puede ser que músicos como Del Piano, Figari, Mancione o Lacava, que cuentan con experiencia directriz, tengan la fortuna de reintegrar sus orquestas. Y, por último, el deseo ferviente que de pronto aparezca algún nuevo director con su nuevo mensaje, o que del rico, tanguero y muchas veces olvidado interior, lleguen algunas orquestas para sumarse a los festejos de los 400 años de la Capital del Tango.

A propósito: la orquesta estable de la Municipalidad de Buenos Aires con su primer director Carlos García y su segundo director Raúl Garelo, más su integración con 26 profesionales de primera línea, es el *hecho positivo* con que se cierra el capítulo de los años '70 en la historia del tango en general y de la orquesta en particular.

Como digo en radio muchas veces: "Nuestro tiempo de hoy se nos está agotando". Despidamos juntos la década del '70, ya que en el '80 nos vamos a encontrar otra vez aquí siguiendo con el tema de la situación actual del tango.

Hoy apuramos el acibar que significa la endebles de posibilidades en su proyección de la orquesta típica. En enero del '80 analizaremos algunos aspectos que por su renovación y riqueza dejan un saldo altamente optimista.

Con optimismo pues, pero también con equilibrio, alcemos la copa por nuestras cosas más queridas, entre las que —lógicamente— está el tango.

Pedacito de TANGO

BUENOS AIRES... PARIS



O, mejor, París-Buenos Aires, ya que la placa que significa el debut de la tana Susana Rinaldi en Phonogram es la edición argentina de un disco grabado en París para el sello Barclay el año pasado. Por eso, junto a los arreglos de Julián Plaza y Atilio Stampone aparecen los nombres de Ivan Julien y Aldo Frank; junto a "La última curda", "La cumparsita" y "Oro y plata" hay temas de Aznavour ("Quien") y de Mitzle Bravine ("Qué sabes tú de nosotras las mujeres"), cantados en francés, más una versión de "Que nadie sepa mi sufrir", de Dizeo y Cabral, con nueva letra francesa: "La multitud". Susana reedita "A pesar de todo" y estrena "El miedo de vivir" y "Sin piel", de Eladia Blázquez, de la que siempre estamos —saludablemente— obligados a hablar.

STEREO PARA LOS GRANDES Y OTROS GRANDES

Las reediciones que anuncia Music Hall en el mes destacan a "Los Grandes del Tango en Stereo", más dos LP con obras de Troilo y Di Sarli en registro estereofónico también. Los éxitos permanentes de Héctor Mauré en "Recordando a Héctor Mauré" y la última producción de un conjunto de ritmo tradicional e inconfundible: "Al compás de los Solistas".

SUMA Y SIGUE

Un cantor tan especial como Carlos Moreno, hombre cuya repercusión fundamental la logra en la zona norte del país donde es tan popular y reconocido, acaba de incorporar un nuevo disco a su larga lista de larga duración. Un contenido cambiante en el que se destacan los estrenos de "A través del tango", con letra de Oscar del Priore, la versión tanguera de "Callejero", de Cortés, el "Candombe para el Negro Raúl"; "Campo afuera"; una milonga clásica, y los tradicionales "Cicatrices", "Sin gritar", "Por qué la quise tanto" y otros.

CICLO VIGENTE

A diferencia de jugadores y técnicos de fútbol que luego de unos años consideran "su ciclo cumplido" y se van del club que los albergó mucho tiempo, Osvaldo Pugliese —uno que está en el gol, marca, tiene experiencia y las sabe todas— acaba de renovar contrato con EMI Odeón. Y ya se vienen los discos nuevos: "Osvaldo Pugliese, a los amigos", doce temas clásicos recreados con vistas a esta grabación, está a punto de aparecer; y dos más se preparan, el primero, instrumental, alternará temas clásicos y nuevos, el segundo permitirá dar marco con la orquesta del maestro a las nuevas voces del tango.

LOS TRECE DE CATORCE



El 17 de Noviembre de 1966 se lanzaba a la consideración de los argentinos una obra ambiciosa: **Los Trece con el tango**. La iniciativa de Ben Molar se plasmaba en un álbum que reunía la obra fruto de la conjunción de hombres de letras y compositores tangueros, más la ilustración de los principales plásticos del país. Hace trece años que se reunieron Borges, Benarós, Marechal, Sabato, Petit de Murat, Escardó, Nalé Roxlo y otros con Troilo, Demare, Piana, Basso, D'Arienzo, Delfino, Piazzolla, Pontier, Mores, De Caro, Stampone... —en fin, todos los mejores— para intentar una obra total. Algunos temas quedaron "En que esquina te encuentro, Buenos Aires", de Escardó y Stampone; la "Milonga de Albornoz", de Borgés y Basso, otros no trascendieron. El intento y su resonancia prolongada siguen valiendo.

COSAS DE PIBES

•Luis Filippelli —una voz particularmente sensible a los matices y ajena a desbordes— está de nuevo de una de las citas obligadas de la noche y con Baffa-Berlingieri, por si acaso.



•José Angel Trelles confirmó que será Astor Piazzolla el arreglador de las versiones de "El gordo triste" y de "Invierno Porteño" en su próximo LP en etapa de producción.

•El debut de Guillermo Fernández en el cine con "La canción de Buenos Aires" ha creado notorias expectativas. El estreno será para comienzos de marzo.



•Hernán Salinas tendrá un marco de lujo. El joven chaqueño que defendió con uñas y voz el tema ciudadano en el Festival OTI de la Canción realizará una serie de presentaciones con Armando Pontier.

EL REGRESO DE UN MAESTRO

"El pibe de La Paternal", de Roberto Pansera, es el título-homenaje de uno de los temas que interpreta Osvaldo Fresedo en el LP que acaba de grabar para CBS. Hacia 16 años que no se acercaba al disco el maestro y ahora lo hizo con este **Fresedo 1980** que incluye, entre otros, "La cumparsita", "Ojos negros", "El Once", "La cachila", "La viruta", "El entrerriano", "El espiante" y "Mi refugio". Con arreglos de Pansera, Baffa de primer bandoneón y una orquesta de 28 músicos, este Fresedo 1980 es de por sí un acontecimiento para el tango.



SUBE EL NEGRO

Sigue subiendo el Negro Lavié. En la consideración popular, en el reconocimiento de sus pares, en la calidad de sus versiones, en la madurez de su estilo. Ahora acaba de salir a la venta su nuevo LP con arreglos y conducción orquestal de J. C. Cirigliano. Y, muy bien por el Negro!, es casi todo nuevo, como ya nos tiene acostumbrados: "Un pueblo para los dos", de Chico Novarro; "Ese muchacho, Tony", de E. Blázquez y A. Stampone; "Invierno porteño", de E. Jadia sobre la música de Piazzolla; "Buenos Aires, nada más", de Cirigliano y Tascá; "Consejos inolvidables", de Leyes, sobre texto de Pedro B. Palacios; "Almafuerte", "Francis y Margot", de Ferrer y Tarantino. Los otros cuatro, clásicos: "Pedacito de cielo", "Rubí", "Pequeña" y "El día que me quieras". Pavadas...



¿ADONDE VAN LOS OSCUROS BANDONEONES?

DANIEL BINELLI



RODOLFO MEDEROS

Tres fuelles jóvenes y dos cuestiones:

1 ¿Los instrumentistas del bandoneón tienden a convertirse en una especie extinguida a corto plazo? 2 ¿Cuáles son los caminos que se abren para el fuelle de aquí en más?

33, de Quilmes. Con Pugliese desde 1968. Integró el Quinteto Guardia Nueva entre 1972 y 1976. Con Generación Cero grabó el primer disco de Mederos e hizo Tango '73 con Hugo Baralis. Ha tocado con Piazzolla, con Saloma —como invitado— y con grupos de jazz y rock —Alas—. Ha compuesto "Fuellazo", "Siempre milonga", "Nuevo San Telmo" y "Danza porteña". Trabaja con su propio grupo y no le gusta hablar de lo que va a hacer sino hacerlo.

(1) Pienso que hay instrumentistas nuevos del bandoneón; lo que falta son fuentes de trabajo para que el músico pueda desarrollarse en nuestro país. Por otro lado, falta literatura para el instrumento. Si bien hay obras que se interpretan con el bandoneón como solista con músicos y compositores importantes como Federico, Piazzolla, Saluzzi, Mederos o Marconi, no basta. Se necesitan composiciones desde el punto de vista clásico. Hay cosas escritas, pero faltan más. Precisamente, el proyecto de hacer una Casa del Bandoneón apunta a centralizar, entre otras cosas, toda la literatura: lo viejo y lo nuevo, el tango y todas las experiencias últimas, para tenerlo a disposición de la gente nueva que se va formando. Además, la posibilidad de formar grupos musicales de distinto tipo y fomentar la investigación y la experimentación. Precisamente mis

alumnos —jóvenes de 18 a 20 años— se han acercado al instrumento a partir de vernos a algunos músicos participar de experiencias musicales no habituales con grupos de música de rock o a conjuntos como el de Mederos; ahí ven las posibilidades amplias del bandoneón. En ese sentido hay varias cosas: hay quien viene para eso, hay quien recoge una tradición familiar tanguera, y hay quienes se dan cuenta que se trata del instrumento que nos representa desde el punto de vista nacional, como el saxo a EE.UU. Aprenden para hacer lo de Piazzolla, o Mederos o Stamponi pero a partir de allí comienzan a conocer todo, desde Arolas a Laurencz y Troilo... Conocen la verdad histórica de nuestra música.

(2) Tener un bandoneón entre manos es como tener un piano, un órgano o cualquier instrumento de viento con el que se pueda hacer cualquier música. Depende de la mentalidad del músico que lo pulse. El violín ha servido para el clásico, el jazz, la progresiva; el piano igual. Eso en términos absolutos, en cuanto a posibilidades del instrumento y negarlas sería limitarlo, lo que me parece negativo. Pero por otra parte está el hecho de que su desarrollo —con los mejores instrumentistas del mundo— es argentino, lo hicieron y lo hacen músicos nacionales dentro de una tradi-

ción que se centraliza en el tango. Y eso no tiene que perderse. Entonces, los dos ámbitos de desarrollo son positivos. Si aparecen intérpretes que desarrollan a través del bandoneón otras inquietudes habrá que escucharlos. Lo que vale es la honestidad de la búsqueda.

En lo personal, tengo una formación popular que está enraizada en la música de Buenos Aires y procuro hacer una música que nos identifique. La mezcla con otros géneros o el contacto —que los he realizado en su momento— tiene sus ambigüedades: una cosa es colocar el instrumento en un grupo que está tocando blues o una mezcla de cosas y el bandoneón se suma no para cumplir una función de raíz nacional sino, si el músico es dúctil, para aportar un simple color al grupo. Otra cosa es usar el bandoneón con toda su historia e incorporarle cosas de nuestro país, auténticas y reales —del folklore al candombe— y no rechazar toda la música que recibimos de todo el mundo. El porvenir del instrumento y de nuestra música en general está en estudiar y ocuparse de todo lo que se ha hecho y hace en nuestra música popular. Y recordar que nuestra identidad ante el mundo está en las raíces. No puedo agarrar un grupo inglés, copiarlo, ponerle un toque nacional y sentirme fenómeno.

39, porteño. Se fue a Córdoba de chico. A los 17 tenía un conjunto —Octeto Guardia Nueva— que hacía tango de vanguardia. Piazzolla lo conoce en el '80 y lo invita a venirse. Vacila entre la música y la Biología hasta que en 1985 Astor lo convence. Actúa en Gotán con su primer cuarteto, pucherea, se va a Europa donde hace sus primeros arreglos y entra en la orquesta de Pugliese desde el 1969 hasta 1974. Arma Generación Cero en 1973 hasta hoy —en distintas formaciones— y graba "Fuera de broma", "De todas maneras", "Todo hoy" en estos años. Compone constantemente para grabar o música de espectáculos y películas —"Crecer de golpe", de Renán— y arregla y transcribe música: "Nunca hice nada que no sea digno". Ahora se va a Europa a grabar en condiciones que acá no tiene. Es un símbolo generacional.

(1) Esté en vías de extinción desde hace mucho; yo no conozco bandoneonistas profesionales nuevos. No tengo alumnos, así que no sé, pero a través de otros sé que hay chicos que quieren aprender y eso me halaga porque, sin pedantería, se han acercado al instrumento al escuchar conjuntos como el nuestro, en que ven una posibilidad reverdecadora distinta de la orquesta típica. El único caso anterior es Piazzolla. Hoy los chicos que se acercan al bandoneón

no lo hacen desde el tango ni son habitualmente los hijos de tangueros sino que se alejan del tango desde el bandoneón. No sé qué dimensión tendrá el fenómeno pero no siendo un músico masivo no creo que se origine un hecho de ese tipo ni que empecen a venderse más bandoneones. Al contrario, no son fáciles de conseguir y acaso su destino final sea convertirse en una pieza como el oboe de amor y la flauta dulce.

(2) El tango tomó un instrumento virgen y lo desarrolló ampliamente. Yo creo que hoy —para mí en particular como proyecto, y también en términos objetivos, se ha llegado a un techo o límite del género. Es como una hermosa planta en maceta; hay que sacarla de allí para que se desarrolle. Si seguimos ahí será lindo pero con el tiempo se convierte en una maqueta y creo que es un mecanicismo de anti-crecimiento. En el tango no sucede como en el jazz, que se suman estilos sin sustituir y se crean escuelas que conviven y ayudan a desarrollar la música, los músicos y los instrumentos. Eso no pasa y es lo grave. Yo no pretendo que Pugliese ponga trompetas y saxo; él representa eso que es formidable como pieza única, como Armstrong. Pero ¿y después qué? Es importante que Pugliese sea Pugliese pero que los nuevos puedan ser otra cosa.

Por otra parte, los nuevos copian modelos y no los más musicales. En cuanto al instrumento, su desarrollo técnico tiene que ver con la evolución musical: Beethoven no pudo imaginar las posibilidades actuales de la trompeta; los instrumentos cambian según los requerimientos de los músicos y las formas. Así nacieron las familias de los saxos. ¿Por qué no habría de haber un bandoneón tenor, otro barítono? Yo los necesitaría, pero soy uno. Si no fuera un caso aislado sino un movimiento eso acaso sería posible. Porque el instrumento se presta, no los músicos...

El camino para nuestra música yo lo veo —y es mi intento— en lograr la universalización a través de la incorporación de aportes múltiples, como el jazz, que, más allá de la innegable colonización cultural, es capaz de filtrarse en todos los espíritus, sin nacionalidad. ¿Por qué el tango no? Comprendo que hay otro tipo de universalización —el Uña Ramos tocando en París— pero se trata del reconocimiento a una pieza única, regional, como la música medieval de la corte del rey Fulano y el tango, como tal, puede aspirar a eso. Yo aspiro a otra cosa: universalizar lo nuestro —un blue no me emociona como Palomita blanca, vivo en Barracas— tomando influencias sin prejuicios.

NESTOR MARCONI



37, rosarino. A los 21 se enganchó con José Basso y se vino. Un cuarteto con Lito Scarso y la vinculación posterior con J. C. Copes. Con él llega a Caño 14 en 1969 y allí prosigue hasta hoy con su trío o su cuarteto. Del '70 al '73, integra el Sexteto de Francini pero a partir del '72 forma el Vanguatrío con Sole y Valente hasta el '76. Mientras, trabajó y arregló en el Cuarteto Colángelo. Desde el '77 es Marconi solo. Ha grabado con El Vanguatrío con Colángelo y un disco plenamente suyo en 1976. Es un arreglador múltiple y se enorgullece de haber

sido solista del fuelle con la dirección de Nelson Riddle, B. May y Don Costa el año pasado en el Alvear. Improvisando, te mata.

(1) El instrumentista se extingue en la medida en que se le ofrece como posibilidad expresiva una sola música. En lo que yo sé, por otra parte, no hay profesores ni, evidentemente —se nota en las orquestas— hay instrumentistas jóvenes. Los que se acercan, siguen un proceso distinto: si en otra época la gente quiso aprender bandoneón para ha-

cer tango o aprendió guitarra para tocar folklore y después agarró la eléctrica e hizo rock o progresiva; hoy los nuevos bandoneones tendrán otra idea e intención, otro colorido. El ideal es que sea un instrumento para cualquier tipo de teclado y sensibilidad. Y lo puede ser. Lo que antorpece su expansión es el encadenamiento a un género que los jóvenes no sienten auyo. Por eso, hay que entender que lo vigente es la música, no los géneros y si el instrumento es tan dúctil como el piano o el violín, que nos conozcan por el bandoneón, que lo toquemos tan bien, y no por el tango. Por ahí va la cosa.

(2) Tiene que ver con lo anterior; es lo mismo. Las posibilidades son ilimitadas. Hay que entender que el bandoneón da para todo. Puede tocar con los norteamericanos el año pasado y toqué

de otra manera. Pero hay que aclarar algo: es esa manera lo importante, la libertad con que te manejes, y no que saigas de un género y te metas en otro. No es cuestión de ponerse a tocar rock sino de hacer lo nuestro sin limitaciones. Desgraciadamente sigue existiendo la palabra tango en la Argentina, porque es limitativa. ¿Por qué identificarnos con el tango y no con la música argentina? Para decirlo más claro yo soy un argentino que hace música, no alguien que hace música argentina. Lo argentino está en mí, en cómo camino, cómo como, en el idioma y el acento. La ecuación es que el idioma tuyo le da carácter a tu país, no que tu país te imprime un carácter.

Para mí el tango es mi medio de vida y —en la medida que puedo— de expresión. Soy básicamente un improvisador, un repentizador para quien el tema es un

pretexto, la melodía es un medio, ya que pienso que lo mejor de la música es lo que no está escrito. De ahí que trabaje más sobre desarrollos y arreglos libres que en composición original. Si compusiera, lo haría escribiendo todo el desarrollo y la orquestación, no el mero tema, que es un pretexto. La experiencia con grupos como Alas me indicó que el bandoneón era una mera presencia allí que cumplía una función de clima o color, como alguien parado con un poncho. Más allá de las buenas intenciones, no va por ahí. En estado de plena libertad creativa haría cosas que tendrían mucho de tango y mucho delirio a partir de lo que oigo y admiro: Bill Evans, Chick Corea, Chopin, Beethoven... Sin limitaciones de ritmo y género; con el bandoneón, y sería argentino en la medida en que yo lo soy.

BOLICHE DE TANGO

**Vení,
ELADIA,
charlemos,
la humanidad
se viene
encima**

Debajo de un amplio retrato que no la retrata, Eladia Blázquez habla ligerito de muchas cosas. Ordenadamente, puntualizando, pero rápido, como de a ráfagas. "No tengo una gota de sangre que no sea española" dice en el principio, cuando indagamos en el pasado, la vocación musical canalizada en la canción española —"cantaba un fandanguillo con la misma espontaneidad con que ahora pueda cantar un tango"— los años en que se repartían los escenarios con Lolita Torres allá por el '46. Y de esa españolada raigal viene, sin duda, el modo de hablar. La granadina y el salmantino que le dieron la sangre pusieron el ejemplo de vida y el acento.

—¿Cuál es el barrio de "El corazón al sur"?

—Avellaneda. Un barrio bien tanguero. Tenía dos clubes: uno en cada esquina y los sábados había que elegir. Mi viejo fue un obrero responsable, hábil con las manos, casi un artesano. Carpintero, pintor, empapelador, trabajaba bien y a conciencia. Cautó: hablaba sólo cuando tenía algo que decir, como buen castellano. Tanto él como mi mamá —que me acompañó a todas partes cuando era chica y salía de gira— me apoyaron cuando no era fácil comprender una vocación tan definida como la que yo tuve desde el principio.

—En Eladia Blázquez, ¿los distintos perfiles de su vocación y su obra, son distintos aspectos o representan etapas definidas?

—Son etapas. Clarísimas etapas cada una de ellas muy sentida en su momento. Hice el español y el bolero, pero —como cantante— salvo canciones que tengan una forma melódica especial, no tengo metal para el folklore. Mi modulación es melódica y sé que desvirtúo. En el tango es distinto: me siento como si lo hubiera hecho toda la vida.





Y ese "toda la vida" no será tal pero por lo menos tiene diez años más que los que uno espera. El diálogo fue así:

- ¿El primero fue "Sueño de barrilete"?
- Sí.
- ¿De qué año es?
- Del '58.
- ¿Cómo?
- Sí. Surgió como una necesidad entonces y nadie le llevó el apunte. Durmió el sueño de los justos durante mucho tiempo. Yo lo ofrecía y me decían: Tangos, no... Yo lo leía y me gustaba, pero... Era el momento de éxito de Julio Sosa, pero Sosa no cantaba nada nuevo. "Julio no tiene por qué innovar su repertorio", me dijeron. Así que me vine a mi casa con mi "Sueño de barrilete" y tuve que esperar diez años hasta que aparece una etapa de renovación en el tango.
- ¿Pero cómo fue que los intérpretes vinieron a pedirle tangos a una autora que no hacía tangos?
- Ellos sabían que yo podía hacerlo. Si hay algo que siempre me reconocieron fue ductilidad. Tanto es así

que me encargaban canciones —a veces extrañísimas— y yo las hacía. Por eso, cuando necesitaron un tango pensaron que yo podía hacerlo. Se llevaron "Sueño de barrilete"; como el éxito fue muy grande me pidieron otros. Y a mí, el incentivo de tener que componer por encargo me motiva como loca. No soy como esos autores que se sienten humillados por el encargo... Así, empecé a fabricar tangos y tengo una producción de cincuenta más o menos en estos diez años. Que es un buen promedio si se tiene en cuenta que el tango es un género difícil, duro.

Le gusta la idea de que la vean como una compositora y autora de canciones por sobre todas las cosas. Poseedora de un oficio que no se improvisa. Sabe —con tres décadas de canciones encima— que "todo el proceso constituye una especie de aprendizaje, porque la canción no se inventa y necesita un tiempo muy largo para saberse. Es un oficio intrincado que tiene sus cánones y problemas".

Coincidimos con su opinión de que —sobran los ejemplos— un buen poeta puede no ser buen letrista y un gran músico no hacer una buena canción. Hay un poco de inspiración básica y condiciones naturales, pero después hay un ejercicio de elaboración: oficio.

—El paso por los otros géneros me permitió abordar el tango con la seguridad de saber adónde voy: cuando tengo el tema, sé cómo decirlo.

—Ei adía, ¿fue pasando de lo romántico en el bolero, a lo descriptivo en el folklore para encontrar la hondura en el tango?

—Sí, algo así sucedió. No innové la temática en el bolero porque no se me ocurrió salir de la tradición. En el folklore, la letra siempre me asustó por mi falta de paisaje; de todos modos, como en ese momento se incorpora masivamente el tema amoroso, yo lo maneja. Ahora sí: cuando paso al tango encuentro otra expresión, me permite sacar de adentro cosas que tenía y que no manifestaba por falta de un canal adecuado. Así surge una temática que a muchos sorprende y que a mí me sorprende que los sorprenda... Son cosas naturales en mí, formas espontáneas de expresión sin cálculos ni búsquedas extrañas.

—Es como si se hubiera dado la intersección de un estado personal subjetivo y un género que calzaba justo con ese momento personal...

—Exacto. El tango es el vehículo para determinados sentimientos que otros géneros musicales no pueden expresar. Es una vivencia del hombre. Casi te diría que no es muy social pero es muy humana, en el sentido de universal. Por ejemplo, el hombre de la provincia, cuando se mete hondo va hacia el problema social. El hombre de Buenos Aires y el tango va más a lo intemporal y universal, aquellas angustias que acosan aquí, en Europa, en cualquier parte del mundo.

Se la ha llamado —en un descaminado intento de definición— Discípulo con faldas. No se encrespa ante la definición pero sin duda la idea de que su originalidad está resentida por seguir un camino ya transitado hace que tome distancias. Y tiene razón.

—Creo que se está borrando esa primera imagen. La causa estaba en que resultaba raro que una mujer saliera a tratar de una manera cruda, un poco árida, algunos temas. Pero a lo largo de toda mi producción la gente ha visto que las líneas de mi obra son diversas y que hay una cosa que es constante y muy mía —al amor a la ciudad— que no creo que haya sido cantado por Discípulo.

—Es que en Discípulo ese amor está implícito en toda la obra y materializado en "Cafetín de Buenos Aires", por ejemplo.

—Es cierto. Y precisamente creo que es uno de los tangos más felices de Discípulo, en quien el tema de la frustración amorosa y del hombre frente a la sociedad son casi exclusivos. Pero ojo que yo lo admiro como un extraordinario filósofo popular que fue. En "Cafetín de Buenos Aires" hay una pintura llena de frustración pero de ternura y romanticismo. Y el problema está allí: poder, dentro de la dureza de lo que se dice, entregar algo de ternura, una puerta abierta a la esperanza. Porque este mundo que nos ha tocado vivir creo que ha empezado a transitar una etapa apocalíptica. No soy muy optimis-

ta. Quiero serlo pero no puedo. Pero de todas maneras hay que seguir cantando, mostrar una realidad y acomodarla de manera tal que la gente no sufra la frustración del dolor. Y el símbolo de ese estado actual de cosas es la ciudad, los sentimientos que despierta la ciudad.

—Que están perfectamente expresados en "Mi ciudad y mi gente"...

—Creo que ese tango es la versión moderna o actual de cómo se puede llegar a sentir la ciudad. Buenos Aires fue cantada desde el tiempo de Gardel —hay tangos memorables como "Mi Buenos Aires querido" o "La canción de Buenos Aires"— pero que le cantaban exclusivamente con nostalgia. En cambio creo que "Mi ciudad y mi gente" introduce el elemento de aridez para ganarla, para conquistarla y quererla igual. Yo canto con mucho amor por la ciudad porque la quiero, la transpiro, la sufro a pesar de ella, de mí y de todo.

"Aunque me dé la espalda de cemento, / me mire transcurrir, indiferente, / ¿es ésta mi ciudad!... ésta es mi gente, / y es el lugar donde a morir me siento".

A esta altura hablar del carácter del porteño —"Somos como somos", "Patente de piola", "La bronca del porteño", "El coso que tira la manga" y otros— o seguirle dando al parche de la ciudad amada —"Por qué amo a Buenos Aires", "Si Buenos Aires no fuera así", la señalada "Mi ciudad y mi gente" y alguno más— pueden parecer vueltas de fuerza sobre un tornillo gastado. Y ahora que se acerca el cuarto centenario... Ríos de tinta y de metáforas: bache, cemento, flor, fueye y canción, todo el repertorio convencional... ¿Está en esa Eladia Blázquez? ¿Se dedica a alimentar —a su manera— el amable mito porteño?

—Precisamente lo que yo quiero es terminar con el mito. Quiero que el argentino se asuma tal cual es. Con sus defectos, con sus virtudes enormes, con sus debilidades, como un ser humano que tiene además características propias, que no tiene ningún ser humano de otro lugar del mundo. Un tipo humano, rico e inmaduro: lo que yo quiero es que ese hombre crezca... "El andador gastado", basta. Es el temor de echarse a andar de un gran país. Es el miedo.

Es cierto: la canción de Eladia Blázquez, cuando indaga a fondo y no se queda en el pintoresquismo, trasciende el mito, pincha donde duele sin manguetas:

"El miedo de vivir / es el señor y dueño / de muchos miedos más / voraces y pequeños... / Los miedos que inventamos / nos acercan a todos / porque en el miedo estamos / juntos, codo con codo... / Por temor que nos roben / el amor, la paciencia / y ese pan que ganamos / con sudor y a conciencia".

—Ese poema, "El miedo de vivir", es bastante hondo y claro. Una cosa que a mí me preocupa es que el lenguaje sea lo bastante claro para que lo entienda el hombre común. Y en eso puede haber un parangón con Discípulo, que era claro y directo. Yo no me considero poeta, y creo que la poesía en el tango está alrededor de la obra de Manzi, de Cátulo, de Expósito, representantes de un momento y una manera de cantar. Pero si se quiere ser fiel a la ciudad y a la realidad, hoy el imperativo es otro.

—Dos cosas entonces: mostrar la ciudad sin camelo pero que quede un margen de piedad para la gente...

—En el primer verso de "A un semejante" digo: "Vení, charlemos, sentate un poco, / la humanidad se viene encima...". Y se viene encima, ésa es la sensación que tenemos cada día.

—Pero que se venga encima no es que se venga abajo: es como si algunos se fueran encima de otros...

Y ahí se ríe, con malicia, con complicidad, como si sobrentendieramos que hay semejantes —ese otro que se sienta a pensar conmigo— y hay un mundo de otros, ese montón, el "coro" de uno de sus tangos o el informe torbellino de "Vamos en montón"...

—Es que estamos muy confundidos todos, muy amontonados —explica—. Pero hay que asumir los problemas para levantarnos porque el mundo, creo, tiene arreglo en el fondo. Sería demasiado pensar que vamos



hacia el desastre. Lo que sí, creo que va a haber muchos conflictos antes de encontrar una salida humana. Si se asume el mundo debe hacerse "a pesar de todo", como dice la canción y partiendo del hecho de que el otro es uno. Hay un título, que no es un tango, que se llama "Yo sé que soy usted". Y eso es lo que trató de decir. Somos iguales: tenemos la misma soledad, los mismos miedos, la misma sed, los mismos problemas. ¿Por qué no tomamos de la mano?

—Claro, pero ese encuentro debe proponerse a partir de convicciones profundas, no de pavadas como las flores lindas o que viva la alegría sin sentido ni fundamento...

—Y con una convicción clara de vida y de conducta. Porque no se puede escribir algo y no obrar en consecuencia. Debo ser sincera conmigo misma de modo que si me gusta practicar la solidaridad en las letras, también debo ser solidaria en la vida: dar una mano, sentirme integrada a la gente.

Pedacito de TANGO

DISTINCION

La organización japonesa Min-On en las personas de su presidente y secretario, fue distinguida con plaquetas que testimonian los méritos acumulados a lo largo de su actividad por la difusión del tango. El acto se llevó a cabo en un hotel de Retiro donde estuvieron las personas más representativas del tango que organizaron la demostración. Al cierre actuó la orquesta dirigida por Carlos García que viajará a Japón en febrero.

RETORNO

Bartolomé Palermo ha retornado totalmente a la música ciudadana luego de una larga deserción a raíz de haberse dejado tentar por la música correntina. Los tangueros, de parabienes.



POR FALTA DE UNO

Los soles son cuatro: Los Cuatro Soles. Omar Alende, Atilio Piñero, Julio Pelocche y Héctor Montes de Oca. No son tangueros pero eventualmente hacen tango cuando su repertorio les hace lugar. Ahora, en su próximo LP, piensan incluir Vida mía, de los Fresedo, un clásico melódico de la música ciudadana.



CONCURSO

Las bases para participar en el Concurso de tangos y milongas inéditos, con letra, organizado por Radio Rivadavia se podrán retirar a partir del 15 de enero en Arenales 2467, sede de la emisora.

El certamen, que se organizó como adhesión a los 400 años de la fundación de la ciudad de Buenos Aires, será juzgado por un jurado compuesto por Francisco García Jiménez, Héctor Larrea,

Carlos García, Rodolfo Arizaga y Héctor Ernié.

DIA NACIONAL DEL TANGO

Gran brillo adquirieron los actos celebratorios del Día Nacional del Tango que organizado por SADAIC y con el auspicio de la Municipalidad de la Capital Federal nucleó a los más importantes nombres del país y de la vecina república del Uruguay, entre los que se vio a Pintín Castellanos.

Es digno de recalcar que los artistas que ofrecieron un gran espectáculo en el Teatro Presidente Alvear, lo hicieron desinteresadamente. Estuvieron presentes Edmundo Rivero, Enrique Dumas, José Basso, Luis M. Castro, Alba Solís, Guillermo Fernández, María Graña, Alberto Marino, Leopoldo Federico, Carlos Acuña, Baffa-Berlingieri, Roberto Rufino, María Garay, Argentino Ledesma, Rodolfo Lezica, Osvaldo Pugliese y Raúl Montreal. La presentación estuvo a cargo de Antonio Carrizo, Roberto Casinelli, Leonel Godoy, Oscar del Priore, Héctor Larrea y Silvio Soldán.



EL GARDEL DE ORO A DECORAL TOSELLI

Esta distinción anual tan preciada por la gente vinculada a la música ciudadana recayó, entre otros, en Hernán Salinas, considerado el intérprete joven más relevante de la actualidad, y en Esteban Decoral Toselli. El conductor de Sábados Argentinos —y hués-

ped-columnista de este suplemento— recibió el premio como reconocimiento a los 17 años de emisión de su programa por Radio Provincia, "el lugar más lindo de la tarde". La distinción fue compartida por la totalidad del equipo que lo secunda en el ciclo. Felicitaciones.

OIDO AL PASAR

A veces viajar en taxi le depara a uno muchas sorpresas. Días pasados viajamos con un chofer que era sobrino de Ángel Grecco, que en sus mejores años habla integrado también la pléyade de cantores de tango y folklore. Sus recordaciones lo ubican dentro del dúo llamado Piloto-Argüello, los que serían los verdaderos autores del vals "Adoración" que firma Francisco Canaro.

Entre sus anécdotas desfilaron los nombres de Nacarato-Di Nápoli otro dúo, de Ricardo González como autor de Pájaro Campana, y de Zulema Usleri que habría sido folklorista apodada La Calandria Sanjuanina.

Argüello tuvo los mejores elogios entre todos los mencionados, para don Buenaventura Luna "gran caballero, bondadoso, generoso y buen amigo".

GARELLO, INSTRUMENTAL

Luego de su presentación última en el teatro San Martín a mediados de diciembre, con la voz de Hernán Salinas, el director Raúl Garello sigue preparando su segundo y concluzado LP con temas instrumentales. Ya se anuncia la inclusión de dos temas suyos, novedades absolutas: "Verdadero" y "Pequeña Marina".



LAS VOCES BLANCAS

J. O. PRODUCCIONES

Ayacucú 1204 - 1º A (1111)

Tel. 797-3161 - 84-3993

CAPITAL FEDERAL

Tel. 42-2423

Jorgelina Oroná

Representante exclusivo



LAVIE

o la desmesura

Hay que andar con cautela en el juicio para no errar. Los valores mayores de *El día que me quieras* están en el significado actual de la figura del Negro Lavié para un amplio espectro del público, incluido el juvenil. Representa una alternativa de interpretación del repertorio tanguero —vía baladas y efectos del maestro Daniel Riolobos— que ha conseguido repercusión cierta y verdadera adhesión en los sectores no tradicionales. Es un cantante pleno, con toda la barba —y la polenta—, dúctil y seguro que, a esta altura de su evolución usa del tango, de la balada y de los géneros afines con total libertad y en función de su modalidad personal. Y es saludable su fenómeno. Lo que no responde a las expectativas son los resultados finales. Vamos a ver por qué, entonces, el Negro Lavié —admirado por jóvenes colegas, reconocido técnicamente como un cantante dotado— da la idea de estar desaprovechado.

En *El día que me quieras* hay voz, repertorio, buen gusto. Y algo más: no hay —prácticamente— un tema que tenga menos de cuatro minutos de duración. "El día que me quieras" dura seis —sí, seis—; el enfático y poco feliz "Consejos inolvidables" de Pocho Leyes sobre sentencias de Almafuerite, casi seis y medio... Y la extensión de los temas no es un dato ocioso sino un síntoma. Suele confundirse el desarrollo moroso de la letra y el arreglo estirado con una profundización del sentido y la intención de la composición. Y no siempre es así; a veces sucede lo contrario, como en este caso. Como la Rinaldi, Lavié ha incorporado lo dramático a sus interpretaciones mediante recitados, énfasis, múltiples inflexiones. Y todo es lento, lento y "dicho".

En síntesis: lo desmesurado atenta contra el equilibrio. Se peca por exceso; las virtudes —voz y capacidad de decir— se vuelven un obstáculo al no haber medida. Pareciera que se pretende mostrar la totalidad de los recursos, vocales y dramáticos, en cada una de las obras y así se hace difícil mantener la atención del oyente y la tensión plena del cantante sin claudicaciones. Si se suman obras extensas y densas —"Otoño porteño", de Piazzolla y Blázquez; "Francois y Margot", de Ferrer y Tarantino—, o versiones nuevas de textos poéticamente muy ricos que invitan a decir con sutileza —"Pedacito de cielo", "Pequeña", "Rubí" y los nombrados— los riesgos del estiramiento son casi insalvables, más allá de la calidad de la obra.

Los arreglos de J. C. Cirigliano son a veces demasiado pretensiosos y les falta un cachito más de tango, por así decir. Lo mejor y más logrado está en una canción de Chico Novarro con clima de Cortez —"Un pueblo para los dos"— y en la sentida emoción de "Rubí" y "Pedacito de cielo". En el arreglo de "Ese muchacho Tony", de Stampone y Blázquez, un coro de Hollywood mete la pata y las voces...

En síntesis: un disco encomiable por la búsqueda pero con resultados demasiado limitados —paradójicamente— por el exceso de pretensión. Uno extraña el equilibrio que se lograba en el memorable "Carmin" de algunos discos atrás.

La nota salió sola. Cuando el comentario de los dos discos —el de Rubén Juárez y el de Raúl Lavié— estaba prácticamente en máquina llegó la noticia: "A partir del 2 de enero los cantantes Raúl Lavié y Rubén Juárez compartirán la cartelera de un espectáculo en el teatro Pignatelli de Mar del Plata que se llamará "Cosa de negros". A la buena costumbre de trabajar juntos se suma el hecho de que se trata de los cantores que —entre las viejas fi-

guras y las promesas— constituyen por múltiples motivos las cartas más fuertes de la canción de Buenos Aires en este momento. El análisis de sus discos recientes es algo más que eso o lo pretende: quiera ser la caracterización de dos maneras claves para esta circunstancia del tango, encarnadas en dos cantores que dan mucho y de los que se puede esperar más.



ANTE TODO

Más allá o antes de cualquier consideración crítica o valorativa los dos discos que nos ocupan valen por cuatro virtudes fundamentales que son las que los convierten en verdaderos acontecimientos discográficos:

1) El repertorio nuevo: seis de los temas de La-

vié y la totalidad de los de Juárez son estrenos o tangos de los últimos años.

2) La profesionalidad: hay respeto por el público en el cuidado con que se ha encarado la tarea de arreglo y grabación y presentación.

3) El criterio selectivo: buen gusto y calidad en las letras elegidas; intención de hacer obras sin concesiones, a veces "difíciles".

4) La diferencia: saludablemente, no se parecen entre sí. Se presentan como alternativas estilísticas diferenciadas.

JUAREZ

en su tinta

Las virtudes del LP Rubén Juárez del '80 hay que buscarlas adentro. Obvie la tapa, por favor: este morocho y argentino de pinta tan tanguera no tiene nada que ver con el muñeco de moñito y frente estrecha del dibujo de tapa. Vamos adentro, entonces: diez temas nuevos —bah, del '70— y un cantor de tangos acompañado por una orquesta típica. Arreglos tangueros de Raúl Garelio.

Repetimos: cantor de tangos, orquesta típica, arreglos tangueros. Vale el énfasis.

Rubén Juárez canta "El corazón al sur" y "Somos como somos" de Blázquez como si no hubiéramos escuchado antes las versiones que hay. Sobre todo en el primero, el arreglo rápido y rítmico le raja a la tentación discursiva de quedarse en las palabras y lo recupera en su esencia tanguera, luego de otras buenas interpretaciones que, con acompañamiento de guitarra, lo habían abolerado en exceso.

Rubén Juárez canta "Chau no va más", de los Expósito y "Cantata Buenos Aires" de Chico Novarro —dos temas extensos y que incluyen fragmentos recitados o dichos— y en las correctas versiones no muestra la misma seguridad que trasunta con las dos obras de Garelio incluidas: "Tiempo de tranvías", con Negro, y "Buenos Aires conoce", con su hermano Rubén.

Estos dos tangos de forma, estructura armónica y resolución clásica son probablemente los puntos más altos del disco y donde el cantor se siente más cómodo, pese al final "abierto" que propone para "Buenos Aires conoce".

Rubén Juárez canta —y ha depositado muchas esperanzas en el tema, que tiene buena repercusión— "Porteñesa" —¿no será con z?— rea", de Daniel Piazzolla y Ferrer, que no puede negar su filiación estrecha con el alienado del "medio melón en la cabeza". La interpretación de Juárez evoca reiteradamente aquel modelo. Que no es el suyo, nos parece.

En síntesis, este disco marca un momento importante para el cantor. Con una docena de placas en la década, se abre la posibilidad de que pase a jugar un papel definitivo en estas circunstancias del tango canción a través de la plasmación de un repertorio no transitado que puede y debe comenzar a definirlo. Por otra parte, Juárez encarna naturalmente una modalidad interpretativa de hondos raíces en el género y dentro de ella se siente cómodo y es convincente; tantea zonas y formas que no le sientan lo sumen en aires enrarecidos dentro de los cuales se desdibuja. Es decir, que su aporte más positivo está en trabajar un repertorio nuevo esencialmente tanguero en su forma y acento. El lo entiende —creemos— así, y está en lo cierto.

PONTIER

una
razonada
pasión

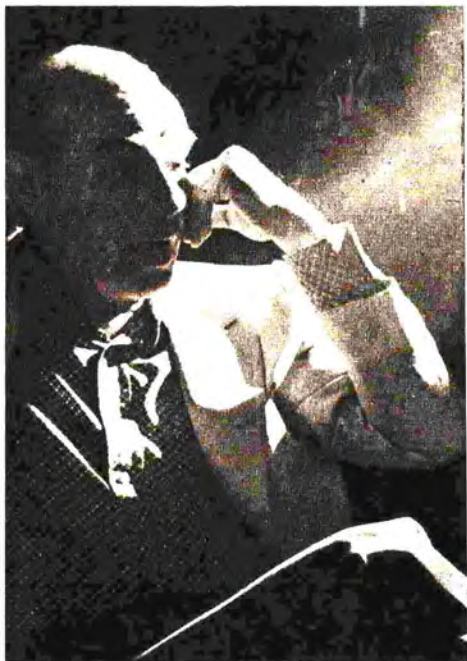
—El director refleja su personalidad en las características de su orquesta. Frosedo tiene una orquesta con smoking, fina, porque él es así; la de D'Arienzo era flaca y nerviosa porque él, D'Arienzo, lo era. Y la orquesta de Troilo era una orquesta buena... cálida, llena de sentimiento, porque le aparecía el Gordo por todos lados. ¿Se nota que soy un ferviente admirador de Troilo? Es cierto: para mí fue la mejor orquesta de tangos; por siempre jamás y en sus distintos momentos. Porque creo que la música es un mensaje espiritual que debe conmover y a mí lo que no me conmueve no me gusta. Además, si el tango no me hace nada acá —se señala la piel— ese no es intérprete.

Y a uno le dan ganas de preguntarle cómo es su orquesta, entonces. Es decir: como es Pontier. Y aunque no se lo pregunto, hago extensiva la regla a la autoría e invierto el razonamiento:

"Un hombre que ha escrito 'Anche', 'Margo', 'El milagro', es sencillamente lo que trasuntan sus gestos pausados, la voz cálida, el sucesivo recuerdo amistoso —'alguna vez será motivo de admiración decir: yo fui amigo de Homero Expósito, un fuera de serie'— de compañeros y circunstancias. Pontier y su música son exactamente eso: una razonada pasión"

La charla duró mucho más que el reportaje. Es un síntoma: no le importaba si el grabador estaba encendido o no, si el tema era parte del reportaje o no. El charlaba, hilvanaba recuerdos y preocupaciones actuales, de la pensión de Salta 321 —casi mitológica— a sus últimas peregrinaciones gremio-laborales por Copenhague como representante argentino ante la entidad internacional que defiende y controla el pago de los derechos de autor. Por eso Pontier resulta amigable, abierto, sin misterios. Es capaz de entusiasmarse en el relato de su descubrimiento de la Quebrada de Humahuaca, en un viaje de este año; es capaz de mostrar las huellas que dejaron sobre su piel sucesivos bisturíes reparadores y sobre su alma convicciones muy arraigadas:

—Estamos para algo: alguien le puso el violín en las manos a Francini, o nació con él, que es lo mismo. Tenía que ser así. Quiero decir que hay cosas de algún modo inexplicables. Y una de ellas es el éxito. A veces, al analizar un fenómeno, es difícil describir el por qué de su resonancia. Pero es real.



Y se explaya en ejemplos, de Palito a Antonio Prieto, de Riobos a un compositor como José Dames —“el autor de ‘Fuimos’ y de tantas obras legadísticas que no tuvo jamás la repercusión que merece”— y así recae en su obra.

—Ahí tiene el caso de “Pecado”, que hicimos con Carlos Bahr, y que actualmente han vuelto a grabar Ledesma, Lesica y hay, inclusive, versiones brasileñas; nació como tango y Juan Arbizu —el “tenor de la voz de seda”— lo llevó a México junto con otras obras de repertorio. A los tres meses era un bolero de éxito impresionante y así desde entonces. Inclu-

sive hicieron una película en México, con Zully Moreno y Arturo de Córdoba, con el leit motiv y el argumento de “Pecado”, y jamás cobré un mango... La han dado catorce veces por TV en nuestro país con el nombre de “Historia de una pasión”, pero de eso nunca nos han reconocido nada.

La referencia a una de sus obras nos remite a los mitológicos cuarenta, de los que fue protagonista desde la primera fila: la de los bandoneones. Y cayó la cuestión: **Armando, ¿qué fue la orquesta de Miguel Caló?**

—Fue el reducto donde vinimos a parar un grupo de muchachos del interior de la provincia de Buenos Aires que buscábamos triunfar. Había dos lugares donde caer: la pensión de Salta 321 y la orquesta de Miguel... Yo llegué a Buenos Aires hace cuarenta años, en 1939, con 22 años, recién salido de la conscripción. Venía de Zárate, donde teníamos una orquesta cuyo director era nuestro profesor de armonía y director del Conservatorio Iberoamericano, el alemán Juan Elher. Ahí estábamos Francini y Stamponi, de Campana, Cristóbal Herrerros y yo, de Zárate. Tocábamos de todo: media hora de tangos y otra de jazz y pasodobles. A través de una tía conseguimos la posibilidad de venir a trabajar a la radio en un programa de Casa Roig. Teníamos que viajar todos los días y eran dos horas y media de tren; así debutó la orquesta de Juan Elher en El Matiné de Juan Manuel —que era quien nos había traído—. Pero ahí, actuando en la radio, estaba Miguel Caló acompañando a Elena Lucena. Nos comprometió para que una vez liberados de la “obligación con la patria” fuéramos a verlo. Primero fue Francini y se quedó. Pero cuando terminó el servicio me vengo yo también. Y ahí se produce el encuentro de los provincianos: nos cruzábamos en la calle Corrientes y nos preguntábamos: ¿Dónde estás parando vos? En la pensión de Salta 321. Ahí vivíamos todos, dormíamos y comíamos y nadie pagaba... Si no teníamos trabajo... En aquella pensión vivían, entre otros: Julio Ahumada, Antonio Ríos, Horacio Scholz, Emilio Barbató —gran pianista—, Francini, Stamponi, Oscar Rubens —letrista, hermano de Luis Rubinstein—, Titi Rossi, Alberto Suárez Villanueva...

—**¿Y la orquesta? ¿Qué era la orquesta?— Insistimos.**

—Yo siempre sostuve que la característica especial se la dieron dos hombres, sobre todo: Maderna y Francini. De Maderna son la mayoría de los arreglos, como el de “Sans Souci”, por ejemplo. Y el Gordo Enrique trajo el tango lo que nadie habla hecho con el violín —y eso que no desmerezo a los sensacionales instrumentistas que hubo y hay—; hizo cosas hasta entonces prohibitivas: la doble cuerda, los portamentos...



El repertorio lo elegía Miguel, claro; los arreglos de Maderna, pero luego estaba la tarea de pulimento. Y ahí estaba el gran trabajo: para incorporar un tema nuevo al repertorio podíamos pasarnos desde las dos de la tarde a las diez de la noche buscando las armonizaciones, las entradas, los modos... Mientras, Miguel tomaba mate...

—**¿Había alguna diferencia entre la orquesta de Caló y otras tal vez más “batalladoras” de entonces, de mucho arrastre, como Tanturi, por ejemplo, o Biagi?**

—Ya nadie tocaba por entonces “a la parrilla”. Tal vez la nuestra iba un poco más lejos en el cuidado y el arreglo, pero es que además había entre nosotros muchos autores que hacían sus obras. Las armonizaciones de las versiones de “Cada día te extraño más”, de “Trenzas”, de “Corazón no le hagas caso”, son mías, y también para “La vi llegar”, de Francini. Siempre recuerdo que la primera armonización que hice fue la de “Margarita Gauthier”, de Nelson y el gran Mauricio Mora. Yo le pedí la parte a Julio Jorge y lo hicimos: lo grabó Berón y después fue un exitazo de mil intérpretes. Por eso siempre digo que el padrino del éxito de una obra nos hace olvidar sacrificios y penas: los miles de kilómetros por caminos de tierra de las giras con Caló, las noches sin dormir... Tengo la suerte de ser autor de un tango con 500 grabaciones, “Qué falta que me hacés”, con Federico Silva, que hicimos en 1964 y estrenó Podestá cuando volvió a reunirse la orquesta de las estrellas. Bueno: ninguna sensación placentera es comparable a la que experimentaba cuando me cruzaba con un tipo por la calle que iba silbando “mi” tango... Me daban ganas de pararlo, decirle: “Vos no me conocés pero eso es mío, lo hice yo, ¿sabés?”

La plenitud de la orquesta de Caló fue hasta el '45 cuando se va Maderna y formamos el binomio Francini —Pontier.

Con el binomio inauguramos el Tango Bar el 1° de setiembre de 1945. La orquesta duró exactamente diez años y creo que marcó una época. La

última vez que fui a Japón tuvimos que ir los dos porque así nos recordaban. Nuestro cantor inicial fue Podestá, un fuera de serie en todo sentido. El Gordo cantaba de cinco a nueve en el Tango Bar, con un repertorio que abarcaba “Margo”, “Alma de bohemio”, “A la luz de un candil” y otros de ese calibre; a las once de la noche actuábamos en el Tibidabo, enfrente, hasta las cuatro de la mañana; teníamos una audición especial lunes miércoles y viernes a la una de la tarde, y además hacíamos bailes y grabábamos. Y todo eso lo hacía Podestá solo, porque era el único cantor...

Luego siguieron otros: estuvo Berón, luego Lagos, un muchacho Montes, hasta que un día, traído por Raúl Ormazza, aparece el uruguayo... Sosa. Habrá sido por el '53, más o menos. Vino vestido así nomás, y en la piedad del Picadilli, el local donde actuábamos y donde jugábamos al poker y esas cosas, ahí mismo saqué el bandoneón y lo acompañé. Cantó “Tengo miedo” y debutó esa misma noche, a la parrilla. Cantó “El ciruja”, “Tengo miedo” y “Lloró como una mujer”. Era Sosa y estaba todo dicho. Tenía algo...

Cuando nos separamos con Francini fue porque a veces había, en algunos lugares, que ganábamos menos nosotros que los músicos. Era repartir un sueldo entre dos... Pero seguimos tan amigos como siempre, acaso más, sin la profesión de por medio. Debuté justo diez años después del binomio, el 1° de setiembre de 1955 en el Glostora Tango Club, con Sosa y Roberto Florio como cantores. Cuando se fue Florio vino Oscar Ferrari, que se quedó como cinco años, luego se fue Sosa con Federico y así seguimos hasta hoy. El cantor actual es Carlos Casado y los músicos son los de siempre.

Hoy Pontier es el marco habitual de muchos intérpretes discográficos —ha grabado, este año, cuatro LP con sus arreglos y dirección: Gloria Díaz, Goyeneche, Chiqui Pereyra y Hernán Salinas—, invitado a los ciclos tangueros de televisión y animador de recepciones, convenciones, ámbitos nuevos en que la música de tango ha hallado una nueva fuente y medio de difusión.

De acuerdo con las necesidades, alterna la orquesta grande de diez músicos con la ampliada hasta doce o catorce con el agregado de más violines y viola para la grabación, y el sexteto con el que cumple giras y actuaciones de fin de semana. Sin embargo, el músico y arreglador ocupan un espacio que no puede eclipsar al creador: Pontier está ya dentro de la historia del tango, como un compositor de inspiración pura y no convencional.

Cuando pasa revista a los temas instrumentales, recuerda lo que signi-

ficó el día que Oscar Rubens —vivían en la pensión todavía— le avisó que Pichuco grabaría “Milongueando en el '40”, su primera obra, prácticamente, y la que lo lanzó hacia la trascendencia en aquel primer momento. Siempre le piden “A los amigos” —reeditado en la versión de Pugliese del '50, recientemente— y tiene experiencias encontradas de su colaboración con el uruguayo Federico Silva: “El éxito de ‘Qué falta que me hacés’ fue total. Fue el último gran éxito que tuvo el tango: lo grabaron todos, Pugliese, Fresedo, Troilo, ... Rompió un poco el mito de que si un tango lo hace uno no debe hacerlo el otro. Tres años después, también con Silva, hicimos una serie de doce temas que grabaron nada menos que el Polaco con Pichuco: “Nuestro Buenos Aires”. Y no pasó nada... Y eso que hay obras realmente hermosas como “Palermo en octubre” y el vals “Señorita

María”. Creo que la falta de difusión lo mató”.

Pontier sostiene que lo que impide la concreción de nuevos éxitos es la barrera que las grabadoras ponen a los temas nuevos —“cuando uno va a grabar piden repertorio de catálogo”— y recuerda con peculiar afecto una obra que hizo en el '71 con Cátulo: “La pared”. Va y rebusca hasta encontrar la carta manuscrita que acompañó el envío de la letra definitiva, luego que Cátulo desechara la primera que había escrito. En las pocas líneas está la humildad y el corazón grande del poeta; en la admiración respetuosa del músico que hoy las custodia está un poco el secreto de lo bien hechas que están las cosas de Pontier. Son fruto de una sazónada pasión. Y actos de amor, claro.

Juan Sasturain



EL TANGO es siempre una historia

AIRES DEL 80...


El tango es una historia que ya se está escribiendo en la nueva década. Y aquí vale la pena señalar que nuestro Folklore urbano, con su primer siglo de vida, llega por segunda vez a transitar años '80 en excelente estado de salud. Si esa vitalidad es medida con relación a sus intérpretes vocales, nos da un panorama vigoroso, de una pujanza tremenda que —por ejemplo— no se advierte en los otros géneros que componen el mosaico musical de nuestro medio.

Respirando los recién inaugurados "aires del '80", encontramos en plena actividad a cantores y cancionistas veteranos, de las generaciones intermedias y de las nuevas generaciones. Entre los primeros se pueden mencionar algunos ejemplos: **Héctor Palacios, Andrés Falgás, Alberto Marino, Alberto Podestá, Nelly Omar, Roberto Goyeneche, Roberto Rufino, Aída Denis, Virginia Luque, Carlos Acuña, Hugo del Carril, Jorge Vidal, Armando Moreno, Alberto Castillo, Osvaldo Ribó** y muchos, muchísimos más.

Argentino Ledesma, Jorge Sobral, Blanca Mooney, Rodolfo Lezica, Jorge Valdez, Néstor Fabián, Ernesto Herrera, Claudio Bergé, Hugo Marcel, Reinaldo Martín, Raúl Lavié y Gloria Vélez, son sólo algunos de los batalladores elementos representantes de las "intermedias"; en tanto que las superpobladas filas de los vocalistas aparecidos en los últimos 10 años, van —con suerte diversa— mostrándose y haciéndose un lugar en la consideración del público.

Rubén Juárez, según el decir de **Osvaldo Martín**, es el "abanderado" de esta juventud cancionera que cuenta, entre muchos otros, con valores ya probados como **Guillermo Galvé, María Graña, Guillermo Fernández, Rosana Falasca, María José, Hernán Salinas, Cristina Viña, Luis Fillipelli, Ricardo "Chiqui" Pereyra, Carlos Bolelli, Isabel Gil Arenas, Jorge Falcón, Eduardo Espinoza, Francisco Llanos, Carlos Alcorta, Carlos del Malvar, Patricia Nora, Norma Fener, Carlos Ranieri, Nelson Mendi y Jorge Rovina**, junto a otros que recién empiezan a asomar.

por **Esteban Decorat Toselli**



Antes de seguir adelante, quiero dejar en claro que estas listas de nombres no tienen la pretensión de ser medianamente completas sino que fueron realizadas al simple "correr de la máquina" y con la sola intención de panoramizar la indudable riqueza que en este rubro muestra hoy día el tango... Por lo tanto, que nadie se sienta molesto por las siempre urticantes e inevitables omisiones.

Ahora bien, ¿existen fuentes de trabajo para todos los cantores y cancionistas en actividad? Estimo que no. ¿Graban, aunque sea el diez por ciento de ellos? Afirmando que no. Y los que graban, ¿venden? Mi apreciación es parcialmente negativa. ¿Buscan la renovación de sus repertorios? ¿Están preparados para deponer actitudes personales en beneficio del tango? ¿Se reunirían para elegir un nuevo tema y apoyarlo? Y... paremos los interrogantes.

Claro, los mismos surgen debido a que ante una cartelera tan importante en número y calidad como la que presenta el tango cantado, uno, al margen del saldo cálidamente optimista, tiene —desgraciadamente— que preguntarse en qué medida toda esa gente cuenta con los medios para manifestarse y para que lo suyo sea realmente una aportación altago y no, de pronto, tan sólo un pasajero intento o una frustración. O, en los mejores casos, un modo decoroso y bello de ganarse la vida.

Y uno no puede dejar de pensar en los aspectos "de fondo" porque le preocupa el destino de todos esos soñadores-cantores aficionados (que cubren la más amplia gama de edades) que se presentan a cantar los viejos tangos (siempre viejos) en cuanto concurso o cosa parecida se abra en televisión, radio o peñas y clubes.

Son muchos; tantos, que cuando se inscribe para estos certámenes en los géneros tango, folklore y melódico, la cantidad de aspirantes a "ganar con el tango" habitualmente dobla a la de los otros rubros.

Dejando de lado a los mayores de 25 años... ¿Ud. se da cuenta qué gran cantidad de chicas y chicos cantan el tango?

A través de ellos el tango respira con fruición el aire del '80...

Pedacito de TANGO

VUELVEN LOS BAILES

El Centro Lucense de Buenos Aires, una entidad que se caracteriza por la organización de multitudinarios bailes carnavalescos —entre otras cosas— comunica que ha contratado a la orquesta del maestro Armando Pontier para animar los bailes de este año. La novedad será que además del aporte vocal del cantor Carlos Casado, el maestro Pontier contará con el complemento nada menos que de Argentino Ledesma junto a Claudio Ledesma. En las glosas, el poeta Leopoldo Díaz Vélez.

MÁS SOBRE EL GARDEL DE ORO

Cuando consignamos en la entrega anterior algunos de los premiados por el galardón tanguero, omitimos —imperdonablemente— hacer referencia a la entidad que los otorga, el Centro Cultural Argentino del Tango, cuya presidencia ejerce el señor Francisco Ruanova. Vale el agregado.



VAMOS, DON RAFAEL TODAVÍA

Hace poco, al comentar el LP ¡Qué nene!, del conjunto de la guardia vieja de don Rafael Rossi, hicimos el elogio de su vitalidad de intérprete, de la pureza y autenticidad de su obra. Nacido el 28 de diciembre de 1896, en Mercedes, no es su menor mérito de compositor el haber incorporado 16 de sus obras en el repertorio gardeliano. Entre ellas, "Senda florida", "Corazoncito", y el impecable "Como abrazo a un rencor". Pero don Rafael no vive de recuerdos: con sus 83 años y aproximadamente 1.600 temas grabados, sigue trabajando y arreglando los tangos de su próximo disco, dedicado a composiciones de Juan Maglio, "Pacho"



A TODO ENSAYO

Así está la Orquesta Típica Municipal —llamada también Estable—, una feliz iniciativa para este año del quinto centenario de la ciudad. Con la dirección de Carlos García y un grupo de ejecutantes excepcional han despertado una expectativa que no defraudarán en el esperado debut.

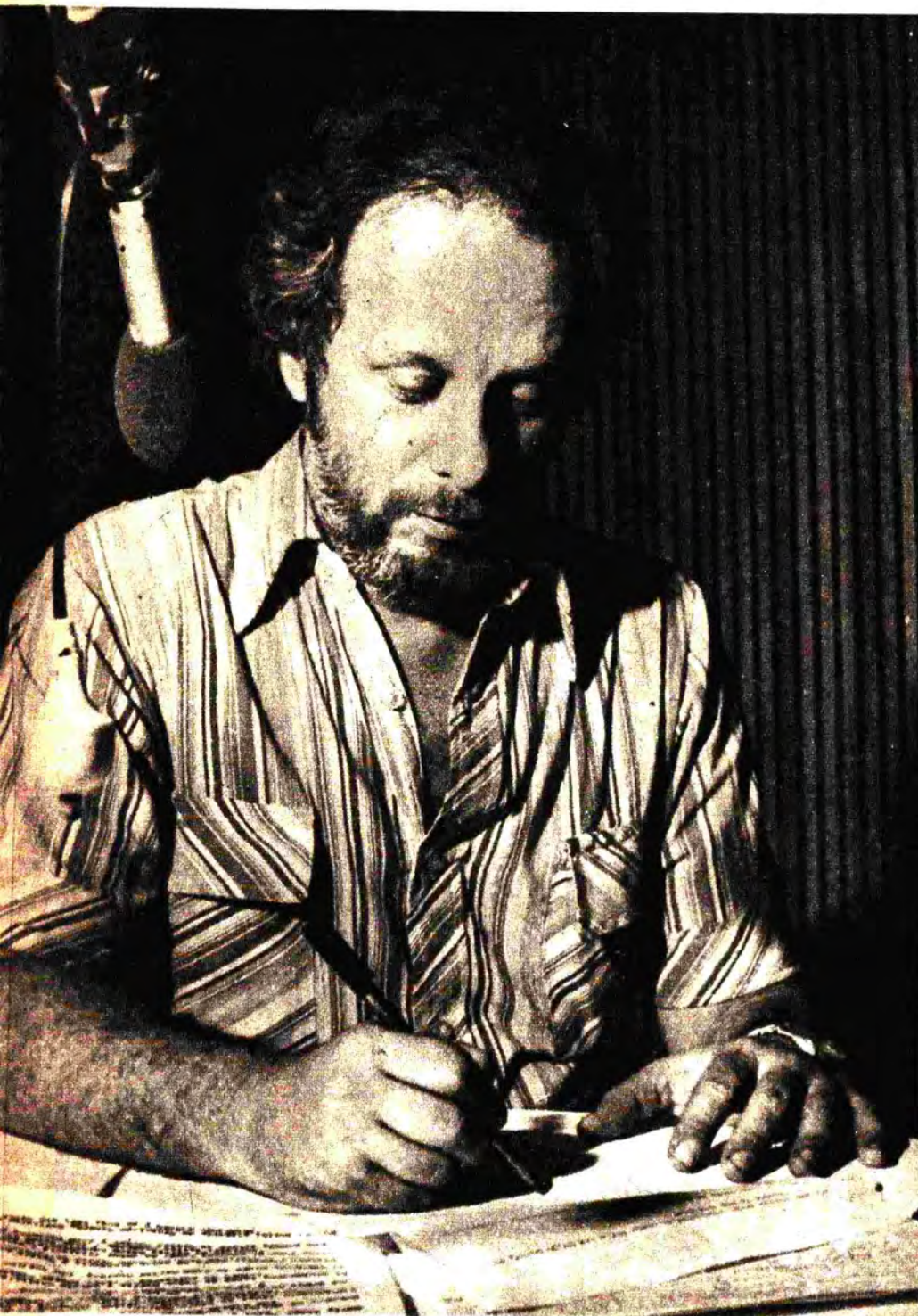
En estos días cumplió 19 años. Su bebé, seis meses... Su disco para Japón, ya está casi listo —apenas regrabar una o dos cosas—; mientras, hay un doble que circula con gran aceptación entre lotos y transistores. Ahora todo se reduce a esperar tres cosas: que crezca el bebé para llevarlo a Japón, que se termine el disco para lanzarlo en Japón, que llegue —en estos días— el promotor Ikuro Abo, para ultimar detalles del viaje a Japón. Puede ser para marzo o más.

Con casi diez años de actividad televisiva y una experiencia invaluable para su edad, María José ha atravesado la etapa más difícil para una intérprete de sus características: pasar de niña prodigio a mujer cantante. Y lo ha hecho con solvencia y seguridad. Luego de "Una piba y un tango" —su LP de 1977— la placa actual, con la conducción orquestal de Osvaldo Requena, la muestra en un repertorio acaso sorpresivo por la inclusión de melodías folklóricas y cuatro versiones en japonés. Lo que no parece ser sorpresivo sino fundado es el optimismo de la gente oriental con ella. Sin duda que el '80 será un año definitivo para María José.



Una historia, del receptor al micrófono

OSCAR DEL PRIORE



Ser pibe en el cincuenta

"Soy del '44 y empecé a escuchar tangos en una calesita. No soy de una familia tanguera ni no tanguera: soy de una familia común. Pero siempre me atrajo el tango, sin ser un obstinado. Era lo

que más me gustaba pero no desdénaba los demás géneros. Escuchaba, de pibe, la radio: De Angelis, Troilo... pero es como en una nebulosa. A partir del '55 —ya tenía once años— empecé a diferen-

ciar los estilos, a tener preferencias, y la primera orquesta de la que me hice hincha, por el estilo y repertorio, fue la de Di Sarli. Escuchaba todas las audiciones y empecé a ir a la radio a verlas en vivo. En ese entonces, en el ambiente de mi casa no se iba a bailar, excepto en los carnavales. Tampoco había muchos discos de tango, había algunos junto a otros de jazz y distintos géneros. Vale decir que mi experiencia inicial con el tango ha sido exclusivamente de música —y letra— por la radio.

Recuerdo que la primera orquesta que vi en una presentación radial fue la de Troilo, que tocó "El Monito". Fui con mi papá, que era locutor y me llevó a conocer. Mi tío —Juancho, el que hacía la audición infantil por Radio Libertad, en el mismo edificio de Radio El Mundo— me presentó al portero, que me dejaba entrar sin hacer colas ni necesitar entrada. Sobre todo a las audiciones de mediodía, porque la noche era todavía un problema para mí. Ahí empecé a seguir a Di Sarli, a Troilo, a De Angelis; ahí escuché por primera vez a Piazzolla con su orquesta de cuerdas. Y también comencé a coleccionar discos, a estudiar. Todo se fue desencadenando hasta que en 1962 gané el concurso de Odol, a los dieciséis años, y me recibí de tanguero...

El mío es un caso muy particular que no puede tomarse como ejemplo. Vale como dato que mis compañeros de secundario de entonces no escuchaban tangos ni iban a ver las orquestas ni compraban discos. Pero me los encuentro ahora y me dicen que escuchan mis audiciones, que son admiradores del tango: se hicieron tangueros. Es un proceso que espero que suceda también con esta generación. A lo mejor, cuando lleguen a los treinta años, por ahí les interesa. La punta del viraje la veo aproximadamente por los 26 años, más o menos. Es el momento en que uno empieza a querer más las cosas de uno; quiero decir las de la ciudad, la historia de nuestras cosas. Y el tango es algo que llevamos adentro. Se empieza a tener recuerdos, a añorar; uno comienza a perder cosas y aprende a ponerse triste. Todo te acerca al tango.

Los pibes más jóvenes utilizan

la música como elemento festivo de baile, de distracción, mientras que el tango no es nada de eso.

Ya cuando yo empecé a ir a los bailes —antes del '60, a escuchar orquestas— se bailaba poco. Comenzaba a transformarse en algo para escuchar. La gente bailaba con la jazz y se paraba a escuchar tango. Cuando el furor de Varela, vino a mi barrio de Saavedra y la gente se acercaba al palco para ver a Lesica y Ledesma. Lo mismo con Di Sarli —que entonces mataba, con gente subida sobre los árboles de la vereda para ver—; nadie bailaba...

Y no creo que se recupere como danza el tango. Como no creo que vuelva —en general— el baile de pareja abrazada. Tal vez sean ciclos, pero pienso, sin hacer sociología barata, que el baile de esas características en aquel momento nos permitía una forma de acercamiento a las chicas que nos gustaban —y que estaban muy marcadas— que de otra manera era imposible. Ahora eso no hace falta o no interesa.

Otro factor que conspiró contra el desarrollo del tango por entonces fue la aparición de la música prefabricada, entre el '55 y el '60. Nace la difusión pagada. Antes también había difusión dirigida pero era un poco a suerte y verdad: triunfaba el que gustaba a la gente, no se dirigían los gustos. El disco era un punto de llegada y no de partida. Los éxitos de tango no se imponían por el disco sino en los bailes y en la radio. Precisamente por ese mecanismo —éxito de público, edición, grabación hay éxitos importantes que no se llevaron al disco: "Viejo ciego" fue un éxito tardío de Troilo-Florentino y no alcanzaría a grabarse. Fiore lo hizo después con Piazzolla.

Los 78 rpm de entonces no bajaban de 5000 ejemplares por edición —y había ediciones mayores— cifra que ahora es difícil que se alcance. Sería un éxito bárbaro. La audición de discos que más me gustaba era la de Nelson. Había un material que se renovaba constantemente y no se recurría tanto a las versiones antiguas. Había temas nuevos y —además— las obras se difundían de otra manera: salía un 78 y eran sólo dos temas... A ése la orquesta lo batallaba y el pasador tenía sólo ése nuevo hasta que salía el próximo. Hoy, las pocas orquestas que hay graban un LP al año y ponen todo ahí y la difusión es desapareja porque uno pone un tema, otro uno distinto, etc. Es otra manera de trabajar.

Con la música fabricada comienza a perfilarse el consumidor juvenil. Se habla, equivocadamen-

El Tranvía propio

Desde hace seis meses tiene su Tranvía. Recorre la mañana de Radio Argentina —actualmente de 7,30 a 10, hasta hace poco se estilaba hasta las 12— y acostumbra llegar a LU6 Radio Atlántica de Mar del Plata los domingos de 15 a 18. En un horario tanguero tradicional desde hace años como es la mañana, Oscar del Priore desarrolla su tarea de siempre: elegir y pasar tangos con buen gusto; hablar lo necesario; no abrumar con la nostalgia ni hacer arqueología; ser erudito sin necesidad de mostrarlo; querer la música popular de Buenos Aires sin segundas intenciones.

Hace veinte años que hace radio. Ya en el '59 armaba la parte musical de un programa de su padre y al año siguiente salió por primera vez al aire, con 15 años, precisamente por Radio Argentina. A partir de allí las ha recorrido prácticamente a todas: Antártida, Rivadavia, Libertad, El Mundo, etc. Pero sin duda que se lo identifica más con Radio Municipal, a la que ingresó en 1964. Allí hace, desde hace siete años, un programa ejemplar, "A través del tango", actualmente de 15 a 16, en el que da cabida al amplísimo espectro de la producción tanguera sin prejuicios ni solemnidades.

—En "A través del tango" tengo tres vertientes para elegir el material de difusión: los discos que a

mí me gustan; los que van saliendo como novedades y los que pide la gente por carta. De ahí lo heterogéneo y variado. Y sin duda que las categorías suelen superponerse.

En "El Tranvía" predominan las versiones clásicas y el repertorio del '40.

Del Priore tiene su criterio con relación a la difusión de los intérpretes y los tangos nuevos:

—El oyente de tangos es tradicional y reacio a las novedades. Así, la audiencia masiva —fundamental— se consigue a través de un repertorio tradicional de calidad mechado con las novedades y los renovadores que, dentro de ese contexto, son escuchados con gusto.

Alternando bloques —la discografía de una orquesta; un año; serie de testimonio oral; Gardel; valses y milongas, etcétera— con zonas abiertas, la mañana musical de Argentina tiene, además, el aporte de los comentarios de Oscar Corbacho en sus temas de economía y Alejandro Apo en deportes, lista que se engruesa considerablemente en la versión de El Tranvía prolongada hasta las doce: Stevanovich, Trucco, Carlos Ferreyra, Faruk, Gobello, L. A. Sierra y otros.

Y del Priore, claro. El que se compró El Tranvía...

te, que el tango no ha sabido o no sabe hablarle a la juventud. No creo en eso. No puede dirigirse una manifestación como el tango; debe desarrollarse solo. Si encuentra público que lo siga, vivirá; si no, será que murió. Los tangos de Discépolo y de tantos autores de éxito no fueron escritos para los jóvenes. Además, los jóvenes no escuchaban la radio, no compraban ellos los discos, que los traía el padre a la casa. Y el mercado estaba dirigido al que compraba los discos. Ahora los discos los compran los pibes y a ellos se dirige el mercado. Si seguimos así, a las grabadoras les va a interesar más grabar Gaby, Miliki y Milikito que Supertramp... El asunto del consumidor juvenil no abarca solamente la música sino la moda y muchos aspectos de la cultura.

En lo que respecta al mercado discográfico, para una compañía

es mucho más negocio un material que se recupere inmediatamente mediante la venta rápida, y más si muere rápidamente y se hace necesario comprar otro disco porque ese pasó de moda y no se va a escuchar nunca más. Eso salvó a las grabadoras cuando se inventó el disco irrompible, porque antes se rompían y gastaban y habla que comprar permanentemente. Con el irrompible, estaba el inconveniente de que duraba toda la vida... Por eso el negocio es el disco simple del que la gente se aburre rápido y entonces compra otro. En síntesis, que no creo, como suele afirmarse, que las grabadoras se empeñaron en una campaña contra el tango: lo que pasa es que no les interesó el tango como negocio pero sí el otro, el de la venta masiva. A lo mejor un disco de tango se vende igual, pero es de venta más lenta y eso, comercialmente, es definitivo".

BOLICHE DE TANGO



¡OH, Susana!

Uno.

Larga charla con Susana Rinaldi. Profusas y generosas respuestas para cada punta que largamos: el último disco, grabado en París; el tango en Francia y su imagen; cronología de su "campana europea"; las broncas y silencios que la rodean, y lo inmediato en Buenos Aires. Los que admiramos a la gran intérprete de "Caserón de tejas", "Mi trompo azul", "Mensaje", "Betinoti", "El corazón al sur", "Sueño de barrilete", "Sexto piso", "Ser" o "Sin piel" y que puede cantar y recrear a Gardel y Lepera; los que valoramos a la intérprete que ganó público para el tango, inventó una manera dentro de una especie marcada por el prejuicio de muchos y el mal gusto de muchas —la cantante de tangos—; todos estos que somos podemos disentir con sus apreciaciones, discutir una impostación o señalar sobreactuaciones. Inclusive marcar un disco fallido o un ego excesivo. Pero lo que queda es lo otro: sinceridad, fortaleza, pasión en lo emprendido, unas sanas ganas de pelear tan necesarias en medio de la conformidad y los carriles gastados. Y el talento, claro.

Juan Sasturain

No nos gustó "Buenos Aires-París", grabado en Francia y reeditado acá. Es un disco para franceses: cuatro temas en francés —dos obras nuestras traducidas: "Que nadie sepa mi sufrir" y la "Balada para mi muerte"— una versión indigesta de "La cumparsita", otras ya conocidas de "Oro y plata" y "A pesar de todo", y las novedades ejemplares de "Sin piel" y "El miedo de vivir" que no alcanzan para compensar un disco extraño, desequilibrado, diferente de los homogéneos homenajes de autor —"A Homero", "A Cátulo Castillo"— o los que sintetizaban la labor en los espectáculos. En ese sentido apunto la primera indagación.

—Es mucho más fácil detectar la unidad en un disco de autor o resultado de un espectáculo. En el de Cátulo decidí un tono de humildad, con un cuarteto de muy buenos instrumentistas pero sin demasiado aparato porque me pareció más importante mostrar la manera directa y sencilla del autor. Un ejemplo son "Caserón de tejas" y "El aguacero". En "A un semejante", donde se mezclan temas nuevos y consagrados, la compenetración recíproca con Juan Carlos Cuacci y con Julián Plaza, con quienes he trabajado mucho, no hacía necesario explicar nada y la unidad estaba dada naturalmente. En cuanto a "Buenos Aires-París", por el contrario, a mí me gusta mucho y salvo "A un semejante" creo que es lo mejor que he grabado. Por las condiciones técnicas óptimas, por el registro inobjetable, por la comodidad que me brindaron para trabajar. Lo que sí puede ser cuestionable —sospechaba que podía suceder aquí, aunque a mí no me parece así— es el repertorio. Y paso a explicarlo: el disco se llama Buenos Aires-París y es la demostración de una artista que viviendo en Buenos Aires, siendo

absolutamente argentina, se muestra en Europa a través de una capital que cuando da trascendencia a un artista lo coloca en el mercado internacional con una facilidad asombrosa. Para que esto ocurriera fue necesario que existieran un fervor y atención del público francés extraordinarios; sobre todo teniendo en cuenta que se trataba de una intérprete que llegó sin ningún tipo de aparato publicitario. Así, con una valla tan impresionante como es la del idioma, con la cual nos enfrentamos todos los artistas que queremos ser internacionales, hay un compromiso casi anterior al contacto por parte del cantante proveniente de otros países que consiste en halagar al auditorio haciendo uno o dos temas en la lengua del pueblo que a uno lo acoge. Y ése es mi caso.

La idea original fue realizar precisamente dos temas. El primero, "Balada para mi muerte", permite, por la forma musical, una traducción al francés que, además, por las características peculiares del estilo de Ferrer, requerían la presencia de otra voz poética en la traducción. Se logró de tal modo que el propio Ferrer cree haber encontrado en esa versión el comienzo de una continuidad de trabajo para su obra en Europa. Por otra parte, el caso de "La foule" —"la multitud", en francés— versión de "Que nadie sepa mi sufrir", está asociado a la enorme popularidad que alcanzó el tema en la voz mayor de Francia, Edith Piaf. A ella se debe el éxito internacional de la canción.

Yo la canté en el Olympia y debí bisarlo, igual que aquí, cuando la presentación del disco en el Bauen. En cada oportunidad le aclaraba al público el origen del tema. Tanto fue la repercusión y la puesta de moda del tema nuevamente que gané el premio a la popularidad según una encuesta para las actuaciones televisivas del programa Palmares 80, junto a Georges Moustaki. Y ésa es la referencia a las dos obras en francés iniciales. Pero el productor sostuvo que si el disco se llamaba Buenos Aires-Paris, no podía tener nueve temas en castellano y dos en francés, así que incorporé dos más.

Otro tema es "La cumparsita". Había que elegir una obra que la gente reconociera y sólo había dos: "El chico" —que ya lo tengo grabado allá para otro sello y no podía ser— y "La cumparsita"... Pero sucede que "La cumparsita" no me gusta de alma. Me parece un misterio inexplicable su popularidad, pues es un tema musical y poéticamente bastardo, y nunca entenderé su trascendencia. Entonces me dije que la única manera de hacerlo era para demostrar que nuestra música puede participar del movimiento musical actual. Así, como en ese momento estaba de moda en Francia —hace un año— la música disco, lo hablamos en esa modalidad. Se llamó a un especialista en ese estilo, Ivan Julien, y canté tres partes, no toda la letra, porque las cosas que no me gustan no las digo.

Dos.

Nos interesaba saber cuál habían sido las condiciones de aceptabilidad para el tango en Francia, la imagen en la que se insertaba una oferta musical como la de Susana. Y la cosa fue rotunda.

—La verdad es que llegás y ni podés nombrar la palabra tango. Porque es peyorativo, porque es bastardo, porque se utiliza para hablar estúpidamente. Por ejemplo, en las milongas de los suburbios se baila lo moderno-moderno y, si no, tango. Pero ese tango falso, a la europea, a lo Valentino, machacón y rítmico. Y ésa es la imagen que hay que desterrar, que no es fácil. Inclusive mi productor quería que sacáramos la palabra tango de lo que yo hacía. Ellos están parados en 1926: Gardel y Canaro. Además, desconocen el proceso que aquí se desarrolló simultáneamente con la 2da. Guerra en cuanto a los renovadores de nuestra canción popular. No conocen las etapas evolutivas del tango, sus autores y creadores e inclusive hay un señor Enrique Rondó que sigue cantando disfrazado de gaucho con raso celeste y rosas rojas bordadas... Son cosas que te dan en el alma.



Quede claro entonces que si yo puedo hacer una versión honorable de "Balada para mi muerte" en francés porque hay un ritmo detrás que lo permite, pero mi idea no es llevar el tango "María", que me hagan una letra francesa y cantarlo, y así con el resto del repertorio. Lo que yo quiero es hacer trascender mi lenguaje, todo lo que está detrás de mí, el tango que interpreto, el bagaje de cosas que representa esta música popular argentina. Yo ya trascendí como intérprete individual; eso está logrado, pero hay que seguir trabajando, explicando, para que entre lo demás, todo eso que desconocen. Para que acepten una versión como "Sin piel" tuve que presentarme mucho, que me aceptaran a mí. Por eso es muy importante el espectáculo que hicimos este año con Leopoldo Federico y José Colángelo en el Olympia. Por primera vez hice el programa completo —alrededor de 25 canciones— a la manera de los recitales que en presentaciones especiales hacen una vez al año los grandes intérpretes: Aznavour, Montand, becaud. Fue en la primera semana de febrero y me di el lujo y el gusto, en la primera parte, con los maravillosos Federico —¡es el mejor, sin duda!— y el sensacional Pepe Colángelo, de cantar cosas que nunca canté, ni siquiera acá: "El motivo", "La morocha", "Uno", "Malevaje", "Madame Ivonne", "De mi barrio", "Cafetín de Buenos Aires"... Cosas clásicas nuestras y tocadas bien a nuestra manera. Federico y Colángelo, que además hicieron temas instrumentales solos, los dejaron locos... Es la primera vez que la crítica se ocupa de los acompañantes. Después, en la segunda parte, se acoplaron a los músicos franceses a hicimos la parte del repertorio más nuevo.



Tres.

No por transitado menos olvidado: el itinerario de Susana Rinaldi en París tiene una historia tantas veces contada. A veces, sin embargo, cuando se ha empezado desde nada, como en este caso, vale la pena señalarlo.

—Yo he hablado hasta hartarme de las salidas pero nuestra capacidad de olvido es inagotable. Llegué como turista en viaje de placer. Me habían invitado para hacerme un reportaje en una radio española. Hasta ese momento —fines del '75, comienzos del '76— yo tenía grabado hasta "A un semejante", y llevé una cinta con once temas en que estaba el arreglo grabado y yo eventualmente podía cantar encima. Llego a París y los amigos me piden que muestre algo de lo nuevo, desconocido allá, que se estaba haciendo en Buenos Aires. Se hace una comida y aparece Cortázar, a quien no conocía, con todos los discos míos para que se los firme. El ya había escrito un poema para "A un semejante" y me dio ganas de cantar para él —y para los demás— los temas de la cinta. Conseguimos, con María Herminia Avellaneda, un salón en una galería de arte aún no inaugurada y se invitó a residentes conocidos: estuvo Cortázar, por supuesto, Bergara Leumann, Héctor Bianciotti, Jorge Lavelli, gente que trabaja en la Unesco y, entre ellos, Marta Silva que invitó a Claire Duhamel, administradora general del Teatro D'Orsay, de Madelaine Renaud y Jean Louis Barrault de inaugurar una segunda sala, de 250 localida-



des, para espectáculos de varieté, como dicen ellos, en que se diera oportunidad a nuevos intérpretes. Así, el mismo Barrault me invitó para actuar en noviembre. Volví a Buenos Aires y gracias a todo el trabajo realizado en aquella temporada en el Embassy con "Vamos todavía" y su éxito de público, pude juntar el dinero para viajar, pagar los pasajes nuestros y la estadía de los músicos, que eran Juan Carlos Cuacchi, el pianista Pugliano y el bandoneón de Juan José Mosalini, que finalmente se quedó en París.

Y pasaron varias cosas: ante todo la presentación de Barrault, que me avalaba por el prestigio y el respeto que impone todo lo suyo; después, las críticas —no hay obligación del cronista de comentar el espectáculo, en París; lo hace si lo considera relevante— que fueron muy importantes en "Le Figaro" y "Le Monde". Fueron diez días sin publicidad, apenas con la que hace el teatro. Y de nuevo, como en los cuentos, fueron a firmar los administradores del teatro Olympia y del Teatro de la Ville. Quedaron encantados y así concreté la participación en el ciclo del '77 del Olympia, cuando presentamos a Jairo. En enero del '78, el debut en el Teatro de la Ville y el lleno total que hizo que me ofrecieran por primera vez a un extranjero, la inauguración de la siguiente temporada. Así fue que en octubre del '78 actué durante tres semanas y en cada oportunidad realicé conferencias de prensa donde expliqué el desarrollo de nuestra canción, quienes son nuestros músicos, la evolución hasta Piazzolla, etc. Las críticas hablan como creo que nadie habla aquí de mí. Y la favorecida no fue solamente Susana Rinaldi, si no la canción argentina.



Después seguimos hasta ahora, que acabo de regresar del Olympia y permaneceré en Buenos Aires hasta fines de agosto o principios de setiembre en que participaré en el Festival de Túnez, pues es importante llevar nuestra lengua y nuestra canción a esos lugares. El objetivo este año será el mercado sajón, porque es el que determina el gusto de todo el público europeo. Ya he realizado dos presentaciones en Alemania, una en vivo en Amsterdam y dejé tres grabaciones en TV. Es un mercado que hay que intentar.

Cuatro.

Las broncas. Las omisiones. Los reparos y, a veces, la maledicencia son paralelas, frecuentemente, a las felicitaciones y las críticas equilibradas. La cosa se manifiesta hoy en lo que Susana siente como una trivialización de sus logros y su resonancia en el exterior.

— Nunca he peleado; lo que sucede es que no soy resignada y sólo he intentado defenderme. Hasta que me di cuenta que de nada vale discutir, que hay prejuicios demasiado incorporados a una manera de funcionar. Tomo una frase en boga: "el modo de ser nacional". Cuando se prohibió "Cambalache" se dijo que no había al modo de ser nacional... Son prejuicios y condicionamientos incorporados a una manera de ser nacional contra la cual no vale la pena discutir. Lo mejor que puede hacer uno es trabajar, ser honesto con uno mismo y con los demás, tener coherencia, no desdecirse, tener conducta, luchar y sufrir por lo que uno cree.

Alguien viene — tiene un programa radial de tango — y me dice: "Muy lindo tu disco. Pero hay muchos temas de

Eladia, y Eladia está prohibida; entonces no lo paso". "Pero no, querido — le digo —, ¿quién te dijo eso?, si lo están pasando en todas partes". Es un pretexto; sería más honesto decir que no lo pasa porque no le gusta. Hay gente que me dice si yo no mando información a los medios de lo que hago porque no sale nada.

El último disco, por ejemplo, tuvo un lanzamiento ejemplar de la grabadora que no dejó nada descuidado, pero si hay un intérprete que gana un premio importante en Francia eso debe tener difusión masiva. La grabadora pasa la información y los medios la ralean... ¿Es que tiene que ir el artista a la redacción a que le hagan el reportaje? No lo he hecho nunca ni lo haré, pero hay cosas que no entiendo.

Cuando Federico me acompañó en el Olympia me dijo: "Susana, yo no creía esto". Porque tenemos la mala costumbre de desconfiar, siempre queremos saber qué hay detrás... Por eso me da bronca y me he cansado de discutir. Lo único que vale es laburar.

Y en varios sentidos: he tenido momentos en que me llamaban de todas partes y otros en que no me llamaba nadie. Pero siempre fui para adelante, promoviendo lugares y trabajo, como cuando inventamos El erizo Incandescente, o Arriba y adelante, de Luis Diego Pedreira. Y, lo que es importante, el público siempre me acompañó, siempre. También cuando en el '78 la crítica se me dio vuelta y alguno dijo, inclusive que me hacía la enferma para suspender las funciones porque no iba gente... Inclusive entonces, que me arruiné los riñones, la gente me siguió. Y me enorgullezco en decir que todas las salidas que he hecho al exterior han sido bancadas con lo que gané trabajando acá, para el público argentino. Antes me dolla pero hoy me enorgullece: nunca he tenido el apoyo de nadie, un productor, una empresa, una institución que se acercara. Nosotros no somos deportistas que hoy pasan y mañana no están y dan de ganar a empresas multinacionales... Solas con María Herminia Avellaneda, que se descapitalizó inclusive al producir lo de París, nos jugamos por algo que afortunadamente salió bien. Y no me quejo.

Y hay otra cosa: no sé qué pasará de aquí en más, pero hay un lugar que me he ganado. He exportado la música de Buenos Aires y sobre todo a la gente: Mosalini, Stampone, el negro Cuacci y ahora Colángelo y Federico. Y si llevo músicos de acá es porque quiero y me gusta. Todo con un esfuerzo individual, sin apoyo. Y Piazzolla hizo lo mismo. ah.

Cinco.

Hay un disco que se viene, un homenaje a Buenos Aires que estará antes de mediados de año en la calle. Hay posibilidades de que antes de volver a partir hacia Europa actúe en La Ciudad; existe el deseo de que se haga el mismo espectáculo del Olympia, con Federico y Colángelo. Todo eso nos interesaba también.

— La idea del disco es hacer un homenaje con temas distintos que van del tango al balcecito y con distintos arregladores. Inclusive hay un tema jazzístico, como "Vivir en Buenos Aires", estreno de Eladia, más otros temas de ella: "Por qué amo a Buenos Aires" y "Mi ciudad y mi gente". Grabaré "Cantata Buenos Aires", de Chico Novarro, que irá en un simple con "Cafetín de Buenos Aires", como de anticipo del LP, y otros temas clásicos como "La canción de Buenos Aires", De Avena y Negro hago "De Buenos Aires morena" y "Aquella reina del Plata", para completar con "Alba de olvido", de María Elena Walsh y Chico Novarro y un tango milonga de Tasca y Pepe Colángelo. Los arreglos estarán a cargo de Julián Plaza, Atilio Stampone, Federico-Colángelo, Jaime Torres y Oscar Cardozo Ocampo probablemente. En cuanto a La Ciudad, Donadio me persigue desde hace años por razones comerciales y mi idea es darle, este año, una nueva cara a La Ciudad. El espectáculo será con Federico y Colángelo, con la formación que ellos quieran. Será lo que hicimos allá. Y si anduvo en París, no tiene por qué no pasar acá. Estoy segura.

JULIO DE CARO

tenía 80 años;
su música no

Era del mismo año que Marechal y que Borges, del 99. Padre con una casa de música, hermanos músicos, una precocidad que era costumbre entre los intérpretes de entonces: el tango de la segunda década era música de muchachada, no de veteranos, pese a que ya tenía pasado y no faltaba quién lo consideraba — hacia el veinte — en decadencia...

Ese flaquito engominado de ojos tiernos emplnado en el violín, volcado sobre él como quien avanza sobre el cuello deseado de una mujer imposible, ya se despegaba del suelo en el gesto de la punta de los pies en los agudos, ya se despegaba del ritmo marcado y machacón con sutilezas. Y apenas tenía 18 cuando cayó en la orquesta de Roberto Firpo...

Después tocó con Arolas, luego formó cuarteto con Maffia, Rosito y Rizzuti. Estuvo con Fresedo en su flamante orquesta y también con éste más Delfy y Francia, formaron el Cuarteto de Maestros. En el '22 está en Uruguay en la Orquesta Minotto De Cicco y al año siguiente el destino va hilvanando las puntadas para que lo que tenga que pasar, pase: entra en el sexteto de Cobián.

Repasemos: en seis años, de los 18 a los 23 tocó con Firpo, Arolas, Fresedo, Delfy, Maffia, y la última gota para el cóctel se la da el bahlense del piano romántico. El autor de "Los mareados" se va a Nueva York a usar el frac y en 1923, generala servida de seis dedos: Francisco de Caro en piano, Emílio De Caro, segundo violín; Maffia y Petrucci en los fuelles, Julio en el violín maestro y director; ha nacido el Sexteto De Caro. Y con él, una época, aunque no lo sabía.

Cuando al año siguiente se va Petrucci y entra Láurenz la dimensión revolucionaria que incorpora la agrupación en todos sus aspectos — composición, arreglo, dirección, musicalidad — supera largamente la pálida idea de una vanguardia actual en el mismo terreno. Pero con la genialidad de la síntesis superadora que, en el caso de la composición, por ejemplo, le permite sumar a la obra



JULIO DE CARO

de los primigenios con olor a campo y orilla — Arolas y Bardi, sobre todo —, el sonido armonioso y ciudadano de Cobián y Delfino.

Como director, al decir de los estudiosos "ensanchó el horizonte del tango" no sólo porque sentó las bases de la orquesta típica sino porque incorporó los solos — prácticamente desconocidos hasta entonces — y desarrolló el tratamiento contrapuntístico entre los diversos sectores instrumentales. Reinventó el sonido, y no sólo por la saludable locura del violín corneta, sino porque formó parte del grupo de primeros violinistas que ganó un espacio individual para el instrumento en la formación tanguera. Sus solos de "Copacabana" o "Todo corazón" valen por mil explicaciones teóricas o referencias históricas. Cuando Pugliese toca "El monito", Piazzolla encara "Boedo" o Argentino Galván arregla una "Selección de De Caro" para la orquesta de Troilo del '40 no hacen sino confirmar la presencia inalterable de una obra llena de matices y sutilezas, rica hasta el exceso en ideas, que en su proverbial elegancia nunca dejan de sonar criollas, flexibles como para anidar la creatividad de las corrientes que de algún modo partieron de esa cuenta nueva que inauguró sin borrón a mediados del veinte. De Caro es, para la historia del tango, un ejemplo de creatividad sin ataduras, de audacia y fervor en un momento en que la institucionalización y los institucionalizadores de lo popular no habían llegado aún. Hace un año, cuando el homenaje a Láurenz en la calle Corrientes, la lluvia y el celo médico lo mantuvieron en el auto junto al palco. Le acercaron el micrófono y se apasionó, incitó a la lucha por la vigencia del tango, se bajó de un mito al que no intentó subirse nunca. Sin embargo, su aporte es más simple y profundo que una declaración: basta el sisear de la púa y la llegada armoniosa del violín como una estocada sutil en el medio del tango.

"EL TANGO ES SIEMPRE UNA HISTORIA"

por Esteban Decoral Toselli

PAISAJE OTONAL



El mes de abril, a lo largo de sus treinta días, encierra una serie de momentos estrechamente relacionados con la historia, no solo del tango sino del total del quehacer artístico-popular de nuestro país.

Les recuerdo que nacieron en abril los autores **Alberto Vacarezza**, **Sixto Pondal Ríos**, **Carlos Goicoechea**, **Roberto Arlt** (Godofredo Christophersen) y **Rogelio Cordone**. También nacieron en este otoño, el musicólogo **Carlos Vega**; el actor **Tomás Simari**; los notables músicos **Abel Fleury** y **Alberto Ginastera**, los evolucionados tanguistas **Héctor María Artola**, **Carlos García** y **Eduardo Fovra**; el pionero compositor y pianista **Prudencio Aragón** (El Yoni); el recordado comentarista y letrista **Julio Jorge Nelson**; las cantantes **Mercedes Simone**, **Maria de la Fuente**, **Fanny Ruth**, **Maria Esther Gamas** y **Rosana Falasca**; los cantores **Marino**, **Armando Laborde**, **Roberto Ayala**, **Horacio Palma**, **Rolando Chaves**, **Hugo Soler**, **Jullán Miró**, **Claudio Bargé**, **Mario Pomar**, **Roberto Díaz**, **Héctor Morano**, **Oscar Ugarte** y **Luis Correa**.

Cacho Tirao, **Pascual Mamone**, **Hugo Baralis**, **Reynaldo Yiso**, **José Tinelli**, **Juan Cambareri**, **Albérico Spátola**, **Manuel Parada**, **Liber Locascio**, **Arturo de Bassi**, **Enrique Gaudino**, **Roberto Caló**, **Rosendo Mendizábal** y **Atilio Supparo** son algunos otros elementos del tango nacidos en el cuarto mes del año.

Apuntes marginales: El 3 de abril de 1947 se produce el debut en el Tibidabo de **Edmundo Rivero** en la orquesta de **Anibal Troilo**, en tanto que cuatro años antes **Pichuco** hacía debutar en el disco a **Alberto Marino**. Ello ocurrió el 5/4/43.

El presente mes también está ligado a la historia de **Enrique Dumas** pues el 5/4/55 fue presentado por primera vez en la orquesta de **Carlos Figari** y a través de LR4.

Completado el repaso sintético por los momentos de historia que guarda abril, quiero ahora ocuparme en particular —aunque brevemente— de uno de los hombres del tango desaparecidos en su transcurso, **OSMAR HECTOR MADERNA** que falleció el 28 de abril de 1951.

En el pago de Pehuajó, el del nombre araucano, los trigales rubios y los cielos limpidos, nació **MADERNA** el 26 de febrero de 1918. Sólo vivió 33 años, 27 de los cuales fueron dedicados a una de sus pasiones: la música. En 1936 se radica en la Capital Federal y con la década del 40 le llega la gran oportunidad al ser llamado para reemplazar a **Héctor Stamponi** como pianista en la ya famosa orquesta de **Miguel Caló**. En esta agrupación no sólo se revela como fino, sensitivo y seguro ejecutante, sino que puede manifestar su capacidad poniendo en evidencia su definida personalidad de orquestador. En 1945 funda su propia orquesta que siguió fielmente las propuestas estéticas y estilísticas que **MADERNA** presentara como pianista y arreglador de **Caló**; esta agrupación llega al disco el mismo año de su nacimiento registrando sus iniciales fonogramas en Uruguay.

En 1946 pasa a un sello local que lo contó en su elenco hasta el momento mismo de su muerte, capitalizando así una discografía numerosa y calificada que —lamentablemente— hoy es casi imposible conseguir aunque sea en una mínima parte.

OSMAR HECTOR MADERNA, en los cuatro campos fundamentales de su labor musical, es decir, como pianista, arreglador, compositor y director nos legó desde su temprana partida de la vida un mensaje esencialmente tanguero que busca, que necesita, QUE MERECE su producción y desarrollo en el tiempo. Pues esa forma de tango celeste y luminoso conserva hoy día plena vigencia apoyado en su trascendente belleza.

Le propongo que no deje pasar este abril sin interesarse en la obra de **MADERNA**. Vale la pena. Claro que si los otros nombres insertos en esta nota —todos o alguno— le desatan los nudos del recuerdo y le despiertan las inquietudes de ahondar sus conocimientos... mucho mejor.

Gabriel Reynal, hecho a mano



Junto a **Edmundo Rivero** en *El Viejo Almacén*.

"Ah, esos negritos colgados del alambrado", dijo una vez el **Polaco Goyeneche** cuando le preguntaron por sus conocimientos de notación musical. Más allá de la humorada, el infalible **Polaco** se ufana de su intuitiva sabiduría, del oído reservado o de lujo que **Alguien** le puso. A **Gabriel Reynal**, jocosamente, le gusta la salida y la usa. Y eso lo define: sencillez, espontaneidad, lo que manifiesta en su forma interpretativa. Hace poco salió su segundo disco —"La noche y nada más", de **Roberto Díaz** y **Domingo Moles**, y "Cuando un amigo se va", de **Cortez**, en tiempo de tango— con arreglos y dirección de **Moles** y la participación de **Oswaldo Tarantino**, **Conrado López** y **Santiago Giacobbe**. En el marco de una actividad continuada que lo vinculó al **Viejo Almacén** desde su reapertura, actuando con el acompañamiento de **Carlos Figari**; al **Queens Club** —junto a **Manzanero**, el **Sexteto Mayor** y **Alba Solís** en distintos momentos—, a **Show Fantástico de ATC** y **Grandes Valores**, **Gabriel Reynal** está consolidando una carrera que lo ubica, luego de horas-años de vuelo tanguero, en el mejor momento de su trayectoria. Producto noble, directo y sin mecanismos extraños, este cantor crecido en **San Martín** y que ya recorrió grandes pedazos de mundo con el tango en el bolsillo tiene la nobleza de lo hecho a mano.

Pedacito de TANGO

EN RECUERDO DEL GORDO

"Ese muchacho **Troilo**, para mí que lo hicieron en mi casa" escribió **Homero Expósito** en su tango dedicado al bandleón mayor. Y ahora han hecho un nuevo **Gordo**, un monumento que hará que el recuerdo se pueda tocar también, en la **Chacarita**. Desde abril **Troilo** preside la orquesta sentimental de los del otro lado. Hubo inauguración oficial del intendente municipal y el fervor de la gente hacia quien le ha dado felicidad.

EL PELO Y LAS MAÑAS DE OSCAR RUIZ

"La **Querencia**" es una peña de tango y folklore enclavada en pleno **Mar del Plata**, en **San Juan y Bolívar**. Un lugar tradicional de vino y guitarras que regentea, desde hace años, **Oscar Ruiz**. Si usted lo apura —o sin apurarlo— **Oscar** le recordará que ha compartido horarios radiales con **Gardel** en el '31, que su nombre está indisolublemente unido a la orquesta

de **Los zorros grises** de décadas atrás. Afincado desde hace muchos años en **Mar del Plata**, **Ruiz** no ha cesado en su actividad profesional y su versión de "**Muñeca brava**" sigue levantando aplausos cada noche. Un zorro viejo que a su vigencia suma el hecho de ser un auténtico testimonio vital de la historia tanguera.

UN PREMIO PARA DOS

Dentro del desahogado panorama marplatense, el premio dado por los críticos de la ciudad atlántica al espectáculo de **Raúl Lavie** y **Rubén Juárez**, "**Cantame la justa**", sirvió para reconocer el valor de una propuesta novedosa en que dos figuras decidieron aunarse tras un objetivo común. El beneficiado fue el público, que tuvo tango a dos puntas y una propuesta nueva en el guión. Ojalá la siguieran en **Buenos Aires**.

"LA CANCIÓN DE BUENOS AIRES":

tan sólo una excusa.

entre un humor simplista y reiterativo y el melodrama. Una narración lenta y rebuscada que intenta, mediante "flash-backs" y comentarios dichos por los protagonistas, resumir las historias personales de cada uno de ellos.

Y si su trascendencia es mínima, se debe a muchas causas. Una es el libro, sin coherencia, luchando sus diálogos inverosímiles frente a una situación real. Otra es la falta de un lenguaje cinematográfico, sin montaje y con una cámara muy estática.

Pero, además de las carencias del guión y toda la estructura técnica, las mayores fallas se encuentran en las interpretaciones. El trío de **Juanes** lo componen **Guillermo Fernández**, **Ricardo Darín** y **Pablo de Tejada**. Del primero se rescata su voz cuando entona canciones como "**La canción de Buenos Aires**" y "**Cómo te parecés a mi guitarra**" ya que no puede exigirse como actor. El segundo (**Darín**), de muy pocos recursos expresivos y siempre con el rostro sufrido y amargado.

El otro **Juan**, que trabaja en una verdulería, lo asume un **Pablo de Tejada** totalmente rebuscado y falto de gracia. Y acá hay que hacer una aclaración, ya que este papel supone a un muchacho que llegó del interior para trabajar en la Capital. Y lo reprochable del caso es que cada vez que este **Juan** comete alguna equivocación o desconoce ciertas cosas, se defiende inmediatamente diciendo: "Y... yo soy del interior" (!!!), lo cual, más que gracioso, suena a despectivo.

El resto del elenco se mueve dentro de la misma abulia y mediocridad, y en los rubros técnicos, sólo se destaca la buena fotografía de un experimentado iluminador como **Anibal Di Salvo**.

En síntesis, "**La canción de Buenos Aires**", tiene poco de porteña, poco de cine, pocos tangos rescatables, poco de todo. O de nada.

Fernando Brenner

FICHA TECNICA

"LA CANCIÓN DE BUENOS AIRES" (Argentina-1979). Dirección: **Fernando Siro**. Producción: **Juan Antonio Muruzeta** y **Juan Carlos Albormoz**. Libro cinematográfico: **Fernando Siro** y **Elena Cruz**. Fotografía: **Anibal Di Salvo**. Música: **Carlos García**. Canciones: "**Naranja en flor**", "**Cómo te parecés a mi guitarra**", "**Cuando no estás**", "**La noche que te fuiste**", "**La canción de Buenos Aires**", "**Vallente**" y "**A mi manera**". Intérpretes: **Guillermo Fernández**, **Ricardo Darín**, **Manuela Bravo**, **Rita Terranova**, **Pablo de Tejada**, **Elena Cruz** y **Fernando Siro**. Estreno: 28-2-80. Cine: **Iguazú**. Duración: 85'. Calificación: **Apto para todo público**. Distribuye: **Disproffilms**.



Sólo las canciones. El resto, olvidable.